

OBRAS COMPLETAS, VI

EMILIA
PARDO BAZÁN

Novelas ejemplares
Novelas cortas



BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

OBRAS COMPLETAS, VI
(NOVELAS CORTAS)

OBRAS COMPLETAS DE
EMILIA PARDO BAZÁN
(NOVELAS CORTAS)

*Edición y prólogo de Darío Villanueva
y José Manuel González Herrán*

Vol. VI Novelas ejemplares:
Los tres arcos de Cirilo.
Un drama.
Mujer.

Novelas cortas:
El áncora.
Cada uno...
Allende la verdad.
Belcebú.
Finafrol.
La gota de sangre.
Arrastrado.
En las cavernas.
La muerte del poeta.
La aventura de Isidro.
La última fada.
Clavileño.
Dioses.
La Pepona.
La Serpe.
Rodando.

EMILIA PARDO BAZÁN

OBRAS COMPLETAS, VI
(NOVELAS CORTAS)

Novelas ejemplares:

Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer.

Novelas cortas:

El áncora. Cada uno... Allende la verdad.

Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado.

En las cavernas. La muerte del poeta.

La aventura de Isidro. La última fada.

Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando.



BIBLIOTECA CASTRO

FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

BIBLIOTECA CASTRO

Ediciones de la

F U N D A C I Ó N

JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Presidente

JUAN MANUEL URGOITI

Vicepresidente

TOMÁS MARÍA TORRES CÁMARA

Vocal-Secretario

SANTIAGO RODRÍGUEZ BALLESTER

Director Literario

DOMINGO YNDURÁIN

(de la Real Academia Española)

© derechos de autor REAL ACADEMIA GALEGA

© edición: FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO
Alcalá, 109 - Madrid 28009

ISBN: 84-89794-23-5 (Obras completas)
ISBN: 84-89794-47-2 (Obras completas, VI)
DEPÓSITO LEGAL: M.-13.190

ÍNDICE GENERAL

<i>INTRODUCCIÓN</i>	IX
---------------------------	----

NOVELAS EJEMPLARES

<i>Los tres arcos de Cirilo</i>	3
<i>Un drama</i>	55
<i>Mujer</i>	141

NOVELAS CORTAS

<i>El áncora</i>	195
<i>Cada uno...</i>	261
<i>Allende la verdad</i>	299
<i>Belcebú</i>	341
<i>Finafrol</i>	389
<i>La gota de sangre</i>	435
<i>Arrastrado</i>	485
<i>En las cavernas</i>	529
<i>La muerte del poeta</i>	581
<i>La aventura de Isidro</i>	629
<i>La última fada</i>	671
<i>Clavileño</i>	725
<i>Dioses</i>	779
<i>La Pepona</i>	823
<i>La Serpe</i>	857
<i>Rodando</i>	909

INTRODUCCIÓN

«Exceptuada la Pardo Bazán, ninguno entre los grandes novelistas del siglo XIX cultivó asiduamente la novela corta». Tal afirmación fue reiterada a menudo por Federico Carlos Sáinz de Robles, el gran valedor, entre nuestros críticos, de ese género narrativo, que adolece incomprensiblemente de una cierta indefinición y que, en todo caso, no ha merecido por parte de los estudiosos un esfuerzo parejo al éxito popular que lo acompañó, sobre todo en el primer tercio del siglo XX. En este sentido, el presente tomo de la Biblioteca Castro, que sigue a los cinco dedicados previamente a las novelas de la condesa de Pardo Bazán, contribuirá a hacerle justicia tanto al género como a la autora, una de las plumas españolas más destacadas en este empeño, así en una dimensión cuantitativa como cualitativa. Doña Emilia fue, por otra parte, una fecunda cultivadora del cuento literario, cuya producción asimismo recogeremos en tomos posteriores. Pero entre 1906, fecha de la edición de sus *Novelas ejemplares* por nosotros reproducida, y 1921, el año de su muerte, Pardo Bazán sólo publica dos novelas extensas, *La sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911), mientras que, prácticamente a razón de uno o dos títulos por año, está colaborando con las colecciones más populares de novelas cortas que desde 1907 trataban de popularizar en España el género de la *nouvelle* con tanto éxito recibido en la vecina Francia. De hecho, *Rodando*, la última obra de la Pardo Bazán, aparece en octubre de 1920, meses antes de su fallecimiento, como número 253 de la serie «La Novela Corta» que dirigía José de Urquía.

«La Novela Corta» era una más de las iniciativas editoriales consagradas al género que proliferaron en España, a imitación de lo que sucedía en el país vecino, entre 1907 y 1936. Desde que el novelista Eduardo Zamacois lanzó en el primero de los años citados «El Cuento Semanal», empresa de la que, tras el suicidio de su socio capitalista Antonio Galindo, debió de salir poco después para crear «Los Contemporáneos», hubo siete grandes colecciones dedicadas a publicar, semana a semana, sendas novelas cortas, y se registran no menos de otras veinte propuestas semejantes de vida efímera. Conocemos hoy muy bien los entresijos editoriales, económicos y literarios de aquellas iniciativas, gracias a los estudios no sólo del mencionado Federico Carlos Sáinz de Robles, que leyó el 20 de junio de 1951 en el Círculo de Bellas Artes una conferencia muy reivindicativa acerca de lo que él denominaba «La promoción de *El Cuento Semanal*», sino también de Luis S. Granjel, Luis Urrutia y Roselyne Mogin-Martin, entre otros especialistas. El hecho demostrado es que aquel fenómeno literario y editorial, que incluso quiso ser reanudado infructuosamente por Ángeles Villarta después de la Guerra civil, llegó a producir en el periodo acotado unos tres mil títulos, sólo en las siete grandes colecciones, a saber: «El Cuento Semanal», «Los Contemporáneos», «El Libro Popular», «La Novela Corta», «La Novela Semanal», «La Novela de Hoy» y «La Novela Mundial». Los términos económicos que se manejaban eran los siguientes: cada ejemplar, modestamente editado como folleto, aunque ilustrado por dibujantes famosos, salía al precio de 30 céntimos, pero unas amplias tiradas que no bajaban de los 50.000 ejemplares, y en ciertos casos los cuadruplicaban o quintuplicaban, permitían pagar a los autores cantidades entre las 300 y las 2.000 pesetas por original, y que editores como Zamacois pudiesen obtener 600 pesetas de beneficios mensuales. En este contexto se lograba también el objetivo de poner la lectura al alcance de quienes no tenían poder adquisitivo como para acceder al libro, cruzada cultural populista de la que es paladín José de Urquía, el fundador de «La Novela Corta». Para ello no duda en abrazar el «apostolado ruinoso» de editar su colección al precio inicial de cinco céntimos, muy inferior al de sus competidores.

En esta aventura participan medio centenar de escritores jóvenes, nacidos entre 1875 y 1890, que Sáinz de Robles encuadra en su «promoción de *El Cuento Semanal*». Entre ellos figuran Francisco Camba, Rafael Cansinos Asséns, Emilio Carrere, Joaquín Dicenta, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Insúa, Ricardo León, José López Pinillos, Eduardo Marquina, Gabriel Miró, Eugenio Noel, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa y el propio Eduardo Zamacois, de todos los cuales y de otros tantos Federico Carlos Sáinz de Robles proporcionaba en 1959 una antología con sus obras más granadas. Roselyne Mogin-Martin ha caracterizado así el máximo común denominador de estas novelas cortas: «el relato es cronológico, en tercera o en primera persona, la acción se desarrolla en Madrid, en una época actual sin precisar, y los protagonistas pertenecen a clases medias mal definidas. Viven una historia de amor, cuyo final, feliz o no, no es obligatoriamente el matrimonio» (página 135).

Pues bien, como ha sido ya oportunamente destacado, Emilia Pardo Bazán es la figura ya consagrada de la literatura española que con mayor entusiasmo y asiduidad se suma a esta nueva oleada de la novela corta entre 1907, cuando Zamacois lanza «El Cuento Semanal» al que doña Emilia contribuirá con tres títulos, y octubre de 1920, fecha en que aparece el último de los seis originales con que participó en «La Novela Corta» de José de Urquía. Anteriormente había sido fiel a Zamacois cuando su salida de «El Cuento Semanal», publicando entre 1909 y 1913 cuatro textos en la nueva colección fundada por él, «Los Contemporáneos», y también, en 1912, había entregado *En las cavernas* a «El Libro Popular», la «revista literaria que publica en cada número una novela ilustrada, completa y rigurosamente inédita», según rezaba en la contraportada de cada uno de sus ejemplares. Incluso *Los tres arcos de Cirilo*, otra obra suya de estas características, datable en 1895 y recogida en el volumen titulado cervantinamente por doña Emilia *Novelas ejemplares*, será reeditada, exenta, como un número más de «Los Contemporáneos» en 1918. Bien es cierto también que la escritora, dentro de la sabia administración editorial de su obra que acredita su profesionalidad, reunirá en el tomo 40 de sus *Obras Completas*

(Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1912), cinco de los textos confiados previamente a las colecciones de Eduardo Zamacois, bajo el título, ahora, de *Belcebú (Novelas cortas)*.

No es de dudar, por tanto, que Emilia Pardo Bazán constituye una de las referencias fundamentales para la historia de la novela corta en la literatura española, y el presente volumen de sus *Obras Completas*, al presentar por junto su producción comprendida entre 1895 y 1920, dará cumplida razón de ello. Pero no debe pasarnos desapercibido un dato fundamental a este respecto. Por sus «Apuntes autobiográficos», el prólogo a *Los Pazos de Ulloa* que incluimos en el tomo II de estas *Obras Completas* de la escritora gallega, sabemos de la precoz impronta que en su sensibilidad, e incluso en su memoria de niña, dejó la lectura de *El Quijote*, y la crítica ha sabido destacar cabalmente, sobre todo en los últimos tiempos, la poderosa huella cervantina presente a lo largo de toda su obra, aspecto éste de la máxima importancia si tenemos en cuenta que doña Emilia reconoce allí su desapego juvenil hacia «las bellas letras nacionales». Pero ese desinterés no incluía a Cervantes, cuyas *Novelas ejemplares* doña Emilia confiesa haber hallado para su bien tras las puertas de hierro que protegían el sanctasanctorum paterno formado por el archivo y la biblioteca de la coruñesa casona familiar. Nada extraño, pues, que los primeros títulos de este género escritos por la Pardo Bazán en 1895, *Los tres arcos de Cirilo*, *Un drama* y *Mujer* —los dos últimos publicados por entregas en la revista «La España Moderna»—, fuesen reunidos en un volumen que se titula exactamente como la colección publicada por Cervantes en 1613, en cuyo prólogo el escritor alcalaíno se jacta de «que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa».

Pese a tan dignos y encumbrados orígenes, el género que Cervantes canonizaba entre nosotros con sus *Novelas ejemplares* adolecerá desde muy pronto de indefinición genérica, e incluso terminológica. En cuanto a esto último, es sabido que la lengua española, entre las románicas, siguió un desarrollo hasta cierto

modo anormal. En todas las demás el género narrativo más extenso se denominará conforme a una raíz que en castellano sirve para designar las composiciones épico-narrativas escritas en octosílabos con rima asonante en los versos pares. De ahí la contraposición entre nuestro *romance* y el *romance* portugués, el *romanzo* italiano o el *roman* francés. Cuando Cervantes escribe está ya perfectamente definido el género de la *novella* italiana y la *nouvelle* francesa, que coinciden punto por punto con lo que son las «novelas ejemplares». Para *El Quijote* su autor no tiene una denominación precisa, y como, en definitiva, no podría nunca ser calificado de «romance», a finales del siglo XVIII la lengua española decide recurrir a *novela* para dar nombre a la gran narrativa, y luego calificar su extensión, cuando era menor, mediante el rubro «novela corta».

Al margen de cuestiones terminológicas, cierto es que frente a los respectivos estatutos funcional y compositivo del cuento y de la novela propiamente dicha, que son muy diferentes, la novela corta se define tan sólo en términos de su extensión textual. Haciéndonos eco de aquella definición irónica formulada por E. M. Forster en sus famosas conferencias de 1927, donde dice que novela puede ser toda obra narrativa en prosa que supere las cincuenta mil palabras, la «novela corta», haciendo honor a su calificativo, no deberá tener, por caso, más de veinte mil. De hecho, ésa es la dimensión media de las que Emilia Pardo Bazán publica en «El Cuento Semanal», mientras que la cifra baja hasta quince mil en sus colaboraciones en «La Novela Corta», y se queda a medio camino entre uno y otro cómputo en lo que a «Los Contemporáneos» se refiere. Obsérvese, de pasada, la ambigüedad —entre *cuento* y *novela*— con que las propias colecciones se denominan, siendo bastante homogénea, por otra parte, su extensión. Federico Carlos Sáinz de Robles ya apuntaba todas estas indefiniciones y dificultades en *La novela española en el siglo XX*, al referirse a la *novela corta* como «esa novela mucho más extensa que un cuento largo y mucho menos que una novela, y que exige para el triunfo las mejores disposiciones de la novela y del cuento, ya que carece de las *defensas netas* de las dos especies apuntadas: la *prolijidad* que permite los recursos puramente artísticos —estilo, descriptivismo, análisis

moroso de los caracteres y de las pasiones— o la *sinetización* que disculpa la carencia de aquellos recursos o trucos de la buena técnica» (página 121).

El mismo Sáinz de Robles alababa en el movimiento contemporáneo desencadenado por las iniciativas de Eduardo Zamacois el que hubiese recuperado el público español para un género cultivado con tanto éxito durante nuestros siglos de oro por Cervantes, María de Zayas, Lope de Vega, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Céspedes y Meneses y tantos más. Novelar era, entonces, escribir novelas cortas, tal y como Cervantes defiende en su prólogo de 1613, y hacerlo emulando a los maestros italianos seguidores de Boccaccio. Mas el rubro *Novelas ejemplares*, que el propio Cervantes le presta a Emilia Pardo Bazán, sintetiza certeramente la génesis de un género que fue objeto de especial atención por parte de los tratadistas del *Seicento* italiano, preocupados por encontrar un acomodo a los relatos boccaccianos en el seno del canon poético inspirado por el Estagirita. Como escribe María José Vega Ramos, «la teoría de la *novella* en el siglo XVI es, por tanto, la respuesta teórica del neoaristotelismo al *Decameron*». Porque detrás de los humanistas italianos que se dedican a narrar historias en lengua vulgar está otra poderosa tradición medieval, que Walter Pabst ha reivindicado muy oportunamente remontándose incluso hasta el siglo XI de la *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi, o al posterior *Alphabetum exemplorum* atribuido a Etienne de Besançon: «Sin duda alguna son los *exempla* quienes pueden ofrecer una primera ojeada sobre el campo de la novela corta como género literario» (páginas 19–20). Sin olvidar nunca que la narración es un acto social de habla, común a todos los tiempos y a todas las civilizaciones, pero especialmente vinculable a ese *esprit de conversation* del que sin duda alguna participaba también doña Emilia, propio tanto de la cultura de los palacios y las plazas medievales como de la de los salones decimonónicos.

Muy probablemente se daban en la personalidad literaria de Emilia Pardo Bazán las condiciones idóneas para que asumiera el papel que es de justicia reconocerle en cuanto a su aportación a la trayectoria de la novela corta española. Porque, en definitiva, lo que caracteriza a la novelista gallega es una podero-

sa capacidad de sincretismo, de asimilación de corrientes propias y foráneas, de síntesis entre formas, ideas y planteamientos que en otras manos serían de imposible compatibilización. Está bien claro que doña Emilia quiso homenajear a Miguel de Cervantes reuniendo unas nuevas *Novelas ejemplares*, escritas en 1895 y publicadas en un volumen de 1906 cuyo texto nosotros reproducimos al comienzo de esta colección completa de sus obras pertenecientes a este género. Y luego, a partir de 1907, está su entrega entusiasta a la empresa de popularizar en nuestro país la *nouvelle* contemporánea que arrasaba en Francia, la otra patria literaria de la condesa. Sus últimos esfuerzos creativos, hasta meses antes de su fallecimiento en 1921, están precisamente dedicados, con especial preferencia, a esta tarea. Sólo por ello las novelas cortas de Emilia Pardo Bazán merecerían una consideración demorada, que hasta ahora apenas si se les ha otorgado, pues la monografía de Julia Biggane *In a Liminal Space: The Novellas of Emilia Pardo Bazán* data precisamente del mismo año 2000.

El corpus sobre el que ha trabajado la investigadora británica comprende veintidós textos, de los cuales nosotros hemos incluido en este tomo VI diecinueve, y es ahora el momento de justificar nuestro criterio por el que dos de sus novelas cortas, *Bucólica* (1884) y *La dama joven* (1885), quedan fuera de nuestra recopilación y pasan a integrarse en el próximo tomo, el VII, de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán que estamos preparando. La razón de ser de nuestra decisión es puramente pragmática, y tiene que ver con la indefinición canónica de la novela corta a la que nos hemos referido ya. Si bien es cierto que por su extensión ambas piezas son homologables a las que doña Emilia publicó en 1895 y luego reunió en el volumen titulado *Novelas ejemplares*, ha sido determinante para nosotros, más que la distancia temporal de diez años que las separa de *Los tres arcos de Cirilo*, *Un drama* y *Mujer*; el hecho de que apareciesen incorporadas a un volumen de 1885 mayoritariamente integrado por cuentos o relatos breves: *La dama joven*. *Bucólica*. *Nieto del Cid*. *El indulto*. *Fuego a bordo*. *El rizo del Nazareno*. *La Borgoñona*. *Primer amor*. *Un diplomático*. *Sic transit*. *El premio gordo*. *Una pasión*. *El príncipe amado*. *La gallega* (Barcelona, Cortezo y Cía., 1895,

380 páginas + retrato de la autora). Conforme a un criterio característico de la Biblioteca Castro, hemos preferido no desmembrar la unidad editorial representada por este libro que la propia doña Emilia hizo publicar en 1885, y ponerlo en su integridad al frente del tomo VII de sus *Obras Completas* que estamos editando, el primero de la serie en la que se recogerá el conjunto de su fecunda producción cuentística. Incluso Julia Biggane advierte que la extensión no puede ser la clave exclusiva a estos efectos, pues textos de doña Emilia habitualmente considerados como relatos, tales *Por el arte* o *Morrión y boina*, no son más breves que otros publicados desde un principio como novelas cortas.

Ello nos permite, además, comenzar la serie de novelas cortas de la autora con una colección tan representativa, por las razones de tradición cervantina antes apuntadas, como lo es *Novelas ejemplares*. Estamos, por otra parte, en pleno siglo XX, cuando las grandes novelas de Pardo Bazán han sido publicadas ya, salvo *La piedra angular* y *Dulce Dueño*, y esto viene a significar que el grueso de su producción narrativa en los últimos quince años de su vida corresponde al género de la novela corta. A él se entrega doña Emilia con el entusiasmo de una escritora profesional que ve en las nuevas colecciones entonces creadas una plataforma excelente para ampliar su público lector, y para dar rienda suelta, sin apenas limitaciones, a su creatividad narrativa.

Julia Biggane, en su meritorio estudio, el primero que aborda por junto todas las novelas cortas de la condesa de Pardo Bazán, establece una distinción muy clara entre dos ciclos, el representado por *Bucólica*, *La dama joven*, las *Novelas ejemplares*, *Cada uno...* y *Belcebú* de una parte, y el constituido por los textos publicados en las colecciones especializadas en el género a partir de 1908. Contrastando ambos ciclos advierte la diferencia que media entre *the high-culture and mass-culture texts* (página 159).

Esto significa, según la estudiosa británica, que el grupo inicial participa plenamente de las pautas estéticas, estructurales y temáticas de las grandes novelas pardobazanianas, y merece así la consideración de «textos complejos» *that may be seen to cha-*

llenge or subvert social and textual orthodoxies. Por el contrario, las novelas cortas posteriores *echo, rather than contest patriarchal and conservative representations of women, ethics and class* (página 13). En suma: para Julia Biggane son menos complejas literariamente hablando, más conservadoras y «afeministas», por no decir antifeministas, lo que las condena a un segundo plano en la consideración de la crítica.

No nos resulta del todo convincente este dictamen crítico. Dada la propia distancia cronológica entre sus respectivos momentos de escritura, y aún admitiendo la mediación poderosa de la poética consagrada implícitamente por las colecciones populares para las que doña Emilia, sin reserva alguna, decidió escribir, no percibimos una quiebra tan tajante entre ambos ciclos, sino muy por el contrario se nos hacen presentes elementos de forma y de contenido indicadores de continuidad. Como uno de los posibles ejemplos para confirmar nuestra tesis valgan las huellas cervantinas visibles en novelas muy posteriores a 1908 como *La Pepona o Clavileño*. El título de esta última lo dice todo: tan descabellada como la aventura de un don Quijote enceguecido a la grupa de un caballo de madera es el abandono de su solar andaluz por parte de la familia de don Jerónimo de Atienza y Grimaldos para casar bien en Madrid a su primogénito, y resolver así de una vez por todas las angustias económicas de su prosapia venida a menos. Y en cuanto a *La Pepona*, casi todo se basa en los recursos aristotélicos de la peripecia (el brusco cambio en la suerte de los personajes) y la anagnórisis o agnición (el desvelamiento de identidades hasta entonces ocultas) que Miguel de Cervantes administraba magistralmente. El rapto de la protagonista Ninita por parte de dos mendigos desalmados se resuelve dieciocho años más tarde, tal y como sucede con la Preciosa de *La gitánilla*, y, en circunstancias equiparables, con la Constancia de *La ilustre fregona*.

Lo que sí es evidente es que una de las *Novelas ejemplares*, la titulada *Mujer*, es la más extensa de todas las novelas cortas que doña Emilia publicó, pues supera las treinta mil palabras, y que su desarrollo narrativo entrevera, enriqueciendo su significado, la historia propiamente dicha con el correlato literario de la tragedia de Fedra reescrita por Racine. Acaso sea, sin embargo, un tanto exagerado calificar, con Nelly Clémessy, esta novela como

une version moderne de la Phèdre antique, pero lo que no cabe cuestionar es que doña Emilia utiliza aquí deliberadamente ciertos temas y asuntos de la tragedia como el amor ciego, cuasi incestuoso y destructivo, así como el autosacrificio de la heroína protagonista, Teodora de Montcal.

Hemos citado ya textualmente la caracterización general que Roselyne Mogin–Martin hace sobre el género en su reciente estudio sobre *La novela corta*. En cuanto a los rasgos formales, menciona el uso de la primera y la tercera persona, y el desarrollo cronológico de la acción, sin mayores complicaciones estructurales. La contemporaneidad de los principios de siglo y la ambientación madrileña son otros dos rasgos predominantes. En cuanto a la procedencia social de los protagonistas, se nos habla de mesocracia «mal definida», y las tramas se anudan, sobre todo, en torno al amor, feliz o desgraciado, dentro o fuera de la institución matrimonial.

En relación a estas pautas, que los escritores más jóvenes de la llamada por Sáinz de Robles «promoción de *El Cuento Semanal*» respetaban atentamente, doña Emilia actúa con mucha mayor libertad e independencia de criterio, como correspondía a una autora ya consagrada, con una amplia trayectoria novelística que la avalaba indiscutiblemente, al tiempo que contribuía al prestigio de las nuevas colecciones donde la condesa decidía colaborar.

La primera manifestación de esas libertades se produce en la misma ambientación histórica de las tramas. La Pardo Bazán no duda, por ejemplo, en remontarse hasta la prehistoria de la Altamira ibérica para narrativizar sus lecturas científicas acerca de la evolución de la tribu a la sociedad, de la caza a la agricultura y el pastoreo, de los mitos supersticiosos al incipiente arraigo de la racionalidad. *En las cavernas* no olvida, sin embargo, el tema amoroso característico de la novela corta, tema que en este contexto adquiere el sesgo de individualizar la pura sexualidad animal. *Dioses* nos traslada, por su parte, al universo bíblico, ofreciéndonos una paráfrasis interpretativa y marcadamente psicologista de la historia sagrada de Judith y Holofernes, al tiempo que narra la conversión de Nabucodonosor, quien habiendo querido ser divino, acaba reconociendo al Dios único y verdadero,

Yahvé. Igualmente, *La última fada* es una novela de ambientación medieval, como corresponde a la «materia de Bretaña» de la que proceden sus personajes —Tristán de Leonís, Iseo, Isayo de Leonís, el rey Artús, Ginebra, etc.— y su sustancia argumental. El protagonista, armado caballero en la cripta donde reposan los restos de su padre, par de Carlomagno, mata a la fada Bibiana para desencantar al sabio Merlín, y luego emprende una peregrinación purificadora a Compostela. Y *Belcebú* se desarrolla en Estela, una levítica ciudad gallega trasunto de Compostela, a finales del siglo XVII, cuando fallecía doña María Luisa de Orleáns, la esposa de Carlos II el Hechizado.

Esa libertad que tanto ponderamos en la actitud creativa de Emilia Pardo Bazán como autora de novelas cortas se manifiesta también en la adscripción de varios de sus textos a diferentes subgéneros novelísticos. Resulta evidente que *La última fada* consiste en la recreación de una novela de caballerías, del mismo modo que *La gota de sangre* pertenece a una serie por la que doña Emilia sentía especial predilección, la novela policiaca, que está concitando últimamente gran interés por parte de la crítica pardobazaniana. *La Serpe* no es otra cosa que la transcripción de una vieja leyenda gallega, la de los Mariño seducidos amorosamente por una deidad oceánica, que también fue recuperada más recientemente por Gonzalo Torrente Ballester en *El cuento de Sirena*. Mención especial merece *Belcebú*, novela negra o novela gótica, según se prefiera, que narra la destrucción de la noble familia gallega de los condes de Landoira por las malas artes de un brujo italiano que recalca en el Santiago, de nuevo renombrado por doña Emilia como «Estela». Un aspecto de *Belcebú* resulta igualmente interesante: la gran escritora, que ha practicado un realismo novelístico abierto a las sugerencias del naturalismo francés, sucumbe ahora ante la estética decadentista, totalmente identificada en su caso con el prodigio de las *Sonatas* —la de primavera y la de otoño, sobre todo— escritas por su paisano Ramón del Valle-Inclán. En este sentido, hay otra novela de 1909, *Finafrol*, que no nos recuerda menos que *Belcebú* la relectura valleinclaniana de la Galicia profunda. En este texto, que recoge expresamente los ecos de una historia real, la de Carolina Otero, la «Bella Otero», como se la conoció en los escenarios galantes de media Eu-

ropa, Finafrol o, por otro nombre, Sidora, es una moza delicada y hermosa que acompaña al ciego Amaro. Algo hay también de cervantino en ese dechado de hermosura, de origen familiar incierto, que transita por los embarrados caminos de un país de pordioseros como los de *Flor de santidad* o *Divinas palabras*.

Pero a la hora de calificar en clave de subgénero el tronco central de las novelas cortas escritas por la condesa de Pardo Bazán se impone el enredo galante que singulariza la mayoría de ellas, con la reiterada presencia del triángulo amoroso como motor de su trama. No se trata, por supuesto, de nada novedoso: la novela en general casi siempre se había basado en historias fingidas de aventuras amorosas, y el *ménage à trois* explica gran número de sus argumentos decimonónicos. Se argüirá, también, que las empresas editoriales nacidas a raíz de las iniciativas de Eduardo Zamacois tienen *ab origine* el marchamo erótico que la propia trayectoria literaria de su creador prometía, y al que doña Emilia no hace ascos. Ella siempre estuvo, novelísticamente hablando, en las antípodas de la gazmoñería, pero en lo que se refiere a esta serie de novelas cortas, amén de lo escabroso de algunos asuntos, la escritora no se recata en proporcionarle al lector alguna que otra descripción morosa de los encantos femeninos vistos en clave de delectación masculina.

Constituiría, con todo, un craso error atribuir estos extremos al erotismo del género editorial promovido por Zamacois, cuando pertenece, desde Boccaccio, a la propia tradición de la *novella*, y, sin ir más lejos, de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Las de doña Emilia inciden en lo mismo: *Un drama* aporta la descripción convincente de los matices propios del amor clandestino en el seno de la alta sociedad española, muy afrancesada por otra parte. Y algo semejante se puede decir de *Mujer*, en donde un hermano burlado pone en evidencia, ante la esposa y la sociedad entera, a un donjuán, Alfonso de la Cueva, «señorito de corta hacienda» que encuentra acomodo y posición conveniente gracias al matrimonio con la hija de los marqueses de Monclares. Otra de las novelas de finales del XIX, *El áncora*, que data de 1896, plantea asimismo el debate moral que una mujer noble —Fernanda, hijastra de la condesa de Maravillas— afronta entre la naturalidad de su ruptura matrimonial

con Ginés Tavera, marqués de Benalí, y el ancla de los prejuicios religiosos. Y Fernanda concluye que no tiene argumentos plausibles para no traicionar también a su marido infiel. Intrigas amorosas que en *Arrastrado* se mezclan con las no menos apasionadas de la lucha parlamentaria. Novela galante, con las aventuras de un Juan de Mañara andaluz, es asimismo *Cada uno...*, singularizada por la estructura de su enunciación en primera persona, en donde el primer narrador, desdoblado en personaje viajero, escucha la historia de Donato Almanzora en boca de su antiguo compañero de francachelas, Enrique Arcos, convertido en jesuita. *Allende la verdad* narra también otra truculenta trama sobre la base de un triángulo amoroso, una hija fingida y una amante traidora, todo ello en el círculo de la alta burguesía madrileña mejor relacionada con el extranjero.

Porque a diferencia de la extracción mesocrática de los personajes más comunes en la novela corta posterior a 1907, doña Emilia prefiere los círculos de su propia clase, no siempre ubicados en Madrid, vista con frecuencia con un distanciamiento afrancesado que hace de la capital de España poco más de una villa provinciana. Pablo y Rosario Hoces, los padres que pierden en *La Pepona* a su hija Ninita para recuperarla hecha ya una mujer, sí que comienzan siendo unos modestísimos comerciantes de quincalla, para ir mejorando poco a poco gracias a sus esfuerzos y hacerse con una fortuna mediana. Doña Emilia, en estas novelas cortas como en otras obras suyas de más calado, no se recata en manifestar cierto desdén irónico hacia las ansias de ascenso social de la gente del común, de lo que aporta una muestra muy interesante precisamente la primera de las *Novelas ejemplares*, *Los tres arcos de Cirilo*. El protagonista, hijo de un «modesto empleadillo en Hacienda», recibe una educación por encima de sus posibles, en la línea de lo que años más tarde, en 1902, Unamuno planteará desde otras claves en *Amor y pedagogía*. Los tres arcos a los que se refiere el título son los de otros tantos triunfos, el del bienestar, el de la gloria y el del dinero, que finalmente le serán vedados a Cirilo, cabeza de turco de una generación perdida «por falta de cultura moral».

Hemos comentado ya cómo Julia Biggane denuncia una evolución negativa en el feminismo de doña Emilia Pardo Bazán a

medida que avanza su trayectoria como autora de novelas cortas. Nos interesa más llamar la atención, por nuestra parte, sobre un reiterado rasgo del feminismo de la condesa, no ajeno en modo alguno al resto de su obra, pero especialmente llamativo aquí. Nos referimos a un planteamiento del papel de la mujer no tanto desde la raíz de sus derechos inalienables a la igualdad cuanto desde el aristocratismo de clase que doña Emilia experimentó en sí misma, conforme al cual la liberación femenina resulta casi automática si se nace en el seno de la aristocracia plutócrata o de la alta burguesía financiera. La Pardo Bazán gusta de una suerte de «feminismo pragmático», o feminismo de los hechos, que reiteradamente ejemplifica mediante la reversión de un tópico rastreado en todas las literaturas: el de la muchacha hermosa y pobre que accede por la vía del matrimonio a un estatuto social acomodado y superior. En estas novelas breves menudean los casos contrarios: es el mozo, hidalgo o no, pero siempre tronado, el que recurre con avidez al expediente de una boda de conveniencia para garantizar así su futuro. Tal cosa sucede con el Lorenzo Gurrea de *Un drama* y con el Alfonso de la Cueva de *Mujer*. Ya hablamos de la quimera de los Atienza y Grimaldos, que en *Clavileño* sueñan con la fortuna ganancial de su hijo Miguel como solución económica para toda la familia. Algo semejante pretende Geromo, el hijo de Ramón Trasvalle, en *Rodando*, otra de las novelas cortas de nuestra autora que se desarrolla no en Madrid, sino en la Galicia de Marineda.

Estela es el otro gran enclave de la geografía galaica que doña Emilia maneja en estos textos, singularmente en *La muerte del poeta*, donde se narra un caso patológico de amor maternal que lleva a la protagonista, Adoración Velasco, a envenenar a sus maridos para proteger a su hijo. Caracteriza también a esta novela corta de 1913 el que esté escrita en la primera persona de un protagonista-testigo, como sucede asimismo, con distintos matices, en *Cada uno...*, *Belcebú* y *La gota de sangre*. Predomina, pues, por lo demás el relato del narrador omnisciente, y no menudean, aunque tampoco están totalmente ausentes, los párrafos en el estilo indirecto libre, ese discurso híbrido entre la conciencia del personaje y la tercera persona del narrador que doña Emilia maneja con maestría desde *Los Pazos de Ulloa*.

La diversificación de los enclaves geográficos de sus novelas, la variedad de sus cronologías y la convivencia en sus historias de personajes pertenecientes a diferentes extracciones sociales le permiten a la escritora pulsar variados registros estilísticos, en una clave polifónica donde tienen cabida expresiones arcaizantes, el argot afrancesado de la alta sociedad y coloquialismo de inspiración andaluza o gallega, la que por razones obvias doña Emilia era capaz de reflejar con mayor convicción. Espíritu sincrético el suyo, que le aconseja no renunciar a nada, y que enriquece sobremanera este conjunto de sus novelas cortas por encima de las pautas del género tal y como las resumía Roselyne Mogin–Martin. Haremos, por último, una observación más acerca de esta versatilidad pardobazániana que no nos parece carente de interés.

Nuestra escritora es pionera en introducir novelísticamente situaciones hasta entonces insólitas en cuanto derivadas de los nuevos avances técnicos propios de la modernidad. En *El áncora*, de 1896, se transcribe ya, en el capítulo VI, una conversación telefónica entre Fernanda y Gonzalo Calderón, que figura en el correspondiente catálogo con el número doscientos cuarenta y siete de entre los abonados madrileños, situación que se repetirá en *La gota de sangre* de 1911. Pero también en *Arrastrado* encontramos la cabal descripción de una vertiginosa carrera en automóvil, que concluye en accidente, lo mismo que sucede en *La aventura de Isidro* de 1916, uno de los títulos más flojos de la Pardo Bazán, donde se narra, en un escenario cosmopolita, la historia de un ingenuo heredero y de la estratagema de dos delincuentes de guante blanco para dejarlo sin un duro.

DARÍO VILLANUEVA
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

NOTA A NUESTRA EDICIÓN

El texto de las *Novelas ejemplares: Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer* que reproducimos, procede del tomo 13 de *Obras completas* (R. Velasco, imp., Madrid, 1906, 272 páginas). Harry L. Kirby Jr., en el tomo III de sus *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán (Aguilar, Madrid, 1973), hace referencia a una edición anterior de la misma colección, fechada en 1896 (Madrid, Renacimiento), que otros críticos como Julia Biggane mencionan, pero que nosotros no hemos llegado a encontrar. Por lo que respecta a las tres novelas cortas por separado, *Los tres arcos de Cirilo* aparecerá en 1918 como número de la serie editorial «Los Contemporáneos», y tanto *Un drama* como *Mujer* se publicaron inicialmente en 1895, como sucesivas entregas de la revista «La España moderna» cofundada por la propia doña Emilia y Lázaro Galdiano.

Respetando siempre el orden cronológico, incluimos dieciséis novelas cortas más, cuyos textos proceden de sus respectivas primeras ediciones en los casos siguientes:

Cada uno..., El Cuento Semanal, n.º 7, Madrid, 15 de febrero de 1907.

Allende la verdad, El Cuento Semanal, n.º 95, Madrid, 23 de octubre de 1908.

Belcebú, El Cuento Semanal, n.º 103, Madrid, 18 de diciembre de 1908.

Finafrol, Los Contemporáneos, n.º 15, Madrid, 9 de abril de 1909.

La gota de sangre, Los Contemporáneos, n.º 128, Madrid, 9 de junio de 1911.

Arrastrado, Los Contemporáneos, n.º 174, Madrid, 26 de abril de 1912.

En las cavernas, El Libro Popular, n.º 2, Madrid, 18 de julio de 1912.

La muerte del poeta, Los Contemporáneos, n.º 222, Madrid, 28 de marzo de 1913.

La aventura de Isidro, La Novela Corta, n.º 4, Madrid, 5 de febrero de 1916.

La última fada, La Novela Corta, n.º 46, Madrid, 18 de noviembre de 1916.

Clavileño, La Novela Corta, n.º 86, Madrid, 25 de agosto de 1917.

Dioses, La Novela Corta, n.º 162, Madrid, 8 de febrero de 1919.

Rodando, La Novela Corta, n.º 253, Madrid, 23 de octubre de 1920.

Finalmente, incluimos en el lugar que les corresponde cronológicamente, conforme a la fecha de su primera edición por entregas en diferentes revistas, las tres novelas cortas siguientes, cuyo texto tomamos de la edición de *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, tomo III, preparada por Harry L. Kirby Jr. (Aguilar, Madrid, 1973):

El áncora, La Ilustración Artística, n.º 746, 747, 748 y 749, 1896.

Páginas 11 a 44 de Kirby.

La Pepona, Blanco y Negro, n.º 1446, 1919. Páginas 44 a 62 de Kirby.

La Serpe, Blanco y Negro, n.º 1504 y 1505, 1920. Páginas 62 a 87 de Kirby.

Actualizamos la acentuación y la ortografía según la norma académica vigente; desarrollamos las abreviaturas; retocamos levemente la puntuación y regularizamos según la normativa actual el uso, a veces confuso o incoherente, de los signos de interrogación y admiración, guiones, paréntesis y comillas. Por su valor característico en el estilo de la autora mantenemos *leísmos*, *laísmos* y *loísmos*. Respetamos algunas formas hoy poco habituales pero admitidas por la Real Academia Española, así como el uso de la forma apocopada *primer* con sustantivos femeninos. Mantenemos préstamos de otras lenguas, sobre todo del inglés, en las adaptaciones primitivas que la escritora hizo de ellas, y no las sustituimos por las que finalmente se han consolidado. Doña Emilia prefirió también el femenino *euforbia* en vez de la forma masculina con la que se designa la correspondiente planta euforbiácea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Además de la bibliografía general citada en el tomo I de estas *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, son pertinentes estas referencias relacionadas con la novela corta de nuestra escritora:

- BIGGANE, J., «Hibridismo genérico y ejemplaridad problemática en *Mujer*», en J. M. González Herrán (compilador), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade–Consortio de Santiago, 1997, pp. 25–39.
- —, *In a Liminal Space: The Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham, University of Durham, 2000.
- CLARKE, A., «Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policiaca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 49 (1973), pp. 375–391.
- COLMEIRO, J., «Relectura de la novela policiaca: *La gota de sangre* de Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Journal*, 10 (1989), pp. 33–48.
- GRANJEL, L. S., *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.
- LANDEIRA, R., *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Alicante, 2001.
- MAGNIEN, B.; SALAUN, C.; BOUCHÉ, M., et al., *Ideología y texto en El Cuento Semanal 1907–1912*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M., «El género novela corta en las revistas literarias: notas para una sociología de la novela corta», en VV. AA., *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974, pp. 233–250.
- MOGIN–MARTIN, R., *La novela corta*, Madrid, C. S. I. C., 2000.
- PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.
- PASCOE, D., *Individualism in the late Novelas Breves of Emilia Pardo Bazán*, tesis de maestría inédita, University of Exeter, 1977.
- RIDGEWAY, E., *The novelas breves of Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral inédita, Louisiana State University, 1970.

- SÁINZ DE ROBLES, F. C., *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957.
- —, (compilador), *La novela corta española. Promoción de «El Cuento Semanal» (1901–1920)*, Madrid, Aguilar, 1959.
- —, *La promoción de El Cuento Semanal (1907–1925)*, Madrid, Espasa–Calpe, 1975.
- SILVESTRI, L., *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Madrid, Editorial Bercimuel, 2001.
- URRUTIA, L., «Les collections populaires de romans et de nouvelles (1907–1936)», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.
- VEGA RAMOS, M. J., *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberg, 1993.

Este sexto volumen de las Obras Completas de
Emilia Pardo Bazán
ha sido compuesto e impreso en los talleres
de Villena Artes Gráficas.
La encuadernación se hizo en los talleres
de Hermanos Ramos (Madrid).
Se terminó de imprimir en mayo de 2002.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número

Este sexto volumen de las Obras Completas de
Emilia Pardo Bazán
ha sido compuesto e impreso en los talleres
de Villena Artes Gráficas.
La encuadernación se hizo en los talleres
de Hermanos Ramos (Madrid).
Se terminó de imprimir en junio de 2002.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número

ISBN 84-89794-47-2



9 788489 794474