

El teatro de Emilia Pardo Bazán. Datos para a su historia escénica y para su recepción crítica

Patricia Carballal Miñán

Tese de doutoramento UDC / 2015

Directores: José María Paz Gago
Pilar Couto Cantero

Departamento de Filoloxía Española e Latina



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Resumen

La presente investigación científica tiene como objetivo estudiar la obra dramática de Emilia Pardo Bazán en su totalidad. Para ello, hemos contextualizado su producción teatral en la historia del teatro de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y hemos estudiado el panorama escénico de las dos ciudades en las que residió la escritora – A Coruña y Madrid- para determinar su vinculación con el arte dramático. En la parte central de nuestro estudio, hemos examinado, uno por uno, todos sus proyectos de juventud nunca llevados a escena –editando también el único que no se conocía hasta hoy- y hemos estudiado tanto la gestación, la puesta en escena –en aquellos casos que se realizó- y la repercusión crítica de todos sus proyectos dramáticos de madurez. Para nuestro propósito, hemos hecho un exhaustivo análisis de la prensa periódica de la época, de los epistolarios y otros documentos conservados, así como de la crítica posterior que ha estudiado esta parcela de la producción literaria de la escritora coruñesa. Como resultado, hemos podido aportar nuevos datos a la historia del teatro de la escritora y hemos constatado como su producción dramática obedeció a un meditado propósito de regeneración teatral finisecular, encabezado por Benito Pérez Galdós y en el que Pardo Bazán tomó una parte muy activa.

Resumo

A presente investigación científica ten como obxectivo estudar a obra dramática de Emilia Pardo Bazán na súa totalidade. Para iso, contextualizamos a súa produción teatral na historia do teatro de finais do século XIX e principios do século XX e estudamos o panorama escénico das dúas cidades nas que residiu a escritora -A Coruña e Madrid- para determinar a súa vinculación coa arte dramática. Na parte central do noso estudo, examinamos, un por un, todos os seus proxectos de mocidade nunca levados a escena -editando tamén o único que non se coñecía ata hoxe- e estudamos tanto a xestación, a posta en escena -naqueles casos que se realizou- e a repercusión crítica de todos os seus proxectos dramáticos de madurez. Para o noso propósito, fixemos un exhaustivo análise da prensa periódica da época, dos epistolarios e outros documentos conservados, así como da crítica posterior que estudou esta parcela da produción literaria da escritora coruñesa. Como resultado, puidemos aportar novos datos á historia do teatro da escritora e constatamos como a súa produción dramática obedeceu a un meditado propósito de rexeneración teatral finisecular, encabezado por Benito Pérez Galdós e no que Pardo Bazán tomou unha parte moi activa.

Abstract

This scientific research aims to examine Emilia Pardo Bazán's plays in full. To do this, we have contextualized her theatrical production in the history of theater during the late nineteenth and early twentieth centuries, and we have studied the scenic panorama of the two cities where she lived - A Coruña and Madrid - to determine her relationship with drama. In the central part of our study we have examined, one by one, all her youth projects never premiered -editing also the only one who was not known until today. We have studied the gestation, staging – when performed- and reviews of all her dramatic projects of her maturity. For our purpose, we have conducted a thorough analysis of the press of her time, her collected letters and other documents; and the subsequent reviews that have studied this area of literary production of the A Coruña's writer. As a result, we have been able able to contribute new data to the history of the writer as a playwright and we have seen how her dramatic literature was due to a conscious purpose of finisecular theater regeneration, led by Benito Pérez Galdós and in which Pardo Bazán took a very active part.

Prefacio

De todas las parcelas de la obra literaria de Emilia Pardo Bazán, el teatro ha sido siempre la menos estudiada. Sin embargo, fue autora de varios dramas –algunos estrenados, otros publicados, algunos conservados íntegra o parcialmente y otros que solamente conocemos por alusiones- que merecen ser estudiados en su totalidad y que constituyen una importante parte de su proyecto vital y literario. En nuestra investigación analizaremos uno por uno todo sus proyectos y rastreamos su gestación, publicación y puesta en escena (en estos dos últimos casos cuando las hubiese) en documentos conservados de la época: los autógrafos y ediciones de sus obras, la crítica contemporánea, la prensa periódica, los epistolarios y las declaraciones y artículos de la propia escritora. De este modo hemos intentado tanto reconstruir la historia de su teatro, que comenzó con una serie de proyectos juveniles nunca escenificados hasta desembocar en todo un proyecto de regeneración teatral, como su recepción tanto en su época como en la actualidad.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Introducción

- 1. 1 Objeto de estudio, fuentes de investigación y metodología.....1
- 1. 2 Aproximación a la concepción teatral de Emilia Pardo Bazán.....11

CAPÍTULO 2. La etapa coruñesa. Los inicios de la escritora como dramaturga

- 2. 1 Los teatros coruñeses.....25
- 2. 2 Algunas notas sociológicas.....26
- 2. 3 La familia Pardo Bazán y el teatro coruñés.....30
- 2. 4 Tendencias dramáticas en el teatro español durante los años coruñeses de Emilia Pardo Bazán.....33
- 2. 5 La cartelera teatral coruñesa.....37
- 2. 6 Emilia Pardo Bazán y el teatro particular.....50
- 2. 7 Las primeras incursiones de Emilia Pardo Bazán en el género dramático.....57
- 2. 8 Tendencias dramáticas en los primeros textos de Pardo Bazán.....59
 - 2. 8. 1 *Perder y salir ganando*. El hallazgo de un nuevo drama de Emilia Pardo Bazá.....62
 - 2. 8. 2 *El Mariscal Pedro Pardo*. La literaturización de un personaje legendario.....71
 - 2. 8. 3 *Tempestad de invierno*. Otro drama romántico incompleto.....89
 - 2. 8. 4 *Adriana Lecovreur*. Revisión sobre la primera traducción de una obra dramática realizada por Emilia Pardo Bazán y aproximación a su datación.....95
 - 2. 8. 5 *Ángela y Plan de un drama*. Hacia la alta comedia y el drama de costumbres contemporánea.....104

| | |
|--|-----|
| 2. 8. 5. 1 <i>Ángela</i> | 105 |
| 2. 8. 5. 2 <i>Plan de un drama</i> | 108 |

CAPÍTULO 3. La etapa madrileña. El proyecto teatral de Emilia Pardo Bazán

| | |
|---|-----|
| 3. 1 Emilia Pardo Bazán y <i>Realidad</i> , de Benito Pérez Galdós. Primer acercamiento de la escritora a la escena madrileña y revisión de su importante papel en el cambio de rumbo de la dramaturgia de finales del siglo XIX..... | 111 |
| 3. 2 Panorama histórico del género teatral desde el estreno de <i>Realidad</i> | 138 |
| 3. 4 Emilia Pardo Bazán y el teatro a partir del estreno de <i>Realidad</i> | 140 |
| 3. 5 <i>El vestido de boda</i> . El primer estreno de Emilia Pardo Bazán..... | 164 |
| 3. 6 1898- 1904. Los años previos al gran proyecto teatral..... | 190 |
| 3. 6. 1 <i>Un drama</i> . Pieza destinada a María Guerrero nuevamente datada..... | 191 |
| 3. 7 1904-1906. El gran proyecto teatral de Emilia Pardo Bazán..... | 205 |
| 3. 7. 1 <i>La muerte de La Quimera</i> . Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el teatro particular en Madri..... | 211 |
| 3. 7. 2 <i>La suerte</i> . Recepción crítica y estudio de un diálogo teatral con ecos simbolistas..... | 226 |
| 3. 7. 3 <i>Más proyectos teatrales</i> | 264 |
| 3. 7. 3. 1 <i>Finafrol</i> , un proyecto malogrado para Enrique Borrás y Rosario Pino..... | 269 |
| 3. 7. 3. 2 <i>Verdad</i> . Estudio y acogida crítica de la obra que supuso el punto de inflexión en la carrera de Emilia Pardo Bazán en las tablas..... | 271 |
| 3. 7. 3. 3 <i>Cuesta abajo</i> . Análisis y recepción del último estreno de Doña Emilia..... | 305 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 3. 8 | Tras enero de 1906. Las obras no estrenadas por la autora: <i>El águila / Más / Juventud, El becerro de oro / El becerro de metal, El desertor / Las raíces, La Patria en peligro / La Canonessa</i> | 336 |
| 3. 8. 1 | <i>El águila / Más / Juventud</i> . Un nuevo proyecto para Enrique Borrás nunca estrenado..... | 337 |
| 3. 8. 2 | <i>El becerro de oro / El becerro de metal</i> . Nuevos intentos de subir a las tablas una obra protagonizada por Fernando de Mendoza y María Guerrero... | 345 |
| 3. 8. 3 | <i>El desertor / Las raíces</i> . Otro proyecto para Francisco Fuentes..... | 352 |
| 3. 8. 4 | <i>La Canonessa / La patria en peligro</i> . Una versión de la obra de Edmund Goncourt..... | 360 |
| 3. 9 | La edición de <i>Teatro</i> de Emilia Pardo Bazán en el volumen 35 de sus <i>Obras Completas</i> | 365 |
| 3. 10 | A partir de 1909. Nuevos y frustrados proyectos..... | 373 |
| 3. 11 | Apuntes sobre las adaptaciones dramáticas de otros autores sobre cuentos y novelas de Emilia Pardo Bazán..... | 374 |
| 3. 12 | Fragmentos de obras conservados en el Fondo Emilia Pardo Bazán del archivo de la Real Academia Galega y de cronología incierta..... | 377 |
| 3. 13 | Otras piezas dramáticas ajenas a nuestro estudio..... | 389 |

CAPÍTULO 4

| | | |
|------|--|-----|
| 4. 1 | Conclusión. La significación del teatro de Emilia Pardo Bazán: un intento por reformar la dramática española y la problemática de la mujer contemporánea llevada a las tablas..... | 391 |
|------|--|-----|

| | |
|---|-----|
| BIBLIOGRAFÍA | 399 |
| ANEXO I. Relación de las obras fragmentarias o completas estudiadas en esta investigación..... | 427 |
| ANEXO II. <i>Perder y salir ganando</i> | |
| 1. Reproducciones fotográficas..... | 428 |
| 2. Edición..... | 430 |
| ANEXO III. Críticas al estreno de <i>El vestido de boda</i> en el Teatro Lara de Madrid el 1 de febrero de 1898..... | 480 |
| ANEXO IV. Críticas al estreno de <i>La suerte</i> el 5 de marzo de 1904 en el Teatro de la Princesa de Madrid..... | 482 |
| ANEXO V. Críticas al estreno madrileño de <i>Verdad</i> , el 9 de enero de 1905 en el Teatro Español..... | 484 |
| ANEXO VI. Críticas a <i>Cuesta abajo</i> , estrenada el 22 de enero en el Gran Teatro de Madrid..... | 486 |
| ANEXO VII. Ilustraciones..... | 488 |
| ANEXO VIII. <i>Insolación</i> . Novela de Emilia Pardo Bazán. Adaptación de Pedro Villora..... | 490 |

El teatro de Emilia Pardo Bazán. Datos para a su historia escénica y para su recepción crítica

CAPÍTULO 1

1. 1 Objeto de estudio, fuentes de investigación y metodología

Es casi un lugar común, en los cada vez más numerosos -pero siempre parciales- estudios sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán, señalar el descuido crítico hacia su obra dramática. Pesan, sobre esta parcela literaria de la escritora coruñesa, hechos como que la atención de los estudiosos y estudiosas se haya volcado durante años hacia su producción novelística, además de una borrosa percepción de su fracaso en las tablas, nunca pormenorizadamente estudiado.

Sin embargo, adentrarse al conjunto de la labor dramática de Doña Emilia en su conjunto significa, no solamente profundizar en un proyecto profesional y vital, en que el que autora de *Los pazos de Ulloa* entró con paso firme y decidido y con unas ideas muy claras sobre lo que debería ser el teatro de su época, sino comprender que su obra dramática fue otro eslabón en la configuración de su identidad literaria y que en ella compartió sus preocupaciones tanto literarias como ideológicas.

Este estudio pretende, por vez primera, analizar la labor dramática de Pardo Bazán en su totalidad. Para ello, se examinarán no solamente las obras estrenadas y/o publicadas por la escritora o aquellas, completas e incompletas, originales o fruto de traducciones, que hoy se encuentran custodiadas en los archivos que atesoran su documentación literaria, sino también aquellas tentativas que se conocen solamente por medio de referencias en la prensa o por estudios críticos sobre su teatro.

Para estudiar el teatro de la condesa, hemos decidido ordenarlo cronológica y también geográficamente, ya que consideramos que la ubicación de la escritora condicionó también su relación con el mundo de las tablas. Por ello, hemos dividido su producción dramática en dos etapas. La primera de ellas correspondería con la juventud de Pardo Bazán, que coincide con los años en los que la escritora residió en A Coruña. A la segunda etapa corresponderían los proyectos dramáticos que la escritora gestó en su domicilio a Madrid, ya a una edad más madura durante la que frecuentó autores, críticos, actores y otras gentes del teatro de la capital española.

De la primera etapa se conservan, en el fondo que atesora los documentos de Emilia Pardo Bazán en el archivo de la Real Academia Galega, los dramas incompletos *El Mariscal Pedro Pardo*, *Tempestad de invierno*, *Ángela*, la traducción incompleta del drama de Scribe y Legouvé *Adriana Lecouvreur* y el resumen argumental de *Plan de un drama*. También hemos incluido en esta etapa el drama *Perder y salir ganando*, pieza teatral que se encuentra completa en el archivo de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid del que damos noticia y editamos en este trabajo por primera vez¹.

En los años últimos años del siglo XIX, cuando Doña Emilia ya vivía en Madrid, sabemos que escribió, estrenó y publicó el monólogo *El vestido de boda* y redactó *Un drama* (que se conserva en el archivo de la Real Academia Galega y que nunca fue publicado por la escritora). En 1904 la autora estrenaría y editaría *La suerte* y su pieza *La muerte de La Quimera*, sería publicada como proemio a *La Quimera*, su novela de 1905. En enero de 1906 Pardo Bazán llevó a las tablas *Verdad y Cuesta abajo*. Además, conocemos por varios testimonios que en los primeros años del siglo XX trabajó en *Finafrol*, obra al parecer no conservada ni estrenada. En 1909 apareció en el volumen

¹ *Perder y salir ganando: comedia en tres jornadas* y en verso aparece citada y descrita en el catálogo de Juan Antonio Yeves “Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano. Adiciones I”, en *El álbum de los amigos: templo de trofeos y repertorio de vanidad*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2010. Agradecemos a Juan Antonio Yeves su amabilidad a la hora de acceder al manuscrito de esta pieza juvenil de Emilia Pardo Bazán

35 de sus *Obras Completas* en el que Pardo Bazán recogía sus cuatro obras representadas *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad* y *Cuesta abajo* y daba a conocer, por primera vez, tres nuevos textos que, por diferentes motivos no se habían llegado a escenificar: *Juventud*, *El becerro de metal* y *Las raíces*. De esta época se conserva también en su fondo documental de la Real Academia Galega *La Canonessa*, traducción incompleta del drama de Edmond de Goncourt *La patrie en danger*.

Finalmente, y también en el fondo documental de Doña Emilia que se atesora en la que había sido su residencia coruñesa, se hallan varios borradores de asuntos teatrales que creemos que pertenecen también a esta etapa madrileña. Todos ellos –como el resto de sus piezas dramáticas -a excepción de la desconocida *Perder y salir ganando*, que damos a conocer en el ANEXO II- han sido publicados por la profesora Montserrat Ribao en su edición de 2010. Siguiendo las denominaciones propuestas por la citada estudiosa, nos referimos a *Fragmento de un drama. [Soleá]*, y a un compendio de folios autógrafos y mecanografiados bajo el título de “Asunto de cuatro obras teatrales” que reúne las sinopsis de las piezas *Los peregrinos* y *La Malinche*, además de dos borradores de un argumento que la citada profesora ha titulado como *Asunto de un drama. [Los señores de Morcuende]*².

Hemos descartado de nuestro estudio tres piezas. La primera de ellas sería *Nada*, supuesta obra en la que Emilia Pardo Bazán estaría trabajando hacia 1906. Solo se conserva una alusión a ella que realiza Mariano Miguel del Val, como estudiaremos, y creemos que se trata de una broma jocosa de este autor y no de un proyecto real. Otra de las piezas que no formarán parte de nuestro estudio, como también explicaremos en el momento oportuno, es *Prólogo en el cielo*, proemio que la escritora adjuntó a su novela de 1894 *Doña Milagros* y que nunca tuvo voluntad escénica. La última de las piezas no

² Ofrecemos la relación de obras estudiadas en esta investigación en el ANEXO I.

estudiadas sería *El Sacrificio*, drama que la profesora estadounidense Maryellen Bieder editó en 1985 y que los críticos dudan en atribuir a Emilia Pardo Bazán o a Benito Pérez Galdós.

La naturaleza de las tentativas teatrales de Doña Emilia es muy diversa, por lo que hemos adoptado diferentes metodologías para cada uno de los casos. A continuación, ofrecemos una clasificación de sus proyectos dramáticos, según lo que conservamos de ellos:

1. Casos en los que solamente conservamos documentos manuscritos o mecanografiados (obras completas, borradores o resúmenes) de alguna pieza (de la propia escritora o traducida por ella)³: para analizarlos hemos consultado los archivos que los atesoran, y hemos rastreado minuciosamente tanto las alusiones que la propia Pardo Bazán ha realizado sobre ellos, como las que han hecho sus contemporáneos. Para este particular, han sido muy útiles las pesquisas en la prensa de la época de la escritora, que han arrojado nuevos datos. Hemos intentado, en todo momento, analizar la relación de estos documentos tanto con la historia escénica española –para la cual los rotativos ha sido nuevamente una gran fuente de datos- como con la historia del teatro y con la producción de la propia autora y de sus contemporáneos. Hemos recurrido, también a las ediciones de estos documentos realizadas por otros estudiosos y hemos editado *Perder y salir ganando* ya que hasta ahora esta pieza era desconocida y nunca había sido editada.
2. Casos en los que tenemos, además de manuscritos o documentos mecanografiados de la propia escritora, ediciones publicadas por ella misma

³ Estamos hablando de *El Mariscal Pedro Pardo*, *Tempestad de invierno*, *Ángela*, la traducción de *Adriana Lecovreur*, el resumen de *Plan de un drama*, *Perder y salir ganando*, *Un drama*, *La Canonessa*, *Fragmento de un drama*. [Soleá], *Los peregrinos*, *La Malinche* y *Asunto de un drama*. [Los señores de *Morcuende*].

pero que nunca fueron representados: hemos procedido de igual modo que en el caso anterior, si bien hemos consultado, además, las ediciones realizadas por Pardo Bazán y por otros estudiosos de su obra. Además, hemos rastreado la repercusión crítica de estos escritos tanto en la prensa periódica como en otros documentos publicados por la crítica⁴.

3. Casos de los cuales conservamos borradores y que no solamente han sido publicados por la propia escritora y por otros investigadores, sino que también han sido representados: para ello, además de los enfoques metodológicos antes reseñados (consulta de manuscritos/mecanoscritos, ediciones de la escritora y ediciones realizadas por estudiosos de su teatro) hemos recurrido a aquellos documentos que nos hablasen de la repercusión crítica de las puestas en escena. Han sido otra vez muy valiosas nuestras pesquisas en la prensa de la época, que nos han permitido, no solamente recoger la opinión de la crítica especializada, sino también conocer los detalles de cada una de las representaciones⁵.

4. Casos de los que conservamos las ediciones realizadas por la escritora y que han sido representados (pero de los que no conservamos manuscritos ni mecanoscritos). Hemos optado por manejar las ediciones de la escritora, las de otros investigadores y hemos estudiado la repercusión crítica de los estrenos en la prensa y en la crítica posterior⁶.

5. Un a pieza que la escritora escribió para ser representada con títeres pero que nunca fue estrenada y que editó como pretexto a una novela.

⁴ Entre estos casos están *El becerro de oro / El becerro de metal*, *El águila / Más / Juventud* y *El Desertor / Las raíces*.

⁵ Casos de *Verdad y Cuesta abajo*.

⁶ *El vestido de boda* y *La suerte*.

Hemos estudiado la historia de su gestación y publicación tanto en volumen como en la prensa periódica⁷.

6. Una pieza que solo conocemos por referencias hechas por la propia Pardo Bazán o por terceras personas: para intentar que saliesen a flote todos los datos sobre esta tentativa dramática hemos examinado cuidadosamente los documentos de la escritora o de otras personas (artículos, ensayos, epistolarios). En este particular nos ha sido nuevamente de muchísima ayuda la prensa periódica que, siempre atenta a los proyectos literarios de Pardo Bazán, ha sido una valiosísima fuente de datos⁸.

En todo momento, hemos intentado alejarnos de visiones historicistas y abarcar el teatro de la escritora –en aquellas ocasiones que nos lo permitieron- desde diferentes perspectivas.

Uno de los enfoques que hemos utilizado ha consistido en situar la labor dramática de Pardo Bazán en el contexto en el que esta fue creada. Para ello, no hemos recurrido solamente a la historia de la dramaturgia en los años en los que Doña Emilia vivió⁹, ya que esta disciplina ofrece una visión muy incompleta de la escena teatral, tal y como observa David Gies en su monografía *El teatro en la España del siglo XIX*:

La historia del teatro de la España de dicho siglo se suele contar haciendo un estudio de ciertas obras maestras escogidas, las que se han leído y estudiado en las aulas universitarias y las que se dice que han tenido una influencia significativa en las corrientes dramáticas del siglo pasado. (..)
Sin embargo, estas obras no reflejan necesariamente la verdadera historia del teatro español del

⁷ Nos referimos a *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*, que fue editada como prefacio a *La Quimera*.

⁸ Hablamos de *Finafrol*.

⁹ Tema para el que hemos consultado las siguientes monografías: Berenguer, Ángel (1988b): *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus; Gies, David Thatcher (1996): *El Teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge Cambridge; University Press; Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico; Rubio Jiménez, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor; Rubio Jiménez, Jesús (1993): “El teatro poético en España”, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 11-52; Villegas, Juan (1997): *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine: Gestos, [1997].

XIX, ni nos dicen mucho sobre cómo iba cambiando la actitud del público ante dicho teatro. Desde luego, no nos cuentan la historia entera. Y en realidad, hasta nos dan con frecuencia pistas falsas sobre la evolución del teatro, porque el lector moderno tiende a considerarlas representativas de las corrientes dominantes del teatro más popular de su tiempo, o a pensar incluso en un “progreso” orgánico a través del siglo. En muchos casos, todo esto dista muchísimo de ser cierto. Como muy acertadamente ha dicho Jesús Rubio Jiménez, la historia del teatro español del siglo XIX es “mucho más compleja y variada que la que presentan los manuales de literatura” (1996: 1-2).

Por ello, hemos querido completar y cotejar los datos de la historia de la literatura dramática contemporánea a Emilia Pardo Bazán con un intento por reconstruir, a la vez, la historia escénica de su tiempo¹⁰, sobre todo cuando hemos intentado hablar de la formación de la joven Emilia Pardo Bazán como autora dramática. Y es que dada la condición dupla del texto dramático como “*Texto Literario* y el *Texto Espectacular*” (Bobes Naves 1991:12)¹¹ entendemos que el aprendizaje de la joven escritora en este género debió consistir en la lectura de textos en menor medida y, en mayor medida, en la asistencia al teatro. Ello explica, por ejemplo, que sus primeros escritos de juventud (que situamos a partir de la década de 1870) estén fuertemente influenciados por las comedias de capa y espada y por los dramas románticos, que, aunque anticuados desde el punto de vista de la historia literaria, seguían reponiéndose en los teatros con muchísima asiduidad. Para la reconstrucción de la escena de A Coruña, ciudad en la que Doña Emilia pasó su juventud, hemos intentado seguir la línea iniciada y promovida por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, inserto en el Instituto de Investigación de la UNED y dirigida por

¹⁰ A este respecto, nos han sido de gran ayuda los siguientes estudios: Deleito y Piñuela, José [19--]: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I: Teatros de declamación: Español – Comedia – Princesa – Novedades – Lara*, Madrid, Saturnino Calleja; Freire López, Ana María (1996): *Literatura y sociedad: los teatros en casa particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales y Oliva, César y Torres Monreal (1990): *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, D.L. 1990.

¹¹ Esta postura, propuesta por la especialista en semiótica Carmen Bobes, coincide además, distinguiendo en el texto dramático “dos aspectos (...) el *Texto Literario* y el *Texto Espectacular*” (1991: 12).

el Dr. José Romera Castillo y recomponer la cartelera teatral de la época en aquellos casos que ha sido necesario¹² a partir de un examen minucioso de la prensa conservada de la época. Este medio nos ha permitido ver qué obras teatrales se estrenaron y representaron en A Coruña en los tiempos de la residencia de la escritora allí. Igualmente, hemos precisado cómo las circunstancias socioeconómicas de la familia Pardo Bazán determinaron el gusto de Doña Emilia por determinado tipo de teatro y excluyeron otro de sesgo más popular. En este sentido, nos han resultado de mucha utilidad los estudios sobre la historia cultural desarrollados por investigadores como Serge Salaün¹³.

Otra de las perspectivas ha sido de la semiótica teatral. Para ello y siguiendo a la profesora Carmen Bobes Naves, hemos tenido en cuenta “todo el proceso de comunicación, desde la creación del texto escrito hasta su recepción” (1991:10). Por tanto, además de analizar los procesos de composición de los textos de Doña Emilia a través de la documentación existente, hemos examinado cuidadosamente los detalles de su recepción. Para ambos casos hemos encontrado en la prensa una valiosísima fuente de datos. Dada la fama de la escritora, el interés de los empresarios y actores por promocionar sus estrenos, la voluntad de contar la actualidad de los múltiples diarios y revistas por contar la actualidad teatral y el interés de la propia Pardo Bazán por publicitar su obra, la prensa escrita se convirtió en la narradora de la historia de Emilia Pardo Bazán y sus tentativas dramáticas. De este modo, cotejando los rotativos con la documentación atesorada en diferentes archivos, en los epistolarios publicados y en

12 Nos han sido muy útiles el estudio de Ocampo Vigo, Eva (2002): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1897-1915*, prólogo de José Romera Castillo, Madrid, UNED y la tesis de doctorado de Tomás Ruibal Outes (1997): *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad el siglo XIX*, defendida en la UNED y dirigida por José Romera Castillo.

¹³ Salaün, Serge (2001): “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, en *Historia Social*, núm. 41, pp. 127-146; Serge Salaün, Marie Salgues y Evelyne Ricci (coords.) (2005): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos; Moisan, Jeanne (s. a.): «Les publics du théâtre à Madrid et à Barcelone à la fin du XIXe siècle: problèmes de sources et de méthodes», en *Les Travaux du CREC-Questions de méthode*. Consultado el 14/10/2014 en <http://crec.univ-paris3.fr/Moisand-QM2.pdf>; Uría, Jorge (2003): *La cultura popular en la España Contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.

otros documentos hemos logrado recomponer, en la medida de lo posible, las fechas de composición, las intenciones de la escritora en cada uno de sus textos y contactos que llevó a cabo con las gentes del espectáculo para llevar sus piezas a las tablas.

La prensa también nos ha desvelado los detalles de las puestas en escena de las cuatro piezas que fueron representadas en vida de Doña Emilia: *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad* y *Cuesta abajo*. En este sentido, hemos pretendido estudiar rigurosamente el papel de la crítica teatral como mediadora del éxito o del fracaso y de la posterior repercusión de la obra teatral de Pardo Bazán. Para ello, hemos analizado pormenorizadamente cada uno de los medios de prensa escrita de la época, tanto gallega como nacional y americana y hemos examinado numerosas publicaciones custodiadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Biblioteca del Ateneo madrileño, la Biblioteca de la Real Academia Galega y la coruñesa Biblioteca Municipal de Estudios Locales, además de completar nuestra labor con los repositorios de prensa que hoy existen en internet (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Galiciana). Con nuestras pesquisas hemos conseguido rescatar numerosas reseñas publicadas sobre los estrenos de las obras de Pardo Bazán, escritas por los más influyentes críticos de la época (Zeda, revistero de *La Época*; Manuel Bueno de *El Heraldo de Madrid*; Alejandro Miquis, del *Diario Universal*; Ángel Guerra, de *El Globo*, Floridor, del *ABC* o José de Arimón de *El Liberal*, entre otros), por los redactores de publicaciones más humildes o por los corresponsales encargados de relatar la vida madrileña en provincias y en las entonces colonias americanas. Estudiando las reseñas recopiladas hemos podido rescatar tanto los detalles de las representaciones de los textos pardobazanianos referentes a las interpretaciones de actores y actrices, puesta en escena y composición y respuesta del público ante cada una

de las obras. En los casos en los que las obras no fueron representadas pero sí publicadas (hablamos de *Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal* que, tras varias tentativas no fueron nunca subidas a los escenarios en vida de su autora pero sí publicadas por ella en el volumen 35 de su *Obras Completas*), hemos examinado también su recepción por parte de la crítica en la prensa periódica¹⁴. En diálogo con Vodicka, hemos tratado de “examinar” cómo la obra fue “percibida, interpretada y valorada por una comunidad de lectores” (1989: 55) y, en este caso, también de espectadores, y por la crítica, muchas veces mediadora entre la obra y el público. Pero, además, hemos puesto especial atención en observar cómo ha evolucionado y cómo se ha acogido la obra teatral de Doña Emilia a lo largo del tiempo. De este modo, hemos prestado atención a contrastar la manera en que se percibieron las piezas de Pardo Bazán cuando fueron estrenadas y/o publicadas, y cómo se perciben en la actualidad. De este análisis, como en adelante se verá, hemos podido constatar cómo ciertos discursos como el de género, muy presentes en esta parcela literaria de la creadora de “La biblioteca de la mujer”, fueron casi obviados en su tiempo histórico pero recuperados en la actualidad, tras el auge de la crítica feminista o cómo las revisiones del canon teatral de la época realizadas hoy en día han revalorizado el legado teatral de la escritora.

¹⁴ Para este fin, hemos utilizado la metodología utilizada por José María Paz Gago en su libro *La revolución espectacular: el teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia, 2011.

1. 2 Aproximación a la concepción teatral de Emilia Pardo Bazán

No podemos hablar de una poética teatral salida de la pluma de Pardo Bazán tal y como la define el *Diccionario de la lengua española*: “Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor”. No hay ningún texto de la escritora que recoja programáticamente todas sus ideas sobre el teatro o sobre el quehacer dramático, pero sí podemos recopilar muchas de sus ideas teatrales en los numerosos artículos periodísticos –a veces, exclusivamente dedicados a analizar una obra, otras embebidos en reseñar la actualidad del momento-, que Doña Emilia fue escribiendo y publicando a lo largo de toda su vida. Y si bien no podemos afirmar que estas ideas den pie a un discurso del todo lógico y coherente, sí nos ofrecen una aproximación a la idea global que sobre el teatro tenía la autora de *Los pazos de Ulloa*, que aplicaría a su labor como crítica teatral y a su labor como autora dramática.

Pasada una etapa juvenil en la que la escritora era una espectadora asidua de numerosos espectáculos teatrales que incluían refundiciones del teatro del Siglo de Oro, dramas románticos y alta comedia- géneros a los que se acercó como autora, tal y como veremos al examinar sus tentativas dramáticas de juventud-, comenzó a manifestar, ya a finales de la década de 1880, sus inquietudes sobre la escena del momento. Desde algunos años atrás, numerosos literatos, escritores y periodistas habían manifestado, no solo en España sino también por toda Europa su preocupación por la regeneración del teatro. Como respuesta habían surgido figuras como Stanislasky o Antoine que ofrecían alternativas a la escena convencional y comenzaban a proliferar autores como Chejov, Ibsen o Hauptmann que ofrecían renovadoras fórmulas teatrales. En 1879

Emilie Zola, preocupado también por el anquilosado panorama teatral francés publicaba su programático ensayo *El naturalismo en el teatro* (Rubio Jiménez 1982: 11), en el que manifestaba: “Parece que en Francia, después de medio siglo, la literatura se ha dividido en dos; la novela se ha modernizado; el teatro permanece estacionario; en medio de ambas literaturas hay un abismo” (Zola 06/1892). Bajo el criterio del gran escritor francés, la dramaturgia debía renovarse utilizando los mismos procedimientos que la novela naturalista: “la fórmula naturalista que aparece completa y fija en la novela no ha llegado todavía al teatro, del cual más o menos tarde ha de ser base firme prestándole su rigurosa exactitud científica” (06/1892). Es decir, que debía dejar atrás los convencionalismos, los efectismos y las acciones desmesuradas:

Espero que aparezcan al fin en nuestro teatro –dice el autor de *L'Assommoir*- hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente sin recurrir a la mentira. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convencionales de la virtud y el vicio que no tienen ningún valor como documentos humanos. Espero que el medio ambiente determine los personajes, y que los personajes sean producto de la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que en las obras teatrales no haya prestidigitación y golpes de varita mágica que cambien en un minuto los seres y las cosas. Espero que no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se falseen las observaciones con incidentes románticos que solo sirven para amenguar el mérito de las obras. Espero que se abandonen de una vez las reglas convencionales, las fórmulas en desuso, las lágrimas y las risas sin fundamento (06/1892).

Para ello, “las tramas debían centrarse en la realidad social contemporánea, concediendo primacía a la verdad humana de los caracteres, sometiéndolos al encadenamiento de los hechos” (Rubio Jiménez 1987:13), la escenografía debía ser funcional – “¿Acaso la decoración no es una descripción continuada que puede ser más exacta que la descripción hecha en una novela?”, se preguntaba Zola- y los actores debían aproximarse al habla natural.

En España también se acusaba el declive del teatro. Así, como aporta Nelly Clemessy en su fundacional obra *Emilia Pardo Bazán como novelista*:

en 1876, tuvo lugar otro debate en el Ateneo, también sobre el arte dramático. El tema elegido: “¿Se halla en decadencia el teatro español; si se halla, ¿por qué medios [puede] procurarse su renovación?”. Había sido suscitada la discusión por una campaña de prensa llevada a cabo por Manuel de la Revilla en *El Globo* (...). Duró varios meses, hasta principios de 1887 y tuvo por base la memoria publicada entonces por Alcalá Galiano: *El teatro español contemporáneo y su decadencia*. El autor sostiene que únicamente el realismo¹⁵ podía convertirse en el elemento regenerador capaz de librar a la escena española del neorromanticismo y de satisfacer los gustos de un público que se apartaba de los grandes ideales (1981: tomo I, 52).

La misma alternativa fue defendida por Luis Vidart, mientras que críticos como Manuel de la Revilla o el gallego Aureliano J. Pereira la censuraron.

Después de años en los que las opiniones hostiles y defensoras del realismo/naturalismo proliferaron y de la polémica publicación de los artículos que recogían el pensamiento de Emilia Pardo Bazán sobre la novela naturalista –titulados “La cuestión palpitante” y editados en *La Época* durante 1882 y 1883-, la escritora comenzó a emitir sus juicios sobre el teatro. Así, en un artículo titulado “Literatura y otras hierbas. Carta al señor Don Juan Montalvo”, publicado en julio de 1887 en *La Revista de España*, Doña Emilia, tras comentar algunas refundiciones de novelas llevadas al teatro desatinadamente, predecía:

En principio, creo que el drama no puede eximirse de la transformación que sufren todas las artes de nuestro siglo; que entrará en el aro del realismo, y sea invocando y restaurando viejas tradiciones, sea adoptando audazmente las fórmulas modernas, se renovará (...). (Pardo Bazán: 07/1887).

La escritora, pues, se manifestaba partidaria de las ideas de Zola, pero también de las de Alcalá Galiano y las de su colega Luis Vidart. Escritores como Clarín y Benito

¹⁵ Como advierte la propia Clemessy, en esta época, “los términos realismo y naturalismo se empleaban indistintamente, aunque el último con mayor frecuencia” (1981: tomo I, 53).

Pérez Galdós, desde su perspectiva de novelistas, compartieron su visión con la escritora. Y si en Francia Zola y sus discípulos probaron a llevar sus procedimientos a las tablas, en España los novelistas también probaron suerte en el teatro. Algunos de ellos, además de aventurarse en la escena, dejaron constancia de sus ideas sobre la dramaturgia (Hernández 1992 y López Quintáns 2012).

A partir de 1891, Emilia Pardo Bazán dejaría constancia de sus inquietudes sobre la escena en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, en la que varias veces publicó recensiones críticas sobre las obras a las que asistió en Madrid durante los años de 1891 a 1893. A lo largo de los años también comentaría muchos estrenos y acontecimientos teatrales –si bien de un modo más divulgativo– en sus secciones “La Vida Contemporánea” de la *Ilustración Artística* o en sus columnas de *La Nación* de Buenos Aires, además de en otros muchos medios.

Cabe destacar, sin embargo, que ya en sus recensiones teatrales de *Nuevo Teatro Crítico* se encuentran no solo el germen de los principios que regirían sus futuras opiniones sobre el teatro, sino también muchos de los principios rectores de su propio quehacer como autora dramática. Del panorama teatral de 1891 a 1893 esos años, Pardo Bazán acusa la inverosimilitud de la trama y de los personajes de muchas obras dramáticas a las que asiste. Así, en *Andrea*, del francés Sardou “el autor no se toma el trabajo de justificar o de motivar siquiera con móvil alguno la conducta inclasificable del Conde, ser mezquino y odioso, triste fantasmón de calavera” (Pardo Bazán 12/12/1891) y de la pieza de Daudet *El Obstáculo* comenta que le parece “ñoño y falso” (Pardo Bazán 15/03/1892). Parecidos defectos halla en *Mar y cielo*, la conocida obra del autor catalán Ángel Guimerá. Aunque su juicio es mucho mejor que el que emite en los dos casos anteriormente citados, acusa también la falta de verosimilitud en este drama y

pone también atención en que no hay novedad en los discursos dramáticos (Pardo Bazán 12/12/1891).

La escena pues, según sus ideas, debía ser renovada mediante procedimientos teatrales nuevos y los personajes debían parecerse a los de la novela realista y ser creíbles ante los ojos del espectador. De los autores que reseña positivamente, señala precisamente estas dos cualidades. Así, hablando del estreno de *Comedia sin desenlace* de Echegaray reconoce que, si bien esta pieza no fue de su agrado, una de las grandes cualidades del dramaturgo madrileño es que tenía la capacidad de innovar (13/01/1892), a veces con acierto, como había sucedido con *El Gran Galeoto* y otras con menos fortuna, como en el caso de *El hijo de Don Juan* (18/06/1892).

Pero en 1892 se produciría un acontecimiento teatral que, según la escritora coruñesa, no sería solamente “el advenimiento de de un dramaturgo más, sino el de una nueva dirección dramática” (Pardo Bazán 13/01/1892). Este fue el estreno del primer texto teatral de Benito Pérez Galdós, *Realidad* (Pardo Bazán 13/01/1892), en cuya gestación, como estudiaremos en este trabajo, estuvo implicada personalmente Doña Emilia. *Realidad* se estrenó el 15 de marzo de 1892 y un mes después el 16 de abril, la autora de *Los pazos de Ulloa* manifestaba en una reseña publicada en su revista que el autor:

[h]ace más de cuatro años da vueltas y vueltas en su creador magín la idea de adaptar una novela al teatro y soltarla como un *ballon d'essai* de los nuevos procedimientos llamados a vigorizar nuestra alicaída dramaturgia. (...) ¿Por qué razón –ha dicho en alto el pontífice del naturalismo francés y ha debido de pensar Galdós- se pretende aislar al teatro de otras formas literarias, con las cuales guarda tan estrecha relación –la poesía, la novela? (Pardo Bazán 15/04/1892).

Y aunque la escritora no dudó en indicar en su crítica aquellos aspectos del drama que no la convencieron, puntualizó que, tal y como ocurría en *Realidad*, “los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que

imponerse al teatro” (Pardo Bazán 15/04/1892). Y acerca del debate de si la pieza del autor de *La Fontana de Oro* declaraba: “¿Es realista o naturalista el drama? Yo diría que ni lo uno ni lo otro: algo nuevo sí, aunque no sin precedentes en la escena española, en la francesa y particularmente en el extraño teatro de Ibsen”. Además, otra de las novedades que suponía la obra de Pérez Galdós era que aunaba “el realismo en la forma y el pensamiento filosófico en el fondo” (Pardo Bazán 15/04/1892).

La escritora tenía claro que la obra del autor canario tendría influencia sobre la dramática futura. Galdós opinaba que el teatro debía “fundamentarse en la observación atenta y continuada de la realidad social del momento” (Rubio Jiménez 1892: 85) e, igualmente, Pardo Bazán intentó con la mayoría de su tentativas dramáticas –con todas las que estrenó y publicó y otras de las que se guardan borradores- “trasladar los conflictos del individuo en relación con la sociedad en la que está inmerso”, como había sido, hasta el momento, cometido de la novela¹⁶ (Prol Galiñanes 2001: 483-484).

Además, para conseguir la renovación necesaria había que salvar diferentes escollos. Los personajes debían resultar verosímiles y sus intervenciones debían estar de acuerdo con sus características. Así, si las escuelas naturalista y realista se habían acercado al habla de cada uno de los actantes de la novela según sus determinadas peculiaridades, el teatro no debía ser menos. Doña Emilia, reconocía, por ejemplo que los protagonistas de *La Dolores*, obra castiza del dramaturgo catalán Feliú y Codina, a pesar de expresarse en verso se expresaban acertadamente. No ocurría lo mismo, sin embargo, con *La loca de la casa*, otro de los estrenos de Pérez Galdós que Pardo Bazán reseñó en su *Nuevo Teatro Crítico*. En esta obra, que no convenció mucho a la escritora, el habla de lo personajes no era como debía ser, natural.

¹⁶ Sobre la conveniencia o no de la entrada de los novelistas en el teatro, la escritora mantendría en 1906 una diatriba pública con Mariano Miguel del Val, como estudiaremos en el apartado dedicado a examinar la crítica de *Cuesta abajo*. Años después, como vemos, continuaba el debate, sobre el intercambio de procedimientos entre novela y teatro.

Durante toda su vida, Pardo Bazán apostó por aquellos autores que intentaron introducir alguna novedad al anquilosado panorama teatral y desestimó tentativas que no ofrecían novedad alguna al respecto. De este modo, en sus crónicas en *La Ilustración Artística* y como observa Alba Urban Baños, rechazó piezas como *El tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala, que cree “pasada de moda” (Urban Baños 2010: 148) o *Batallas de reinas* de Frederic Soler Hubert, pieza con la que se inauguró el Teatro Romea de Barcelona por parecerle arcaica. Asimismo, saludó positivamente las nuevas propuestas que ofrecía la dramaturgia hispana y no dudó en defender el calificado como drama social¹⁷ *Juan José* de Joaquín Dicenta, que había causado una agitada polémica y que llegó a ser considerado como “manifiesto socialista” (“Días nublados” 23/11/1896 en Pardo Bazán 2005: 68) o el drama regional *La Dolores* de Feliú y Codina (Pardo Bazán 27/03/1893). Siempre proclive a vientos de cambio e informada sobre las últimas novedades europeas, esperaba que ciertas compañías extranjeras –como la del italiano Ermete Novelli– las trajesen a la escena española. Así se manifiesta ansiosa por ser espectadora de “lo que hoy se admira y discute y simboliza[n] las nuevas direcciones literarias: Ibsen Tolstoi, Turguenef [sic], Suddermann, Metterlinck” (“Ermete Novelli y su repertorio”: 11/05/1896 en Pardo Bazán 2005: 56).

Tampoco hizo caso omiso, sino que reseñó puntualmente las propuestas del teatro poético y modernista en España¹⁸, fuertemente influenciado por el dramaturgo

¹⁷ Como veremos, incluso encontramos entre sus borradores teatrales uno, denominado por Ribao Pereira *Asunto de un drama. [Los señores de Morcuende]*, cuya acción transcurre en una fábrica y que pudiera tener concomitancias con el denominado drama social.

¹⁸ Así, como también señala Quesada Novás (2008: 161, nota 6), la escritora publica en una crónica de *La Nación* de Buenos Aires el 12 de abril de 1912: “Hoy, no cabe duda, la literatura ha sacudido el yugo de la verdad. Después de un período en el que reinaron el documento, el estudio y el análisis, en el terreno de la que antes se llamara la fábula y la amena literatura; después de haber otorgado la alternativa artística a lo más humilde, prosaico y feo, a lo vulgar; ahora se ha pasado al extremo opuesto, y lo mismo la lírica que la novela, que el teatro, se impregnan de neoidealismo muchas veces enfermizo, y acaso mero retroceso a los estados del alma que el Romanticismo, allá en 1830, determinó. El Renacimiento del teatro poético en España no es sino el Renacimiento del Romanticismo, teñido en el humorismo poético de Rostand y de Verlaine. No es difícil discernir estas corrientes en el teatro de Marquina, en el de Valle-Inclán en el de Villaespesa. Son retoños románticos, que encuentran perfectamente dispuesto el terreno, porque en España, las reacciones románticas, en una o en otra forma, no han dejado nunca de producirse,

belga Maetterlinck, cuyo simbolismo, como ha observado la crítica, pudo influenciar su obra de 1904 *La suerte* e incluso *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*. Así, por ejemplo, en *La Ilustración Artística*, tras comentar una polémica en la prensa a causa de su supuesta germanofilia, la escritora loa las obras de Jacinto Benavente apuntando sus múltiples influencias (“La vida contemporánea”: 13/09/1915 en Pardo Bazán 2005: 569) o defiende la lectura de *El embrujado* de Valle-Inclán (“La vida contemporánea: 17/06/1913 en Pardo Bazán 2005: 490).

Pero volviendo a la crisis del teatro de entre siglos, Doña Emilia observaba que para conseguir la renovación necesaria había que salvar diferentes obstáculos, no solamente tenían que ver con los autores teatrales. Existía, también la necesidad de reformar las compañías de actores. Ya en un artículo de 1884 publicado en *La Ilustración Ibérica* y rescatado por la profesora Patiño Eirín en 2008, manifestaba la escritora:

Nuestra escena, fuerza es confesarlo, carece hoy de una falange numerosa de actores que la honren; además, está viciada por resabios de malas escuelas, contagiada por el descuido y la indiferencia del público, que asiste a cien o doscientas representaciones de una obra de *espectáculo* o *piececilla* flamenca, y no sabe llenar el coliseo ni las quince primeras noches de una sabrosa comedia o drama sublime (Pardo Bazán 23/02/1884 y Patiño Eirín 2008: 232)

Y continuaba acusando la composición de las compañías y los vicios de los actores y actrices:

y cuando se decía que los dramas de Echegaray eran realistas, reíame yo del error de que no se viese en ese teatro lo que saltaba a los ojos, lo que era preciso estar ciego para desconocer; una nueva encarnación de Romanticismo nacional. (...) No es fácil predecir si esta fase literaria señalará una etapa brillante, o si nos lleva a un amaneramiento infecundo. Por ahora va dando de sí obras diversas, no todas reductibles al tipo común romántico (...). Las obras de Benavente, por ejemplo, habría que clasificarlas por grupos, porque no responden todas a igual tendencia, ni caben estrictamente dentro del molde del teatro neoidealista, siendo en su gran parte estudios sagacísimos de psicología, costumbres y alma moderna. El teatro de Marquina juega en los linderos de la historia, a poco más sería histórico al modo del de Casimiro Delavigne. El de Valle-Inclán propende a la pintura soñadora de momentos sentimentales y localidades pintorescas. Hay en este autor, acaso más que en ninguno, la necesidad de situar, en un ambiente adecuado, a sus héroes. Por tal concepto, es de todos el más realista (“Teatro y arte”: 12/04/1912 en Pardo Bazán 1999: tomo 1, 642).

Por efecto, sin duda, de la frialdad del público español y consiguiente baja de fondos que sufren las empresas dramáticas, las compañías de declamación se reducen aquí al *minimum* de personal posible, y suelen componerse de: una *dama*, regular palmito, frisando en los cuarenta, muy llorona en el drama, mala medidora de versos; una niña anémica, sin pulmones ni sitio en qué alojarlos, delgadilla y de flaca voz, *dama joven*; una *característica*, plato fiambre, arrumbada desde veinte años atrás como actriz y como mujer; una *graciosa* para los papeles de criada, sin más mérito que el descaro y saberse peinar en *caracoles*; un *galán* más o menos inteligente, pero que, como la dama, sirve para todo, lo abarca todo, es hoy apasionado amante, mañana padre sensato, pasado mañana, si cuadra, abuelo; un *barba*, que varía calvas y pelucas, y así declama comedias de capa y espada como dramas modernos; dos bobaliconcillos *galanes* jóvenes que no dan pie con bola; un *gracioso*... que acostumbra a la concurrencia a ciertos gestos y guiños convencionales y logra ya que le aplaudan donde chichearle sería más justo; y un par de desgraciados comparsas, que entran, sucios y hoscos, a traer un vaso de agua o a dar un recado, y son recibidos generalmente con espontáneas risas del público bonachón. Barajando estos elementos se despachan los tres actos y la *pieza*, de ene, y peor para el dramaturgo que exija más surtido repertorio de personajes (Pardo Bazán 23/02/1884 y Patiño Eirín 2008: 232).

Salvando, por supuesto, ejemplos de actores y actrices a los que Pardo Bazán admiraba ya en la época que pasó en Madrid poco después de casarse en 1888 y que comenta en sus “Apuntes Autobiográficos” -Matilde Díaz, Mariano Fernández; Catalina, Rafael Calvo, Elisa Boldún (Pardo Bazán 1999: 20)- y en los que reconocía su talento y buen desempeño para la declamación, lo cierto es que en el panorama teatral de finales del siglo XIX y principios del XX eran frecuentes las interpretaciones descuidadas, grandilocuentes y exageradas. Así comenta, por ejemplo, en una crónica del 27 de noviembre de 1899 ante la pregunta de “cómo debe hacerse el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, si empleando la canturria propia de los tiempos melencoliosos o con la naturalidad y el realismo del teatro de hoy”:

Si se me preguntase mi predilección, siempre votaría a favor de la naturalidad, de la dicción dramática sí, pero no *cantabile*, no con crescendos musicales y arpeggios de voz y aires de

bravura. Ahí están, por ejemplo, en el *Tenorio*, las nunca bien ponderadas y archiconocidas décimas del sofá. ¿Comprende nadie, ni cabe en cabeza humana, que en una noche de luna, entrando por la ventana la fragancia de los azahares, reunidos don Juan y doña Inés se pongan a gritar? ¿No es más lógico que aquello que van a decirse se lo digan a media voz, como un susurro dulcísimo? La eficacia de las frases de don Juan ¿no ganará mucho con el misterio y la reprimida vehemencia? ¿Se concibe un seductor á berridos? (“Entrada de invierno” 27/11/1899 en Pardo Bazán 2005: 145).

Evidentemente, si la escritora optaba por un teatro de corte realista, en el que los personajes estaban inscritos en la sociedad en la que vivían, el modo de actuar de aquellos que le daban vida debía de ser cercano al natural. Cuando la escritora llevó a cabo sus obras escogió cuidadosamente a los actores que las representarían, incluso adaptando los papeles para ellos, como se había convertido en costumbre entre sus contemporáneos. De Balbina Valverde, que estrenaría *El vestido de boda*, su primera pieza para teatro, diría tras su muerte que era una de las mejores intérpretes que había conocido y que nunca podría ser sustituida (“La vida contemporánea” 23/08/1915 en Pardo Bazán 2005: 567); de María Tubau, actriz que interpretaría el personaje de Ña Bárbara en *La suerte* y a la que también ofrecería su finalmente no representada pieza *Un drama* observó, la primera vez que la vio actuar lo siguiente:

Yo he oído muy poco a María Tubau: cuando la vea interpretar una serie de obras que me permitan juzgar sus facultades de actriz, tal vez la estudie detenidamente, pues en la escasez de buenas comediantas que padecemos, ella se destaca con impredecible supremacía, ayudada por una figura muy gentil y una voz pura y fresca que sabe no derrochar” (Pardo Bazán 21/12/1891: 58).

Y, tras el exitoso estreno de *La suerte*, la escritora coruñesa también escribiría para la actriz su obra *Cuesta abajo* que sería llevada a las tablas el 22 de enero de 1906.

También abundan en sus reseñas las alabanzas hacia María Guerrero y el que sería su marido Fernando Díaz de Mendoza. Como citaremos más adelante, Pardo

Bazán debió trabar contacto con la actriz cuando esta se sumó a los ensayos de *Realidad* de Benito Pérez Galdós para desempeñar el papel de Augusta. Y tras el estreno de esta obra, pronosticó en *Nuevo Teatro Crítico*, sin equivocarse, un gran futuro para la actriz en el mundo de la interpretación (Pardo Bazán 2/04/1892: 66). Y como confesaba en una carta a Fernando Díaz de Menzoza el 16 de septiembre de 1904: “Mi primer trabajo dramático, guardado en mis cajones desde 1899, si no me equivoco, estaba destinado a María” (Schiavo y Mañueco 1990: 69). En realidad, la citada pieza era *Un drama*, que, como veremos no era la primera tentativa teatral de la escritora. María Guerrero nunca la interpretaría, pero la compañía formada por ella y su marido llevarían a las tablas la obra de la escritora *Verdad*. La escritora coruñesa siempre tuvo en alta estima al matrimonio de actores, y nunca cesaron sus elogios sobre ellos. Incluso después de que rechazasen estrenar sus piezas *El becerro de metal* y *Juventud* comentaría de María Guerrero: “nadie ignora cómo esta gran actriz domina la cuerda dramática y aún la trágica” (“La vida contemporánea” 06/04/1914 en Pardo Bazán 2005: 518), y lo mismo opinaba de Fernando Díaz de Mendoza (“La vida contemporánea” 06/04/1914 y 27/05/1912 en Pardo Bazán 2005: 518 y 469 respectivamente).

Pero aparte del trabajo actoral, Pardo Bazán también tenía muy claro que una obra debía diseñarse con una adecuada escenografía. Si en su ideal de teatro era importante, como había señalado Zola, presentar al individuo en el entorno en el que vivía, la escenografía debía estar sumamente cuidada. En las obras que conservamos de la condesa, está señalado puntillosamente el *atrezzo* de cada una de las escenas, bien se trate de obras ambientadas en el característico salón burgués del siglo XIX, bien en otros escenarios (como ocurrirá en piezas como *El Mariscal Pedro Pardo* o *La Malinche*). Del mismo modo, la escritora dedicó muchas de sus reseñas a manifestar su

crítica sobre las anacrónicas escenografías y atuendos de las compañías de actores de su época, en los muchas veces anticuados coliseos de la capital madrileña. Por ejemplo, tras hablar de las representaciones de dramas románticos que tenían lugar en el madrileño Teatro Real, juzgaba:

Sucede con estos dramas algo de lo que con las óperas del antiguo repertorio: se ponen en escena con una especie de *qué se me da a mí*¹⁹, dejando que los méritos de nuestro Señor Jesucristo, la fama literaria o musical, convezan al espectador y le hagan tolerante con cuantas deficiencias y chapucerías se puedan cometer. En vez de considerar que la consagración de una obra obliga a respetarla, entienden lo contrario. Risa da ver cómo se presentan en el Real las obras clásicas. Antaño, *Dinorah* tenía su cascadita de agua natural, cuyo ruido fragoroso y rústico se asociaba tan bien a la música del acto del puente roto. Ahora la hacen en seco. Antaño, la cabrita era un precioso animalejo bien domesticado, blanco, pulcro. Este año sacaron una chiva negra, asquerosa. La *cerina caprettina*²⁰ venía en derechura de algún desmonte de Vallecas-Menudencias, se dirá. En arte escénico no hay menudencias. Importa todo (“Variedades”: 20/03/1999 en Pardo Bazán 2005: 127).

Con esta concepción sobre la escenografía, no extraña que saludase emocionada las obras reformas que llevó a cabo en el Teatro Princesa el matrimonio Guerrero–Mendoza- y que precisamente en este coliseo tuviese lugar la tercera obra subida a las tablas de la escritora, *Verdad*. En una crónica de *La Nación* de Buenos Aires reconoce la labor hecha por los actores-empresarios en materia de decoración y *atrezzo* teatrales:

Hay dos eras escénicas: antes y después de los Mendoza. Antes asistimos a representaciones lánguidas, en teatros fríos y vacíos, cuyos pasillos alfombraban esputos y papeles rotos y colillas; los actores parecían contagiados del hielo de los espectadores, y si la obra era de *capa y espada*²¹, en suma, si pasaba en un siglo arriba del XIII –fuese el XIII, fuese el XVII- sacaban la misma cota o el mismo birrete de de lacia pluma, iguales tocas y haldas, y el mobiliario se componía invariablemente de una mesa con tapete rojo y galón dorado, un sillón gótico y dos taburetes inclasificables. Yo he visto en *El Trovador*, el acto de los desposorios en un salón Luis

¹⁹ La cursiva es de la autora.

²⁰ La cursiva es de la autora.

²¹ La cursiva es de la autora.

XV, y he visto, en el mismo drama, a Leonor, raptada por Manrique, enseñando unas botas de elástico y unas medias de algodón blanco que parían los corazones... Y esto, no en ningún teatro de provincias, sino en el Español, nada menos...

Y vinieron los Mendoza, y todo cambió. Su ejemplo fue contagio. El respeto a la historia se impuso. Cada obra tuvo su ambiente. Si algo he oído decir de la presentación de las obras por esta pareja de artistas, es que extreman la fidelidad (“La corte de los venenos”: 30/01/1910 en Pardo Bazán 1999: tomo I, 352)²².

La escenografía, pues, tal y como la concebía la Doña Emilia debía estar en función de la trama. No debía ser pobre pero tampoco excesiva. Por eso, cuando en la década de 1910 del siglo XX en algunos teatros las decoraciones comenzaron a ser excesivamente suntuosas, la escritora las criticaría por correr el riesgo “de que lo principal –el texto- pas[ase] a convertirse en secundario” (Quesada Novás 2008: 166).

Como recoge la profesora Ángeles Quesada en su artículo “Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán” (2008: 155), Doña Emilia comentaba en 1906:

ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretenerme como a un mero *dilettante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, lucha e ilusiones que ello envuelve (“La vida contemporánea”: 26/02/1906 en Pardo Bazán 2005: 307).

Todas las declaraciones que hemos examinado obedecen a la concepción de teatro como espectáculo que tenía Pardo Bazán, “consistente en una suma de texto y elementos extratextuales: escenografía vestuario, actores, y el no menos importante: el público” (Quesada Novás 2008: 163). Por ello, y tras una primera época en la que fue autora de olvidados textos dramáticos juveniles nunca publicados, Pardo Bazán se ocupó siempre de escoger a los actores que protagonizarían sus dramas y también los coliseos que le asegurarían un público al que tenía la voluntad de hacer pensar. El teatro de Pardo Bazán fue un intento por renovar género a través de procedimientos prestados

²² Citado también por Quesada Novás 2008: 164-165.

de la novela realista, un teatro que quería mostrar los problemas de la sociedad de su momento y que, como en adelante estudiaremos, tenía la voluntad de despertar la conciencia de los espectadores, sobre la sociedad de su época en general y como veremos, sobre un tema en particular: la situación de la mujer de su época²³. En sus obras, Doña Emilia denuncia la doble moral de la sociedad según el sexo de sus individuos, la posición de la mujer campesina, la asfixiante moral burguesa y el destino relativo del género femenino. Y con un sesgo pedagógico que siempre atribuyó al teatro quiso influir en un público que muchas veces iba a divertirse, “carente de sentido crítico, que demanda[ba] solo diversión” (Quesada Novás 2008: 158) y que incluso culpa, en numerosas ocasiones de la crisis de la escena nacional. Sin embargo, algunos años después de su último estreno, admitía desilusionada en el diario bonaerense *La Nación*:

como el público español no ha sido educado en la escuela del positivismo científico, no admitió la literatura dramática inspirada en el análisis crudo de los acontecimientos de la realidad, y pidió jaleo, chiste, broma, ingenio (a ratos) (“Teatros y público” 06/06/1909 en Pardo Bazán 1999: 262).

²³ De este modo, y tras el fracaso de *Verdad*, su autora no se muestra vencida, sino que opina “Basta saber que no fue mi equivocación de esas por nadie negadas, sino de las que promueven discusión, marejada, revuelo literario” (“La vida contemporánea”: 26/02/1906, en Pardo Bazán 2005: 306):

CAPÍTULO 2. La etapa coruñesa. Los inicios de la escritora como dramaturga

2. 1. Los teatros coruñeses

La ciudad que vio nacer a Emilia Pardo Bazán, contaba con el teatro como una de las más importantes alternativas de ocio desde hacía muchos años. Amén de “cómicos de la legua” y otros artistas ambulantes que recorrieron sus calles, ya en el siglo XVII la ciudad contó con un espacio específico para las representaciones teatrales. Este fue el coliseo provisional que el italiano Nicolò Setaro, cantante y empresario de “óperas bufas”, instaló en las inmediaciones de Puerta Real en 1769 y que fue reemplazado tres años después por otro de similares características en la calle Florida, continuando su actividad hasta que fue fulminado por un incendio en 1804.

Tras este incendio, la ciudad se vio obligada a buscar otro lugar específico para las representaciones y se comenzó la construcción del Teatro Provisional de Puerta Real, de gran importancia dentro de la arquitectura escénica gallega, ya que fue el primer teatro “a la italiana” construido en Galicia (Sánchez García 1997: 99). Este teatro, situado en las inmediaciones de Puerta Real continuaría su actividad hasta 1823, cuando fue destruido por las fuerzas absolutistas franco-españolas. Fue entonces, cuando un edificio propiedad de D. Bernardo del Río (Sánchez García 1997: 112) en donde tenían lugar veladas musicales y literarias, fue reformado, ampliado y convertido en el denominado Teatro de la Franja, Teatro de variedades o Teatro viejo. Aunque este teatro continuó abierto hasta 1889, lo cierto es que desde 1845 fue utilizado por varias entidades como fueron el Liceo, el Ateneo Coruñés; la sociedad recreativa denominada Gimnasio y Esgrima y, por último el Liceo Brigantino, en el que Pardo Bazán tomaría parte muy activa, como se verá.

Como David Gies (1996: 22-23) señala:

En los años 40 también tuvo lugar la aparición de teatros privados que suponían una competencia para los principales teatros de propiedad o patrocinio municipal. En torno a

aquellos principales teatros se formaron las llamadas “sociedades dramáticas”. (...) La gente pagaba una cuota semanal o mensual que les permitía acudir a una “reunión” en la que se representaba una obra. Estas reuniones se convirtieron en un fenómeno tanto social como literario, y con frecuencia las obras habían sido escritas por socios o eran de una naturaleza más experimental de lo que se podían permitir los teatros principales. Estas asociaciones se granjearon la hostilidad de los grandes teatros, que las veían como una competencia desleal y las acusaban de rebajar el nivel, aunque entre los socios solía haber dramaturgos reconocidos (una de las muchas contradicciones de la actividad teatral de aquellos tiempos).

La razón del uso del Teatro de la Franja por estas sociedades fue que el núcleo de los espectáculos coruñeses se trasladaría desde 1840 al Teatro Principal²⁴ o Coliseo de San Jorge, que fue encargado al arquitecto municipal José María Noya. Este, elaboró también un teatro “a la italiana”, modelo constructivo que dominaba en toda España. El Teatro Principal contó con un aforo de 1000 localidades para una ciudad que en el entonces rondaba los 25000 habitantes. Por tanto, durante la juventud de Doña Emilia (nacida en 1851), dos serían los espacios teatrales en A Coruña: el Teatro de la Franja, utilizado por varias sociedades y el Teatro Principal, abierto a todo el público.

2. 2 Algunas notas sociológicas

Los teatros que surgieron alrededor de los siglos XVIII y XIX en toda Europa fueron promovidos por la burguesía y las clases altas, quienes por el entonces, disponían de un tiempo de ocio vedado a otras clases sociales. Por tanto los espectáculos que acogían estos espacios se acomodaban a los gustos de estas élites, quienes favorecieron las representaciones teatrales, las óperas y zarzuelas, los bailes, banquetes y veladas literarias.

Sin embargo, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, toda Europa sufrió una serie de transformaciones. Gracias al aumento de población en las ciudades y las mejores condiciones económicas, los sectores menos favorecidos pudieron también

²⁴ Pasaría a denominarse Teatro Rosalía de Castro en 1909.

acceder al ocio. Sus gustos, sin embargo, se separaban bastante de los de las clases altas y los empresarios no tardaron en ofrecer a este nuevo público una serie de espectáculos alternativos a los anteriormente citados (Uría 2003:77-78) y denominados espectáculos de variedades (como fueron el cuplé, la opereta o las actuaciones de cómicos). Estos espectáculos comenzaron a proliferar primero por las capitales y, seguidamente, por el resto de las ciudades de provincia, haciendo explícita la necesidad de nuevos espacios para albergarlos. Así, nacieron los cafés cantantes, los salones-teatro y los teatro-circos. En A Coruña, además de varios cafés que funcionaban ya en las últimas décadas del siglo XIX (como el Café Imperial que ofrecía espectáculos musicales) se fundaron a principios del nuevo siglo el Salón Villa de París en la calle Real (1908), el Salón Teatro Linares Rivas y el Salón Doré en Juan Flórez, ambos inaugurados en 1920, así como el Teatro Circo Pardo Bazán, cuya actividad se mantuvo entre 1903 y 1915²⁵. También el cine penetró en la ciudad, y el Teatro Rosalía, que había actuado durante años como el núcleo de los espectáculos burgueses, no pudiendo competir con la afluencia de público que acudía a los espectáculos más populares, optó por incluirlos en su programación. De este modo, en los primeros años del siglo XX, el coliseo fue perdiendo la hegemonía burguesa y elitista con la que había contado, ya que los espectáculos de variedades estaban muy alejados del gusto de las clases adineradas, quienes observaron con recelo esta entrada de ocio alternativo.

Sin embargo, y como hemos dicho, no fue hasta entrado el siglo XX, cuando se produjo este cambio en la estructura del ocio de la ciudad. Por tanto, hasta esta época fueron los teatros los principales centros de la oferta cultural coruñesa, en los que la burguesía predominaba aunque se reunían y mezclaban las clases sociales, manteniendo,

²⁵ Además, podemos hablar también de los circos que se instalaron en A Coruña como fueron el Circo Provisional de madera instalado en 1873, el de D. Juan Álvarez Ferrón situado en la zona del malecón del puerto en 1877; el Circo Coruñés María Pita; y el circo ecuestre de 1884, que luego se transformó en Teatro-Circo y que se convirtió en el primero de la ciudad al que se le añadió un pequeño escenario.

eso sí las distancias exigidas por las costumbres de la época, a las que ayudaba el diferente precio de las localidades, que oscilaban de precio según ofreciesen diferentes condiciones de visibilidad y comodidad y que hacía explícitas las diferencias socioeconómicas del público. Ya desde los modelos constructivos del teatro clásico había diferencias en cuanto a la elección de las localidades. Si en Roma y Grecia, los puestos de honra estaban reservados a las autoridades y patrocinadores de los espectáculos, el teatro español, contó tradicionalmente con una arquitectura teatral que jerarquizaba social y económicamente a su público, ofreciendo localidades de muy variado precio y estableciendo zonas demarcadas para la asistencia. Los corrales de comedias, nacidos en los Siglos de Oro, establecieron lugares para los mosqueteros, mujeres del pueblo y familias acomodadas (Oliva y Torres Monreal 2006: 186). Por su parte, los teatros a la italiana, cuyo modelo constructivo se utilizó en A Coruña para los teatros de Puerta Real y Principal, acusaron todavía más esta distribución tanto a través del precio de las localidades como mediante su arquitectura teatral. Este modelo constructivo contaba con una caja escénica y un espacio reservado para el público con forma de herradura. En este espacio se localizaban el patio de butacas, la platea, los palcos y el llamado paraíso o gallinero. Este último espacio, el más alejado de la caja escénica, tenía las peores condiciones visuales y auditivas y sus localidades eran las más económicas, por lo que era utilizado por el pueblo llano. El patio de butacas y la platea era sin embargo utilizado por la burguesía medio-baja, jóvenes e intelectuales, mientras que la alta burguesía y la vieja y mermada aristocracia ocupaban los palcos, que se podían alquilar por temporada²⁶. Sin embargo dentro de los palcos existía también una

²⁶ La escritora describe pormenorizadamente la división social del público coruñés en el que sería el trasunto del Teatro Principal en su novela *La Tribuna*. En esta novela, su protagonista, Amparo, asiste a la representación de la obra *¡Valencianos con honra!* escrita por Francisco Palanca y Roca, como ha puesto de manifiesto Marisa Sotelo en su edición de la novela (2002) y en un artículo en el que estudia las relaciones entre esta pieza teatral y *La Tribuna* (2005). En el capítulo treinta y seis de la novela de Pardo Bazán, Amparo, de extracción social muy humilde y cigarrera de la Fábrica de Tabacos de Marinada,

jerarquización: el de honor estaba situado al fondo de la curva del espacio en herradura y estaba reservados para las autoridades, mientras que los palcos adyacentes, llamados principales, eran ocupados por las familias más adineradas quienes no solamente contaban con las mejores características de comodidad y visibilidad, sino que contaban con un lugar privilegiado para exhibirse al resto del público, dando muestras de su poderío socioeconómico no sólo a través de sus privilegiadas localidades sino también a través de sus vestidos y joyas. También los palcos de proscenio, situados más cerca del escenario y, por tanto en el campo de visión de todos los demás espectadores, se consideraban localidades privilegiadas, ya que estaban expuestos también a las miradas del resto de los espectadores por estar situados cerca del escenario.

Así, y aunque evidentemente, cualquier asistente al teatro podía pagar por cualquiera de las localidades lo cierto es que normalmente se acomodaban a la estructura arriba apuntada, ya que las oscilaciones entre precios de las localidades eran realmente acusadas. Una localidad teatral significaba en el entonces la pertenencia un determinado estatus social ya que no hay más que ver las diferencias que oscilaban entre el coste de las localidades. Y, evidentemente, las clase altas superaban en número a las bajas, dada su disposición al ocio.

Como hemos dicho, dos de los teatros de la ciudad herculina respondieron a los modelos de teatro a la italiana: el Teatro Provisional de Puerta Real, destruido antes del nacimiento de Emilia Pardo Bazán y el Teatro Principal, que contó con la escritora y con su familia como espectadores privilegiados.

asiste a la representación del drama de Palau y Roca desde el paraíso o gallinero del coliseo de la ciudad. En medio de la actuación descubre a su rival en el amor de Baltasar, la burguesa Josefina García, ocupando uno de los palcos de platea con su familia. La pertenencia de las dos mujeres a distintas clases sociales determina su localidad en el teatro y, al tiempo, también influye en su relación con la pieza teatral. Así, mientras Amparo se identifica con el drama -de sesgo más bien populista, como apunta Marisa Sotelo- que exalta los valores de la república federal, Josefina lo encuentra “muy cursi y muy populachero” (Sotelo Vázquez 2005: 145).

2.3 La familia Pardo Bazán y el teatro coruñés

Los condes de Pardo Bazán ostentaban un puesto en la clase alta coruñesa. Su caserón de la calle Tabernas, su ascendencia hidalga, sus amistades, su cercanía a la cultura y su patrimonio eran los signos distintivos de su estatus. Y por tanto, su ocio era compartido con la élite herculina, formada por otros pocos hidalgos, la alta burguesía coruñesa, la élite burocrática militar y civil y algunos políticos y familias cuyo miembro principal ostentaba alguna profesión liberal (Barreiro Fernández 1992: 9). Este privilegiado y heterogéneo grupo compartía algo fundamental que los homogeneizaba: el ocio, y que hacía más fuertes si cabe aún su relación de pertenencia a su clase. Hidalgos, burgueses y altos cargos se mezclaban en bailes, actos sociales, veladas literarias, banquetes y “paseos establecidos por las calles Real, Cantón y actual Juana de Vega” (Sánchez García 1997: 85). Ellos eran quienes convertían la temporada teatral y operística de la ciudad en todo un acontecimiento social en el que demostraban su poderío económico mediante los resortes de los que ya hemos hablado: la elección y abono de las mejores localidades dentro del teatro y la exhibición de sus atuendos. Díaz Pardeiro, en su monografía de 1992 clasifica este público coruñés como “un público selecto, entendido, con medios económicos y una formación intelectual media-alta” (1992: 21). Los condes de Pardo Bazán asistían, pues, al Teatro Principal, donde se expedían abonos para el total de las representaciones que daban cada una de las compañías que acudían a la temporada teatral. El precio de las localidades explicaba la división socioeconómica de la sala, ya que, por ejemplo, cuando actuó la compañía teatral de Rafael Calvo en la temporada de 1886 dando un total de 30 representaciones, las localidades de palcos y plateas principales para abonados era de 8,50 pesetas,

mientras que el público asistente que quisiese acomodarse en galería debía tan solo pagar 75 céntimos estuviese o no abonada²⁷ (Díaz Pardeiro 1992: 521).

Perteneciente a una familia que contaba con el teatro como una de sus más importantes alternativas de ocio, no es de extrañar que desde muy joven Emilia se sintiese atraída por este género, como confiesa en un artículo:

Las muñecas las sustituí con grabados recortados, por medio de los cuales armé un teatrillo en el que los pobres títeres de papel representaban... ¿qué? No me acuerdo; improvisaciones, algo que sería de circunstancias, o que sucedería acaso en regiones completamente desconocidas... Lo cierto es que también aquello era fantasmagoría de mis deseos de asistir al teatro, goce que no siempre se concede a los niños, y menos entonces, en que no era todavía institución el teatro por la tarde... Además, adonde se enviaba a los niños era al Circo, a “los caballitos”, y mi afán de ver otra cosa que saltos mortales y perros sabios, debía de ser aspiración confusa, antes que consciente (“La vida contemporánea” 08/01/1906: en Pardo Bazán 2005: 1906).

Así que, en cuanto pudo, se convirtió en una “aficionada incorregible” al arte dramático, como demuestran los escritos que hablan de su juventud. Tanto en los “Apuntes autobiográficos” que relatan sus temporadas en Madrid en el intervalo en el que se instaló con su marido y sus padres en la capital tras la elección de su padre como diputado a Cortes en 1869, como en el diario titulado “Apuntes de un viaje”²⁸, que recoge las impresiones de la escritora en periplo que realizó con su familia por varias ciudades de Europa en 1873, queda patente su interés hacia el arte escénico. Así, relata cómo en Madrid asistió a los “primeros dramas de Echegaray y últimos de Tamayo”, y cuenta:

²⁷ La fortuna de los Pardo Bazán ha sido estudiada pormenorizadamente por el “Grupo de investigación *La Tribuna*” en el artículo “La riqueza de Emilia Pardo Bazán, una aproximación a su estudio”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 7, 2009.

²⁸ Este diario, que se conservaba inédito en el archivo de la escritora depositado en la Real Academia Galega ha sido recientemente publicado por el profesor González Herrán en Emilia Pardo Bazán, “Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]”, Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, 2014, Universidade de Santiago de Compostela – Real Academia Galega. Consultado el 09/11/2014 en <http://hdl.handle.net/10347/10058>

vi a Matilde Díaz, en sus últimos arreboles, hacer con travesía seductora *Mari-Hernández, la gallega*; me solacé con el sano gracejo de Mariano Fernández; Catalina aún no estaba desmoronado, y prometían mucho bueno la fogosa juventud de Rafael Calvo, y los años, poco floridos también de Elisa Boldún. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficiones literarias remanecían (Pardo Bazán 1999: 20).

También en el citado diario de viaje por Europa, la escritora dedica numerosas líneas al arte escénico y describe que pudo asistir en París a las obras *Les Érinnyes*, de Lenconte de Lisle y *Marion De Lorme*, de Víctor Hugo²⁹.

Llama asimismo la atención que ya desde muy joven, rechazase los espectáculos que darían en llamarse “de variedades”. Como hemos citado, si la cercanía e interés que mostraba su familia hacia el teatro condicionó su gusto hacia el género, la pertenencia de su familia a una clase adinerada que compartía su tiempo de ocio con la burguesía determinó también su gusto por lo que dio en llamar “teatro serio” y su rechazo hacia otro tipo de espectáculos que exigían otros grupos sociales económicamente inferiores, como queda patente en sus primeras referencias al arte escénico. En los “Apuntes Autobiográficos”, acusa además a la revolución de septiembre de 1868 –de marcado sesgo popular y contraria a sus creencias políticas- por la proliferación de estos espectáculos en la escena madrileña:

Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto, y no faltaban hechos que aducir en apoyo de esta opinión. Arreciaba la epidemia de ca-can y bufos, nos se oía tocar sino el *Ojo huero* o los rigodones de *Barba-Azul*; Offenbach reinaba, y en las tertulias íntimas del gran mundo, como protesta, leía Gabino Martorell sus quintillas, y una explosión de risas discretamente moderadas por el abanico acogía aquel pasaje:

¿Cuándo enseñaron los frailes

Lo que hoy enseña un can-can? (Pardo Bazán 1999: 19-20).

²⁹ Un testimonio de su interés por el arte escénico es también la inclusión del drama *¡Valencianos con honra!* de Palanca y Roca en su novela de 1883 *La Tribuna* como hipotexto, tal como ha señalado Marisa Sotelo (2005) y la descripción del público en el coliseo marinedino en la citada novela.

Parecidas declaraciones encontramos también en el citado manuscrito “Apuntes de un viaje”, en el que condena a los actores y el comportamiento del público en Bayona, y rechaza el “vaudeville” que tiene oportunidad de ver en Burdeos (Pardo Bazán 2014: 33).

2.4 Tendencias dramáticas en el teatro español durante los años coruñeses de Emilia Pardo Bazán

A la hora de enfrentarse con el teatro del siglo XIX español, la crítica ha tenido un problema recurrente: el desfase que existió entre las corrientes literarias que se sucedieron a lo largo del siglo en materia dramática y su distanciamiento con los repertorios que se representaba en los coliseos del país. Además, existía una gran diferencia entre el teatro de la capital y el teatro que se representaba en las otras ciudades y villas españolas, como en adelante comentaremos. Gies, en su estudio de 1994 comentaba cómo hacia 1840 los coliseos estatales contaban con repertorios que incluían:

traducciones (casi en un 60 por ciento [...]), comedias de magia, óperas, refundiciones, dramas históricos, melodramas, comedias neoclásicas, comedias de costumbres, tragedias clásicas [y] comedias antiguas (de capa y espada, de intriga, de figurón) (1994: 136).

Y este tipo de espectáculos predominó muchísimos años, llenando las carteleras de pueblos y ciudades.

Si abrimos cualquier manual de literatura o de historia del teatro veremos que tras el teatro neoclásico y el clamoroso éxito moratiniano de *El sí de las niñas*, el siguiente movimiento literario, que tuvo el drama como buque insignia, fue el Romanticismo. Y así, la historia literaria –aunque con bastante disparidad de opiniones– sitúa el comienzo del drama romántico hacia 1833 –justo tras la muerte de Fernando VII– y su fin en 1844 (Gies 1994: 204). Cabría pensar, leyendo las páginas de estos

manuales, que los coliseos nacionales se llenaron de compañías que representaban *Macías*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* o *Los amantes de Teruel* y que pasados esos años, la ola romántica remitió. Pero nada más lejos de la realidad. Ni los dramas románticos predominaron en estos años –en realidad, tan solo representaron una mínima parte del repertorio de los coliseos, cuya mayor parte estaba repleta de los citados espectáculos señalados por Gies al principio de este apartado- ni tampoco la impronta romántica cesó tan tajantemente. Ante esta última afirmación el profesor de la Universidad de Virginia señalaba en su citada monografía la fecha que la crítica marcaba como el final del período de apogeo del drama romántico no significaba que:

ya no fueran a escribirse obras románticas después de 1844 (*Traidor, confeso y mártir*, de Zorrilla, 1949, y *Venganza catalana*, 1864, y *Juan Lorenzo*, 1865, de García Gutiérrez comparten buena parte de la imaginería y el teatro románticos), pero el impulso de rebelión romántico se había visto reemplazado, a mediados de los 40, por la necesidad de la clase media de verse a sí misma y de ver sus intereses reflejados en la escena con más precisión (Gies 1983: 189-190).

Sin embargo, a la vez que se acuciaba esa “necesidad de la clase media [en realidad más bien la burguesía] de verse plasmada a sí misma”, y muchos años después de la citada *Juan Lorenzo* de 1865, lo cierto es que muchos autores dramáticos -muchos de ellos, de segunda y tercera fila, que jamás pasarían al hegemónico canon de la literatura española decimonónica pero cuyos dramas poblaron los coliseos de ciudades y villas españolas- acusaron en sus obras una fuerte impronta del Romanticismo. Y sus piezas, junto con las de Hartzzenbusch, García Gutiérrez o Zorrilla continuaron durante décadas y décadas –incluso ya bien entrado el siglo XX- representándose asiduamente a lo largo de toda la geografía española.

Pero ciertamente, hacia mitad de siglo, la burguesía, clase que mantenía los teatros en la época (aunque, como hemos dicho, compartía estos espacios con otros

colectivos que, tímidamente accedían a entradas de diversos precios), se vio en el deseo de verse reflejada y de proclamar tanto su moral como su problemática en las tablas (Hauser 2003: 1994). Así, por un lado, crecieron las comedias y dramas de costumbres contemporáneas, de la autoría de Manuel Eduardo Gorostiza o Manuel Bretón de los Herreros –por citar a dos de sus más famosos representantes- a quienes tanto la crítica como el público exigió “verosimilitud y una crítica constructiva de las costumbres. Sus personajes por ello son como una proyección de las ideas y sentimientos que la sociedad española hubiera querido de sus ciudadanos” (Rubio Jiménez 1983:96). Y así, como Gies comenta:

Ciertos asuntos que antes solo hubieran sido tema de conversación en casa, ahora se defendían en el foro público de la escena, y ese debate contribuía a aumentar la autoconciencia (y las demandas) de dicho sector de la sociedad española (1983: 322)³⁰.

De este modo nacieron –o más bien crecieron a partir de modelos preexistentes- tanto estas piezas como más tarde las de su cercana pariente, la llamada “alta comedia” de mano de dramaturgos como Rodríguez Rubí -a quien se le atribuye la creación del género (Gies 1996: 325)- Manuel Tamayo y Baus, Adelardo López de Ayala, Luis de Eguílaz, Narciso Serra, Enrique Zumel, Tamayo y Baus, López de Ayala, y al acaloradamente aplaudido Echegaray, entre otros (Gies 1996: 326).

La alta comedia muchas veces de signo neorromántico y cuyos años más prolíficos –según siempre la historia de la literatura serían entre la mitad de siglo y 1868- pretendía desenmascarar:

el vicio, la codicia, la ambición y la infidelidad a nivel personal. La pose grandiosa de la escena romántica se ve ahora reducida a escala familiar; los personajes empiezan a susurrar y sentarse en lugar de gritar y desmayarse. Las vastas pinceladas con que pintaban muchos dramaturgos románticos se sustituyen, merced a una visión más detalladas de las realidades psicológicas y los

³⁰ Gies habla en todo momento de la clase media, en realidad refiriéndose a la clase media-alta o burguesía.

motivos personales, por sutiles lienzos en los que se detallan la vida y amores de la burguesía. (...) Con la alta comedia comenzamos a ver en España lo que se ha dado en llamar comedia moderna (Gies 324).

La alta comedia contó con un limitado repertorio de personajes tipo, que “debido al simplificador maniqueísmo subyacente” son definidos más por su “funcionalidad en la intriga que [por] su individualidad dramática” (Rubio Jiménez 1983:99). Este tipo de teatro estaba poblado de donjuanes calavera o “cazadotes”, señoras maduras pacientes y moderadas, bellas, tímidas e inocentes jóvenes frecuentemente muy religiosas.

Pero como bien advierte David Gies, la alta comedia:

no fue el único tipo de teatro que se hizo en el período comprendido entre 1850 y la Gloriosa Revolución (...) ni tampoco lo fue en años posteriores. Muchos otros dramaturgos se ganaron la vida, y despertaron gran interés, con sus comedias dramas, zarzuelas y parodias breves. Aparte de los nombres que ya hemos visto, los más activos de estos autores fueron Enrique Pérez Escrich (cuya primera obra se representó en 1850), A. Francisco Camprodón (1851), Luis Mariano de Larra (1851), Luis de Eguílaz (1853), Miguel Pastorfido (1854), Carlos Frontaura y Vázquez (1856), Manuel Ortiz de Pinedo (1857), Rafael del Castillo (1859), Enrique Gaspar (1860), Eusebio Blasco (1862), Mariano Pina (1864), Miguel Ramos Carrión (1866) y Francisco Javier de Burgos (1866).

A grandes rasgos, estos son los movimientos teatrales que destaca la historia literaria desde mediados de siglo hasta más menos el final de la década de 1880, precisamente los años en los que Pardo Bazán vivió en A Coruña, antes de mudar su residencia definitiva a Madrid. Sin embargo, como hemos referido en la introducción a este estudio, la historia literaria y la historia escénica no coinciden, por lo que nos ha parecido relevante hacer referencia también, no solo a las corrientes literarias de la época, sino también a los espectáculos que predominaban en los teatros de la época, y más concretamente a los que tenían lugar en la ciudad natal de la escritora. Si bien entendemos que la pertenencia de Pardo Bazán a un cierto estatus social, determinó su

alejamiento a determinados tipos de espectáculos (como los de variedades), su contacto con el teatro coruñés y lo que allí vio o pudo ver representado influyó también tanto en su condición de futura dramaturga. Además, fue en A Coruña donde la escritora estableció sus primeros contactos con el mundo teatral.

2.5 La cartelera teatral coruñesa

Como hemos dicho, la escritora, además de las esporádicas temporadas que pasó en Madrid y de sus viajes al extranjero, vivió en A Coruña hasta 1887, por lo que tuvo que conformarse con el panorama teatral de su ciudad³¹. El teatro de provincias tenía unas características bien distintas a las del teatro de la capital, que contaba con varios espacios teatrales y una numerosa oferta. El espectador de provincias estaba al tanto de los estrenos madrileños por la prensa local, que seguía asiduamente la temporada teatral de la capital de Madrid, bien mediante corresponsales o redactores, o bien reproduciendo directamente las críticas otorgadas por los críticos capitalinos. No obstante, los espectadores de provincias debían esperar a que la temporada madrileña acabase y a que las compañías pasasen por su ciudad, tal y como describía Pardo Bazán en su artículo “Talía trashumante” de su sección “La Vida Contemporánea” de *La Ilustración Artística*:

La belleza literaria y la emoción dramática que paladeó en invierno la capital, en primavera la gustan las provincias, y su juicio enmienda o confirma el de Madrid. El provinciano (¡cuántas veces me ha sucedido lo que describo ahora!), durante las largas noches del invierno, entretiene la tediosa velada leyendo los periódicos donde se reseñan los estrenos. Con la imaginación adivina el recinto iluminado, los palcos atestados, las butacas sin mella, el paraíso hormigueando, la atmósfera vibrante, las discusiones de los entreactos y el silencio religioso del momento en el que se abre el telón. ¡Cómo le gustaría estar allí! ¡Qué de incertidumbres al comparar artículos con artículos, críticas con críticas, al ver que uno ensalza lo que el otro

³¹ Después de este año continuó acudiendo a Galicia en verano, bien a su domicilio de la calle Tabernas, o bien al pazo de Meirás, que reformó en los primeros años de la década de 1890.

deprime, que este pone en las nubes la tesis por aquel declarada absurda, que mientras hay quien envuelve en bocanadas de incienso la situación culminante del segundo acto, no falta quien la eche por los suelos y la declare inverosímil, violenta y efectista! ¡Qué curiosidad intelectual despierta una obra de arte dramático! El provinciano bien puede comprársela en la librería y leérsela a solas; pero ¡qué idea se formará así! (...) Volviendo a los viajes de la hermosa Talía diré que en provincias se la suele recibir con los brazos abiertos.

(...) la Talía emigrante toma varios rumbos (...). En Barcelona funda grandes esperanzas, porque donde hay dinero y gusto no puede faltar al artista aprobación y recompensa. También confía en Sevilla, Málaga, en la opulenta Bilbao, en las comerciales Coruña y Santander, en Valencia, donde nunca se desmienten las aficiones literarias (Pardo Bazán en “Talía Trashumante”, 13/04/1896, en Pardo Bazán 2005: 55).

Resulta un tanto difícil reconstruir el panorama teatral de la ciudad, teniendo en cuenta los pocos datos con los que contamos y la inexistencia de estudios al respecto. Para recuperar este tipo de información nos ha resultado muy valiosa la consulta de la prensa de la época, dado que esta se constituía como una “verdadera caja de resonancia para atraer al público a las representaciones”, y dado también que “en un proceso previo a la temporada teatral o a la gira, los empresarios teatrales y representantes de la compañías se preocupaban por asegurar las noticias relativas a los espectáculos en las páginas de la prensa” (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 201-219). Sin embargo, la década de 1860 y principios de la de 1870 tan solo se conservan algunos ejemplares sueltos de periódicos coruñeses en los que podemos encontrar algunos datos sesgados. Gracias, por ejemplo a *La Ilustración de La Coruña* sabemos del paso de algunas compañías de ópera por la ciudad (“Noticias locales”: 18/01/1860) y de la visita de la trágica italiana Adelaida Ristori (“Noticias locales”: 24/01/1860) quien dio unas cuantas funciones en la ciudad herculina. Sabemos también por este periódico local, que en su tercera página solía informar sobre los acontecimientos teatrales de la ciudad, que en el año 1863 visitaron la ciudad el tenor-cómico Sr. Rivera y que en 1864 se representó en

el Teatro Principal el drama histórico de marcado carácter romántico *Venganza catalana* de Antonio García Gutiérrez, aunque desconocemos cuál fue la compañía que lo representó.

Ya en la década de 1870 la reconstrucción, aunque fraccionada por los múltiples ejemplares que no se conservan, viene dada por el periódico *El Telegrama*, que inicia su andadura en el año 1874. Gracias a este diario -que salía todos los días excepto los domingos, y que los lunes contaba con un suplemento en el que se hablaba extensamente sobre los acontecimientos teatrales- sabemos aproximadamente cómo fue la cartelera teatral coruñesa a lo largo del año. El teatro principal fue visitado por varias compañías foráneas en los meses de primavera y otoño. Así en noviembre de 1874 (“Sección local” 15/11/1874), visitó la ciudad una compañía procedente de Santander y en marzo de 1875 llegó a la ciudad la compañía del señor Mata³² que contaba con un amplio repertorio y que traía como novedad dos obras aplaudidas en los teatros de Madrid: la comedia *Levantar muertos* de Eusebio Blasco (escrita en colaboración con Miguel Ramos Carrión), que se había estrenado un año antes en el Teatro de Variedades de la capital y *Dar en el blanco*, una comedia de Mariano Pina Domínguez. Sin embargo, esta compañía no parecía contentar del todo al público coruñés, ansioso de más novedades, como declara el redactor que se ocupa de la “Crónica teatral” del periódico, Barba-Azul, quien esperaba ansioso el estreno de *El Libro Talonario* de Echegaray, que también había sido un éxito en Madrid y que finalmente no se llevaría a escena en A Coruña (Barba-Azul 08/3/1875).

³² Tal vez Podría ser José Mata (¿?- Madrid, 1905). El diccionario *Teatro Español [de la A a la Z]* dice de él que fue actor y que “trabajó junto a las principales figuras de la época, como Ricardo Calvo, José Valero y Antonio Vico. Destacaron sus interpretaciones en *La carcajada*, *Jorge el armador*, *De mala raza* y *El tanto por ciento*. Fue su registro preferido el melodramático, aunque siempre tuvo un tono de elegancia en el porte y en la indumentaria que, unido a su estupenda dicción, lo hicieron muy admirado por el público (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 456-457).

Las sesiones de las compañías eran de tarde y noche, y al acabar la gira se hacían beneficios para los actores (*El Telegrama* 10/05/75). Sin embargo, parece que el público se cansaba de las funciones de declamación y que, hacia el verano, prefería otro tipo de espectáculos, reclamados por todas las clases sociales, como los paseos, los toros y “los circos de caballos y gimnasia” (Marcucci 07/05/1875: *El Telegrama*). Incluso los cafés suspendían su actividad en la temporada del buen tiempo. El verano, pues, estaba casi ocupado por las fiestas de María Pita, que traían un buen número de espectáculos de muy variada índole. Así, en el verano de 1875 se sucedieron carreras de caballos, la elevación de un globo, las funciones musicales y teatrales del círculo de Gimnasia y Esgrima (Barba Azul 05/07/1875) y de la sociedad Bretón de los Herreros (Barba Azul 12/06/1875) y un banquete celebrado por el Jockey Club (Barba Azul 05/07/1875). También los toros tenían su lugar y se convertían en un importante espectáculo en los meses estivales.

El año 1876 A Coruña fue visitada por la compañía de Víctorino Tamayo³³, que llevó a escena *Bruno el Tejedor* de Ventura de la Vega y la comedia de costumbres estrenada en 1874 *El Gran Filón*, de Rodríguez Rubí (“Teatro” 26/04/76); *Ángela*- en realidad una adaptación drama *Intriga y amor*, del dramaturgo clásico Schiller por Manuel Tamayo y Baus- (“Teatro” 01/05/76); *En el puño de la espada* de Echegaray – estrenada en Madrid un año antes- (“Espectáculos. Teatro Principal”: 15/05/76) y *Rienzi el Tribuno*, de Rosario Acuña³⁴ que fue acogida con una gran ovación (Rienzi: 05/06/1876).

³³ Víctorino Tamayo era el hermano de Manuel Tamayo “del cual estrenó algunas de su obras, como el celeberrimo *Un drama nuevo*, en el que interpretó el papel de Yorick” (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 682).

³⁴ “Acuña tuvo la fortuna de que su primera obra, *Rienzi el Tribuno*, se estrenara en el Teatro Circo el 12 de febrero de 1876, y fuera acogida con clamor general (...). Las críticas fueron favorables (...). la obra es un drama histórico sobre el mismo tema que desarrolló Carlos Rubio en su *Nicolás Rienzi*, representada en el Teatro Español en 1872 (...) y basada a su vez, libremente, en una novela de Sir E. Buewer Lytton, *Rienzi o el último Tribuno* que había aparecido en forma de serial en la *Revista de Teatros* a finales de 1844..(...) El polémico tema que trataba, el del conflicto de clases que se produce en

También visitaban la ciudad compañías de zarzuelas y óperas cómicas como la dirigida por el señor Maurici (“Espectáculos” 20/10/76) o la del señor Fernández (“Miscelánea” 15/08/78), a la vez que se sucedían los diferentes bailes, conciertos y funciones teatrales organizados por las sociedades de la ciudad (el Círculo de Gimnasia y Esgrima, la Sociedad Bretón de los Herreros y el Liceo Brigantino, que contaban con secciones de declamación). La prensa recoge cómo en alguno de estos eventos Pardo Bazán tomó parte activa: así la Sociedad de Gimnasio y Esgrima hizo una función musical en septiembre de 1875, durante la cual “Millán presentose en el palco escénico a leer con verdadero *sic* una improvisación de la Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán, alusiva al acto” (“Revista semanal”: 27/09/1875).

Nada sabemos, apenas, de la vida teatral coruñesa en los últimos cinco años de la década de 1870, dado que apenas se conservan ejemplares de la prensa local de estos años. Sin embargo, en 1880, contamos con un valiosísimo testimonio para reconstruir la vida escénica de la ciudad: las páginas de *La Revista de Galicia*, publicación que dirigió Emilia Pardo Bazán y que salió a la luz desde marzo de 1880 hasta octubre del mismo año. Esta revista es, además, doblemente valiosa para nuestro estudio, ya que a través de ella no solo podemos demostrar el interés de la propia escritora por el teatro de su ciudad sino que también nos permite reconstruir parte de la cartelera teatral coruñesa de ese año. Ya desde los primeros números de la revista, se suceden los artículos sobre teatro. Así, a través de los números del 4, 11, 18 de marzo y 4 de abril de 1880, Anastasio R. López da cuenta en su “Crónica Teatral” de las representaciones que la compañía del actor Miguel Cepillo³⁵, que había llevado al Coliseo de San Jorge (entre ellos, varios de dramas de Echegaray; uno de Eugenio Sellés; *Un inglés y un vizcaíno*,

la Roma del s. XIV entre la aristocracia y los plebeyos, tenía su paralelismo con los turbulentos años de la Primera República Española” (Gies 1996:289).

³⁵ Antes de tener su propia compañía, Cepillo formó parte de las de Matilde Díaz, Antonio Díez y Emilio Mario, destacándose como intérprete de comedia y melodrama. Más tarde dirigió el teatro Novedades de Barcelona (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 682).

comedia de Ventura de la Vega estrenada en Madrid en 1852³⁶; *Don Juan Tenorio*; *Los amantes de Teruel*; *El noveno mandamiento* de Ramos Carrión (estrenada el 11/01/1879, según *El Imparcial*); *La vida es sueño* y *Otello*. Sin embargo, haciéndose eco de otros críticos que reclamaban más novedades teatrales en provincias y dado el anticuado repertorio de la compañía de Cepillo, Anastasio R. López declaraba:

para terminar, suplicaremos una gracia al Señor Cepillo. A nuestro entender, bueno sería alternar en las representaciones obras que obtuvieron lisonjero éxito en Madrid y que de nosotros son completamente desconocidas. Sería para nosotros una verdadera novedad la representación de obras de Cano, Cabestany, Sánchez de Castro y Valentín Gómez.

Pero además de dar cuenta en su revista de la crónica teatral marinedina, Pardo Bazán se vinculó con la vida escénica de su ciudad en ese año gracias a su participación el 17 de marzo en una velada literaria que la sociedad coruñesa Liceo Brigantino organizó en el Teatro de Variedades. Se trataba de un homenaje que honraría a los dos grandes escritores del Romanticismo español, José de Espronceda y José Zorrilla. En este acto se leyeron discursos sobre los dos escritores agasajados y se declamaron varios fragmentos de sus obras (como el poema “El Capitán Montoya”, recitado por Rafael Nieva, un entusiasta admirador de Zorrilla en la ciudad). Al término de la velada se leyeron varias composiciones poéticas originales, entre ellas una de Salvador Golpe y otra, “Canto a Zorrilla” de Emilia Pardo Bazán, que la autora publicó en su revista el 25/03/1880 tras de un resumen de la velada literaria³⁷.

A partir de 1882, la continuidad de *El Telegrama* y el nacimiento de *La Voz de Galicia* nos permiten acercarnos a la vida teatral de la ciudad día a día. Así, podemos conocer que en 1882 no visitó la ciudad ninguna compañía foránea, y que la vida escénica fue relegada a las representaciones ofrecidas por la Sociedad Liceo Brigantino

³⁶ Según reza la portada de su edición realizada en Salamanca en 1881.

³⁷ Carballal Miñán, Patricia (2008): “La Velada en honor a José Zorrilla en Meirás”, en *La Tribuna. Cadenos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm 5, p.p. 389-430.

y por Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, quienes llevaron a las tablas, entre otras obras de Núñez de Arce³⁸, Eusebio Blasco³⁹, Miguel Echegaray⁴⁰, Luis Mariano de Larra⁴¹, Bretón de los Herreros⁴² y Ventura de la Vega⁴³, además de llevar a las tablas la primera obra teatral representada en gallego, *A fonte do Xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, a cargo de la Sociedad del Liceo Brigantino (9-25/08/1882).

Sin embargo, en 1883, la ciudad fue visitada nuevamente por la Compañía de Miguel Cepillo con un repertorio un poco más actualizado y que llevaría a las tablas, entre otras, *Las Codornices* del comediógrafo Vital Aza, representada el 2 de junio y que había sido estrenada en Madrid unas semanas antes⁴⁴, algunas obras de José Echegaray⁴⁵, del también neorromántico Eugenio Sellés⁴⁶, de Ceferino Palencia⁴⁷ –que

³⁸ *Deudas de la honra* fue representada en el Liceo Brigantino el 18/07/1882, según Díaz Pardeiro en 1992: 258. José Pérez Vidal, en “Benito Pérez Galdós: una industria que vive de la muerte”, hablando de la cartelera teatral madrileña dice que esta obra romántica fue una de las “Últimas grandilocuentes manifestaciones de un mundo que se va”, en *Anuario de estudios atlánticos*, núm. 2, p. 185

³⁹ *Día completo* se llevó a las tablas del Liceo el 28/10/1882. Esta monólogo cómico en verso había sido estrenado en el Teatro Apolo de Madrid el 07/02/1880 (Díaz Pardeiro 1992: 258).

⁴⁰ La comedia en tres actos y en verso *Inocencia*, de Miguel, hermano de José de Echegaray y más dedicado a las comedias y zarzuelas, se representó en la misma sociedad el 21/09/1882 (Díaz Pardeiro 1992: 259). La pieza había sido estrenada en 1872 (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 240).

⁴¹ *Los lazos de familia* se representó en el Liceo Brigantino el 1/06/1882 (Díaz Pardeiro 1992: 259). En la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional se conserva el original de este drama en tres actos y en verso de Luis Mariano de Larra, hijo del periodista y dramaturgo Mariano José de Larra. La obra subió por primera vez a las del Teatro del Circo madrileño, a beneficio del primer actor Joaquín Arjona, el 4 de marzo de 1858, según consta en portada del documento.

⁴² La celeberrima comedia de costumbres de Bretón de los Herreros *Marcela o ¿cuál de las tres?*, estrenada en 1831, fue representada en la Sociedad Recreativa e Instructiva de Artesanos el 6/10/1882. También, del mismo autor, el Círculo de Artesanos representó *No más muchachos* (22/10/1882) y *Un Novio para la niña* (26/08 y 26/10/1882) (Díaz Pardeiro 1992: 260).

⁴³ En Sociedad Recreativa e Instructiva de Artesanos fue llevada a las tablas, también *Quiero ser cómico* el 26/08/1882, representada por primera vez en el Teatro del Príncipe el 10/10/1834 (Espectáculos 10/10/1834: *El Diario de Avisos de Madrid*, p. 446).

⁴⁴ Concretamente el 19/05/1883 en el Teatro Lara (Díaz Pardeiro 1992: 261). También de este dramaturgo se representó el 12/05/1883 la comedia estrenada en 1879 *Llovido del cielo* (Díaz Pardeiro 1992: 264), *Noticia fresca*, juguete cómico en un acto escrito en colaboración José Estremera, estrenado en Madrid el 23/11/1876 y representado en el Teatro Principal de A Coruña el 22/05/1883 (Díaz Pardeiro 1992: 265); *La primera cura*, que se llevó a las tablas coruñesas el 18/05/1883 y *Robo en despoblado*, escrita en colaboración con Miguel Ramos Carrión (18/05/1883). También este mismo año, concretamente el 7/08/1883 se representó en el Liceo Brigantino el “juguete cómico en un acto” y en verso *Robo y envenenamiento* (Díaz Pardeiro 1992: 266).

⁴⁵ *El gran galeoto*, pieza aclamada en su estreno el en el teatro Español de Madrid se representó en A Coruña el 16/05/1883; *En el seno de la muerte*, que subió por primera vez al teatro madrileño el 12/04/1879 fue escenificada en la ciudad herculina por Miguel Cepillo el 27/05/1883 y *Haroldo el*

dirigiría la compañía teatral de su esposa, María Tubau, quien sería “Ña Bárbara” en el drama *La Suerte* de Emilia Pardo Bazán en 1904- y de otros autores, hoy menos recordados, como Antonio M. Ballester, Mariano Pina o Eusebio Blasco. Además, debemos tener en cuenta que una función teatral decimonónica –madrileña o de provincias- constaba, casi siempre, de “una sinfonía, una obra de tres o más actos y una obra en un acto” como recuerda Patiño Eirín (2008:193)⁴⁸ citando al profesor Botrel (1977: 383), por lo que las funciones que Miguel Cepillo ofreció en la ciudad herculina en 1883 –como lo hicieron la mayoría de las compañías que pisaron la ciudad continuando su trashumancia- estaban precedidas por una pieza corta –normalmente un juguete cómico u otra obra también cómica- en un acto, cuyos autores, fueron, en la citada gira Emilio Mozo de Rosales, el ya citado Vital Aza, Miguel Echegaray, Eduardo Zamora y Caballero, Moreno Gil, Mariano Barranco, José Estremera y Cuenca, Mariano Chacel, Eusebio Blasco y Joaquín Estébanez (Díaz Pardeiro 1992: 261-267).

Pero, sin duda, el acontecimiento teatral de ese año fue la visita de José Zorrilla a la ciudad. La compañía de Miguel Cepillo había llevado a las tablas el 31 de marzo *Don Juan Tenorio*, del autor vallisoletano y unos días más tarde, el 17/06/1883 el Liceo Brigantino organizó otra velada dedicada al poeta, en la que se leyeron fragmentos de varias de las obras del homenajeado y algunas composiciones escritas por los socios del Liceo y dedicadas a José Zorrilla. Entre los autores de estas composiciones estaba

normando, también estrenada en el Español en 1881, pisó el Teatro Principal de A Coruña el 17/05/1883 (Díaz Pardeiro: 1992: 262, 263 y 267).

⁴⁶ La compañía de Miguel Cepillo llevó al Teatro Principal *Las esculturas de carne*, que había sido estrenada ese mismo año en Madrid, el 17/05/1883, y *El nudo gordiano*, pieza cuya fecha de debut había sido la de 1872 y que era “un desaforado drama de honor, en torno a una infidelidad femenina y el tema de la indisolubilidad del matrimonio, que estrenó Antonio Vico en 1878 con éxito memorable, y que serviría para la parodia valle-inclanesca *Los cuernos de don Friolera*” (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 659). Fue representada en A Coruña el 13/05/1883 (Díaz Pardeiro 1992: 265).

⁴⁷ Miguel Cepillo representó de este autor *El guardián de la casa* el 15/05/1883 (Díaz Pardeiro 1992: 263).

⁴⁸ “Trashumancias de Talía: actores y actrices según Pardo Bazán” (2008): en *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo. Actas [do] IV Simposio*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 189-242.

también Emilia Pardo Bazán. Pocos días después, la ciudad, entusiasmada, recibió al autor de *Margarita la Tornera*, quien había aceptado la proposición de hacer una gira por varios teatros del norte de España. El día de su llegada, el 21 de junio de 1883, recibió una misiva de Pardo Bazán invitándole a una velada en las Torres de Meirás, que Zorrilla aceptó tras una negativa inicial, condicionada por el contrato que había contraído con el empresario que organizaba su gira. A partir de ahí, Pardo Bazán se convierte en una de las protagonistas de la gira del escritor: Zorrilla le dedica una de sus lecturas en el Teatro Principal, le entrega en su última actuación en este teatro un ramo de flores, le dedica un brindis en el banquete organizado para él por los representantes de la prensa coruñesa y, finalmente, acude a la velada literaria que Pardo Bazán y su familia dieron en su honor el 27/06/1883 y en la que, además de otras lecturas e intervenciones, la escritora leyó la ya citada una composición dedicada al poeta, “Canto a Zorrilla”, publicada en 1880 en *La Revista de Galicia*⁴⁹ (Carballal Miñán 2007: 389-431).

Mientras, la sociedad el Liceo Brigantino, a la que seguían asistiendo sus socios, estrenó en ese año las obras de los autores coruñeses Ricardo Caruncho (su drama en un acto y en prosa subió a las tablas el 23/07/1883) y de la poetisa y dramaturga Emilia Calé Torres de Quintero, quien estrenó su drama *Lazos rotos* el 13 de octubre de ese mismo año.

Ya en el año 1884 visitaron la ciudad las compañías de Manuel Catalina y la de José Valero. La primera de ellas estuvo entre enero y febrero y representó un repertorio bastante anticuado en el que predominaron las comedias de autores como Eusebio Blasco⁵⁰, Vital Aza⁵¹, Miguel de Echegaray⁵² y Mariano Pina⁵³, además de las

⁴⁹ Pardo Bazán, Emilia (25/03/1880): “Canto a Zorrilla”, en *Revista de Galicia*, pp. 33-36.

⁵⁰ La comedia *El anzuelo* de este autor que fue representada en A Coruña el 2/2/1884 había sido estrenada en el Teatro Apolo en 1872 (Díaz Pardeiro 1992: 270). También se representó en la ciudad herculina el 05/02/1884 la comedia en un acto *El vecino de enfrente*.

revisiones obras ya clásicas como *El hombre de mundo* del autor de “alta comedia” Ventura de la Vega⁵⁴, *Un novio a pedir de boca* de Bretón de los Herreros⁵⁵, el drama de Alejandro Dumas *Demi-monde*⁵⁶ y la archirrepresentada *Don Juan Tenorio*⁵⁷. La compañía de declamación y baile de Antonio Zamora, y la de José Valero estuvo en la ciudad desde octubre de 1884 hasta enero de 1885 con un repertorio que abarcaba obras de Calderón, Tamayo y Baus, Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Vital Aza, Ventura de la Vega, Miguel y José Echegaray, Marino Pina, Rodríguez Rubí y Ramos Carrión (Díaz Pardeiro 1992: 284-290), pero que parecía estar alejado de lo que se había estrenado y había sido aplaudido en Madrid en la última temporada.

Por la prensa de la época sabemos que Pardo Bazán viajó a París entre diciembre de 1884 y junio de 1885, tras el largo proceso de separación de su marido⁵⁸, por lo que no pudo disfrutar de ningún otro espectáculo en su ciudad natal, aunque, seguramente sí lo hiciese en la capital francesa. De todos modos, en 1885 la vida teatral de la ciudad se vio bastante mermada y tan solo consta la llegada a la ciudad de la compañía de Wenceslao Bueno en agosto. Sin embargo, la situación cambiaría al año siguiente, en 1886, con la llegada a la ciudad de dos importantes compañías: la de Rafael Calvo y la compañía del Teatro Lara.

Según la monografía de Díaz Pardeiro *La vida cultural en La Coruña*, la compañía de Rafael Calvo llegó a la ciudad en abril de 1886 y sin duda tuvo que ser

⁵¹ *Las Codornices*, comedia en un acto de este autor había sido ya representada en A Coruña un año antes.

⁵² *Contra viento y marea* se llevó a las tablas del Principal el 9/2/1884. Había sido estrenada en Madrid en 1878 (Díaz Pardeiro 1992: 270). *Octavo, no mentir* del mismo autor, se representó en A Coruña el 3/02/1884 y había sido estrenada en 1879 (Díaz Pardeiro 1992: 283).

⁵³ *La ley de mundo* se representó el 19/01/1884 en A Coruña y *Lluvia de oro* el 11/02/1884.

⁵⁴ Representada en A Coruña el 24/01/1884 y estrenada en el madrileño Teatro del Príncipe el 2/10/1845 (Díaz Pardeiro 1992: 270 y 279).

⁵⁵ 5/02/1884 (Díaz Pardeiro 1992: 283).

⁵⁶ en A Coruña 16/02/1884.

⁵⁷ el 27/02/1884 (Díaz Pardeiro 1992: 273).

⁵⁸ “Grupo de investigación *La Tribuna*” (2008): “Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán. La crisis matrimonial (1875-1884), en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm 6, p. 98, notas 60 y 61.

todo un acontecimiento (1992: 498). Calvo, primer actor durante muchos años de la Compañía del Teatro Español, había protagonizado con éxito muchas de las más importantes piezas de teatro romántico decimonónico, además de haber destacado en la interpretación de los clásicos y de representar muchos de los dramas de Echegaray (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 116). Y precisamente a la ciudad marinera llevó una variada representación de su repertorio. Así, si bien los espectadores coruñeses pudieron ver clásicos del teatro áureo como *El alcalde de Zalamea* y *La aldea de San Lorenzo* de Calderón, *Castigo sin Venganza*, *La vida es sueño*, *El vergonzoso en palacio de Tirso de Molina*, dramas románticos como *Don Juan Tenorio*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Los amantes de Teruel*, también pudieron disfrutar de las recién estrenadas obras de Echegaray *Bandido Lisandro*⁵⁹ y *De mala raza*⁶⁰- que habían sido llevadas a las tablas por primera vez por la compañía en el Teatro Español Madrid en enero y marzo de ese mismo año respectivamente-, además de otras piezas del Nobel madrileño que también había estrenado la compañía del Teatro Español como *Conflicto entre dos deberes*⁶¹, *En el seno de la muerte*⁶², *La Esposa del Vengador*⁶³, *El gran Galeoto*⁶⁴, *Mar sin orillas*⁶⁵ y *O locura o santidad*⁶⁶.

⁵⁹ En la portada a la edición madrileña de esta obra por Florencio Fiscowich en 1886 leemos: "Representada por primera vez en el Teatro Español el día 13 de febrero de 1886" y la portada de *De mala raza* editada igualmente en 1886 por Florencio Fiscowich reza que la pieza fue estrenada en el Español el 4 de marzo de 1886.

⁶⁰ Estrenada en el Español el 4/03/1886, según leemos en su edición de Madrid, Florencio Fiscowich, 1886.

⁶¹ Este drama en tres actos y en verso fue estrenado en el Teatro Español el 04/12/1882 (*Revista Contemporánea* 01/1882: 448). Debió tener mucha popularidad, pues un año después Francisco Flores García y Julián Romea escribieron la parodia se editó la parodia *Conflicto entre dos "ingleses". Juguete cómico en un acto y tres cuadros* (parodia del drama "Conflicto entre dos deberes"), Madrid, Eduardo Hidalgo y Enrique Arregui, 1883.

⁶² Fue estrenada en el Teatro Español el 12 de Abril de 1878, según la edición de 1879 (Madrid, Imp. de José Rodríguez).

⁶³ Llevada a las tablas por primera vez en el Español el 14 de noviembre de 1874, según la edición de Madrid, Hijos de A. Gullón, 1881

⁶⁴ Fue, sin duda, uno de los grandes éxitos de Echegaray, estrenada por la Compañía de Rafael Calvo el 20/03/1881 (*Revista contemporánea* [3/1881], n.º 32, página 510).

⁶⁵ Fue llevada a las tablas del Teatro Español, por vez primera, el 30 de diciembre de 1879, según la edición madrileña de 1881 realizada por Hijos de A. Gullón.

⁶⁶ Estrenada en el mismo teatro que las anteriores el 22 de enero de 1887.

Muy diferente, sin embargo era la compañía que visitó la ciudad a partir de junio de ese año (Díaz Pardeiro 1992: 498). Se trataba de la compañía cómica del Teatro Lara de Madrid, que por aquel tiempo contaba con Julián Romea como primer actor y director. El Teatro Lara de Madrid se caracterizaba por aquellos años por representar un género en particular: el juguete cómico. Este era una breve pieza que se representaba normalmente tras un drama o comedia (que habitualmente contaban con tres actos) y que servía como contraste a la obra principal y que muchas veces incluso se convertía en un “desahogo” (Deleito y Piñuela [s.a.]: 314) para el público que había acudido a ver una obra seria. El “juguete cómico” venía a sustituir a los antiguos entremeses y sainetes y venía a poner punto y final a una representación escénica⁶⁷. Muchos autores de comedias y dramas e incluso periodistas se aventuraron a escribir estas piezas cortas. así destacan Eusebio y Ricardo Blasco, Luís de Larra, Pina Domínguez, Vital Aza, Miguel Echegaray o Miguel Ramos Carrión. Fueron especialmente célebres *El ventanillo* de José Estemera y Cuenca representada por la compañía del Lara en A Coruña el 6 de junio⁶⁸, *Los pantalones*⁶⁹ y *Los postres de la cena* de Mariano Barranco⁷⁰, o *Los Martes de las Gómez* de Mariano Barranco⁷¹ (Deleito y Piñuela [s. a.] 316-317), también llevados a las tablas, junto a muchos otros en la en la ciudad marinedina en junio de 1886.

Pero para el estudio del teatro de Pardo Bazán resulta muy interesante el paso de esta compañía por A Coruña porque entre sus actrices (como ya hemos dicho dirigidas por Julián Romea) se encontraba Balvina Valverde, quien estrenaría la primera obra de Doña Emilia, *El vestido de boda* -curiosamente también una pieza breve (un

⁶⁷ Deleito y Piñuela cuanta cómo por la época existía la costumbre de “dar al menos cuatro actos en cada representación escénica” (s. a.: 313)

⁶⁸ Aunque ya había sido representada unos días antes, concretamente el 8 de mayo por la compañía de Rafael Calvo (Díaz Pardeiro 1992: 306).

⁶⁹ 6 de junio (Díaz Pardeiro 1992: 303).

⁷⁰ 3 de junio (Díaz Pardeiro 1992: 303).

⁷¹ 6 junio (Díaz Pardeiro 1992: 300).

monólogo) en una única escena- y que se estrenaría, además, en el Teatro Lara el 1 de febrero de 1898. Esta actriz, que en 1886 contaba con veintiséis años, había tenido como maestros a José Luna y al propio Julián Romea y había debutado en teatro de príncipe de Madrid con 18 años, representando *Vida por Honra* de Hartzembuch. Parece que sus actuaciones agradaron al público coruñés, como da cuenta *La Voz de Galicia* el 15/06/1886. Y tal vez entre este público se encontrase Emilia Pardo Bazán, quien, como hemos dicho se había marchado a París a principios de ese año, pero que se encontraba en su ciudad natal en junio, tal y como recoge el periódico *La Voz de Galicia* el 23 de ese mismo mes⁷². La compañía del Teatro Lara dio su última función el día veinticuatro y siguió con su *tournee* por varias ciudades gallegas durante ese verano⁷³.

A partir de 1886 “la escritora saldría de viaje todos los inviernos, pasando largas estancias en París, en Madrid y en otras ciudades hasta que consiguió trasladar definitivamente su residencia a la capital. Allí podría llevar a cabo con más facilidad sus aspiraciones intelectuales” (Grupo de investigación *La Tribuna* 2008: 100). Sin embargo siguió pasando los veranos en A Coruña, primero en su casa de la calle Tabernas y luego en Pazo de Meirás (que fue remodelado por ella misma a partir de 1892), por lo que cabría pensar que durante los meses de estío seguiría asistiendo al Teatro Principal⁷⁴. De hecho, Díaz Pardeiro relata en varios lugares de su estudio la asistencia de la futura condesa y su familia al teatro marinedino, siempre, por supuesto, desde un palco. Pero, además, los miembros de la familia Pardo Bazán se convirtieron muchas veces en anfitriones de los más importantes actores y actrices que pasaron por la

⁷² Efectivamente este diario da cuenta de que la escritora asistió a un juicio entre su amigo Antonio de la Iglesia y Eusebio da Garda el 23/06/1886.

⁷³ Como publica *La Voz de Galicia* el 26/06/1886.

⁷⁴ Así recoge que asistieron a las más importantes representaciones que se dieron en el coliseo, como por ejemplo a la de *Electra* de Pérez Galdós, representada en abril de 1901; *Tierra baja* de Guimerá interpretada por los Guerrero Mendoza en junio de 1902; *Filla* de Galo Salinas en junio de 1903 y las actuaciones que la compañía de María Tubau –futura intérprete del personaje de Ña Bárbara en *La Suerte* de Emilia Pardo Bazán- dio en junio de 1903. Y por supuesto, debido a su estatus, la familia ocupó siempre uno de los palcos del Teatro Principal.

ciudad. Así, por ejemplo, cuando el actor Antonio Vico visitó el Teatro Principal en 1892, fue recibido en el castillo de Santa Cruz por José Quiroga (“Noticias de Galicia”: 08/05/1892) y en la gira de la compañía de María Guerrero y Fernando Mendoza por la ciudad en la primavera y verano de 1902, Emilia Pardo Bazán organizó para ellos una fiesta en el pazo de Meirás, como estudiaremos en su momento.

2. 6 Emilia Pardo Bazán y el teatro particular

Ya hemos hablado de la relación de Emilia Pardo Bazán con el teatro de la ciudad, ya fuera este representado en los coliseos marinedinos por compañías de actores o ya fuera llevado a cabo por los socios de las sociedades de recreo en los locales de su propiedad. Sin embargo, existían en la época otro tipo de representaciones que compartían con las ejecutadas por las sociedades de recreo su carácter de aficionadas: estamos hablando de las representaciones domésticas, llevadas a cabo en domicilios particulares. Gracias a la sesgada prensa de la época, podemos constatar que en A Coruña, existía también un teatro vinculado a este ámbito.

Como se ha estudiado en varios lugares⁷⁵, las representaciones de carácter privado están documentadas en España desde el Renacimiento y estuvieron ligadas a los palacios, a los conventos y colegios religiosos, y a ciertos sectores privilegiados de la sociedad que podían costear las representaciones de los cómicos en sus domicilios particulares. Sin embargo, rápidamente estas representaciones favorecieron el hecho de que fuesen los propios aficionados al teatro los que ejerciesen los roles de actores y autores de piezas dramáticas, y que estas fuesen representadas, a veces en locales de alquiler y otras en los propios domicilios de los diletantes que contaban, en ocasiones, con un escenario. Las tertulias de la llamada “buena sociedad” (Freire López 1996: 9) y

⁷⁵ Entre varios estudios destacamos el de Ana María Freire López, (1996): *Literatura y sociedad: los teatros en casa particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

las reuniones literarias se convirtieron tanto en un espacio idóneo como en un germen para desarrollar este tipo de actividades, popularizadas primero entre la aristocracia y luego la clase media-alta y las familias económicamente desahogadas.

La ciudad natal de la escritora no fue ajena a este fenómeno. Recordemos que, por ejemplo, el Teatro de Variedades, surgió de un local propiedad de D. Bernardo del Río (Sánchez García 1995: 112) en donde tenían lugar veladas musicales y literarias. Y, en los años en los que Emilia Pardo Bazán residía en A Coruña, tenemos también constatación – gracias, como hemos dicho, a la prensa de la época- de que existía un “lindísimo teatrillo” (Barba Azul: 01/03/1875) en el domicilio del General Jacobo San Martín, en el que participaban amigos y miembros de la familia⁷⁶. Este personaje coruñés, vecino de la ciudad alta, era un asiduo colaborador de la prensa coruñesa, en la que editó tanto narraciones⁷⁷ como algunos poemas⁷⁸. Además, fue autor de algunas piezas teatrales. Sin ir más lejos, en la biblioteca de la Real Academia Galega se conserva la breve *Deuda satisfecha: dolora-dramática en un acto y en verso*, publicada en A Coruña en el año 1881⁷⁹, que el semanario *El Domingo* definía como “preciosa joya” y recogía que había tenido un juicio muy favorable en todas las redacciones de periódicos a los que el autor la había enviado⁸⁰.

Precisamente este autor fue uno de los colaboradores de la *Revista de Galicia*, dirigida por Emilia Pardo Bazán. También en las páginas de esta publicación

⁷⁶ *El Telegrama* del 1/03/1875 narra que en este espacio se representaron el juguete cómico *El que nace para ochavo*, y la pieza en un acto *La culebra de cascabel*, ejecutadas, entre otros por el propio general y varios miembros de la familia.

⁷⁷ Los días 08/01/1882 15/01/1882, 22/01/1882 y 05/02/1882 salió en la publicación coruñesa *El día de fiesta. Pasatiempo semanal ilustrado* su obra en prosa *Tres cartas que no lo son y una que lo es* subtitulada como *Apuntes que pudieran servir para una novela realista*; *El carnaval del alma* se publicó en *El Día de fiesta. Pasatiempo semanal ilustrado* el 12/02/1882 y *Una broma de carnaval* se editó en el mismo periódico el 26/02/1882.

⁷⁸ “Una historia vulgar. Dolora”, en *El Domingo: Pasatiempo semanal ilustrado*, 14/11/1880; “A unos ojos”, en *El Domingo: Pasatiempo semanal ilustrado*, 19 diciembre 1880; “Poemas en miniatura”, en *El Día de fiesta. Pasatiempo semanal ilustrado*, 19 02/1882.

⁷⁹ San Martín Lozano, Jacobo, *Deuda satisfecha: dolora-dramática en un acto y en verso*, Coruña: [s.n.], 1881 (Imp. y enc. de Vicente Abad).

⁸⁰ *El Domingo: Pasatiempo semanal ilustrado*, 09/10/1881.

aparecieron dos poemas de su autoría: “Lo que envidia un expósito”, publicado el 18/03/1880 y “¿De quién es este entierro?”, composición dedicada a Cervantes que vio la luz el 10/05/1880. La relación de este personaje con los Pardo Bazán debió de ser estrecha, pues el general aparece también entre los invitados a las veladas semanales que daba la familia en su domicilio y que tenían lugar los jueves⁸¹. Gracias también a *La Revista de Galicia*, sabemos que en una de estas veladas, precisamente se “dio lectura a un notable drama inédito en tres actos y en prosa, titulado *El fin de la obra* y original de nuestro colaborador el Sr. D. Jacobo de San Martín” (“Miscelánea”: 25/05/1880). No parecería raro, pues, que la propia Emilia asistiese también a las funciones teatrales que tenían lugar en casa del general.

Por otro lado, la anterior cita demuestra también que en las citadas veladas literarias ofrecidas por los Pardo Bazán, se le otorgaba importancia al teatro. La publicación dirigida por la autora de *Pascual López*, informa que no fue el drama de San Martín el primero en ser leído, sino que se había leído con anterioridad otro drama “obra del Sr. Lumbreras, colaborador también de la revista⁸²” (“Miscelánea”: 25/05/1880). No sabemos si estas u otras piezas dramáticas llegar a representarse en casa de los Pardo Bazán. De momento, no tenemos datos ni para confirmarlo ni para desmentirlo ni tampoco es la primera vez que la crítica pardobazaniana se pregunta si Pardo Bazán “quiso ser alguna vez actriz o fue actriz aficionada”⁸³.

Pero si no tenemos la constancia de que la hija de Amalia de la Rúa probase el arte de la interpretación, sí contamos con un curioso documento en el que Pardo Bazán pasa directamente de ser espectadora de teatro a ser personaje literario de varias piezas

⁸¹ Freire, Ana María (1999): “Estudio de La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán” en *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 19, nota 6.

⁸² Efectivamente F. Lumbreras había colaborado en la publicación con el poema “A Cervantes (Extravagancia), el 25/04/1880.

⁸³ La cita pertenece a Patiño Eirín, Cristina 2008: 192. La estudiosa alude también a una cita de González Megía en la que esta última afirma “sin ambages” que Pardo Bazán debió de ser actriz, “si bien no aporta ninguna prueba de ello”.

teatrales. Se trata de un curioso manuscrito encuadernado, registrado bajo la signatura 20713 y que durante años se conservó en la biblioteca de la escritora custodiada en la Real Academia Galega. Hoy, sin embargo, forma parte de archivo de la institución. El manuscrito consta de 379 páginas, está dedicado a Emilia Pardo Bazán y es de la autoría de Marcelino Sors.

Este autor era otro de los colaboradores de la *Revista de Galicia*, amigo de la familia Pardo Bazán y, presumiblemente asistente a las veladas en casa de los condes. Fue arquitecto municipal en Ferrol y había tomado parte durante algún tiempo, en la construcción del Teatro Jofre de Ferrol⁸⁴. Pero, además, fue autor del libro *Las Penas de dos colosos. Poema*⁸⁵, con prólogo de Pedro Antonio de Alarcón; era un asiduo colaborador de la prensa gallega⁸⁶ y participó también en la revista dirigida por Doña Emilia con los poemas “La terminación de un libro” (25/04/1880) y “A la poetisa andaluza señorita doña Josefa Ugarte de Barrientos” (25/08/1880), un soneto dedicado a esta escritora que había visitado A Coruña y a quien los condes de Pardo Bazán habían obsequiado con una velada literaria (10/08/1880) unos días antes.

El manuscrito del que hablamos incluye noventa y cinco piezas literarias del citado autor, entre las que se encuentran poemas lúdicos, composiciones en prosa, un ficticio número de *La Revista de Galicia*, y varios “juguetes cómicos”. Los personajes que transitan estos últimos son el propio autor, los componentes de la familia Pardo

⁸⁴ Sánchez García, Jesús Ángel y Carlos M. Fernández Fernández “La construcción y gestión de un espacio escénico: el teatro Jofre de Ferrol a través de la documentación del Hospital de Caridad”, en *Anuario Brigantino*, núm. 18, 1995, pp. 275-294.

⁸⁵ Coruña, Librería de V. Naveira, 1881.

⁸⁶ Entre sus publicaciones podemos citar, por ejemplo poemas como “Oscuridades”, publicado en el número 10 (1893) de la publicación pontevedresa *Extracto de Literatura. Semanario Dosimétrico Ilustrado*; los publicados en *El Domingo. Pasatiempo semanal ilustrado* y titulados “El columpio (poema)” 19/12/1880; “¡Dichosa!”, 15/05/1881 ; “A una niña glotona” en *El Día de fiesta*, 6/11/1881; “A Espronceda” (soneto) en *El Gallego: periódico semanal, órgano de los intereses de su nombre*, tomo 2, núm. 4, p. 34 o “Soneto a Curros Enríquez” en *La Unión Gallega* de Montevideo, 1881, núm. 7, p. 55. También fue autor de artículos como “El aguinaldo” en *El Domingo. Pasatiempo semanal ilustrado* 28/12/1880 y “A o señor don Manuel Curros Enríquez autor d'os aires d'a miña terra” en *La Ilustración gallega y asturiana*, 28/11/ 1880.

Bazán (Emilia, sus padres, José Quiroga, Vicenta de la Rúa e incluso los niños Blanca y Jaime) y varios amigos de la familia. Algunos parecen mostrarse con su nombre real como San Juan, que pudiera ser el Conde de San Juan, igualmente colaborador de la *Revista de Galicia* y amigo de la familia; San Martín, que tal vez pudiera ser el general San Martín, antes como el citado propietario del teatrillo privado, o Daniel López, amigo personal de la escritora. Sin embargo, otros personajes que parecen ser trasuntos de amigos íntimos de la familia de Doña Emilia, aparecen bajo nombres como los de Caín, El Cid, Cotolay, Me-jipas, Cucala, Matheus y Gedeón, Plutarco o Mercurio. Muchos de los personajes que se presentan con estos pseudónimos aparecen ridiculizados y, sus rasgos de carácter, casi siempre negativos, provocan situaciones cómicas. Así en *Mercurio. Jugete con ribetes de zarzuela, en un acto*, El Cid, aburre con su conversación ridículamente grandilocuente a Lola, otro de los personajes; en *Una comida de Viernes* el mismo personaje (del que se nos desvela que es boticario) aparece caracterizado como miedoso y cobarde; en *Una lección de alemán* Moros hace alarde de saber este idioma e intenta traducir varios fragmentos de un libro, siempre de manera errónea y en *En la casa de una artista*, Cotolay lee un artículo titulado “Una aventura del Tasso”, que resulta ser pedante y ridículo, provocando la ironía de Emilia. Otras veces el personaje ridiculizado aparece con su nombre real, como es el caso de José María Montes, también amigo de la familia Pardo Bazán y colaborador de la *Revista de Galicia* descrito en la pieza *El Cordero Pascual* como “cornucópico vate” que se tiene a sí mismo por inspirado poeta y que ridículamente piensa una composición poética sobre un espárrago y es objeto de chanzas en la pieza *Escenas variables*.

El citado volumen manuscrito –y en concreto las piezas teatrales que contiene– es realmente, una valiosa fuente de datos para conocer el ambiente que rodeaba a la familia Pardo Bazán en su vida coruñesa. Muchas de las obras dramáticas transcurren en

el domicilio de la calle Tabernas y los personajes se mezclan en las reuniones, veladas literarias y comidas que ofrecía la familia a sus amigos más cercanos. La pieza denomina *En la casa de una artista*, recrea una de las reuniones literarias que tenían lugar en casa de los Pardo Bazán y parece, además, aludir a una velada concreta. En las piezas, además, son continuas las apelaciones a *La Revista de Galicia*, por lo que parece que el año de redacción del manuscrito debió ser el de 1880, aunque en la hoja de guarda de dicho volumen aparezca una dedicatoria de Sors a Pardo Bazán fechada en 1883. En lo que respecta a las apariciones de Emilia como personaje de estas breves piezas dramáticas, la escritora aparece desempeñando su rol de “mujer de letras” (Botrel 2003: 153). Así, cita sus clases de alemán y parece llevar la voz cantante en la referida velada literaria reconstruida en *En la casa de una artista*. También su faceta viajera está recogida en *El regreso de Emilia*, en la que ella y su marido, José Quiroga desembalan varios baúles tras llegar a casa procedentes de un viaje. Esta pieza es, además, muy significativa para nuestro objeto de estudio, ya que, incide en una idea que hemos expuesto. Tras saludar al matrimonio de recién llegados uno de los personajes, Plutarco, pregunta a Emilia si en su viaje llegó a ver *La muerte en los labios* de José Echegaray, obra que había sido estrenada en el Teatro Español de Madrid el 1 de diciembre de 1880 por Rafael Calvo y Antonio Vico (lo que nos sitúa, además, la composición de esta pieza en el ya señalado año de 1880). La obra, había sido llevada a escena con gran éxito como recogieron varios diarios de la corte⁸⁷, y su éxito fue también reseñado en la prensa coruñesa⁸⁸, por lo que los espectadores de esta ciudad estarían expectantes por ver la obra o conocer de primera mano las impresiones que sobre ella tuvieran personas de su entorno que pudieran haberla visto. Esto demuestra otra vez la ansiedad,

⁸⁷ Sepúlveda, Enrique (2/12/1880): “Los teatros en verso”, en *Crónica de la música. Revista semanal y biblioteca musical*; Bustillo, Eduardo (5/12/1880) “De todo un poco” en *Madrid Cómico*; F. G. L. (1/18/1880: “Los espectáculos”, en *La Iberia* (Madrid).

⁸⁸ J. M. A. (5/12/1880): “De actualidad”, en *El Domingo. Pasatiempo semanal ilustrado* (A Coruña); “Ecos de Madrid” (09/12/1880): en *Gaceta de Galicia* (Santiago).

curiosidad y expectación con las que se vivían los estrenos madrileños en una ciudad de provincias como A Coruña, a la vez que demuestra el gusto de la escritora por el teatro. Emilia responde que sí la ha visto⁸⁹ y que también había visto a “la Patti”, es decir a la soprano Adelina Patti, cantante que había pasado varias veces por el Teatro Real de Madrid⁹⁰ y a quien Pardo Bazán admiraba. Estas referencias, además, parecen indicar también que el viaje del matrimonio Quiroga-Pardo Bazán fue real y que tuvo lugar a finales de 1880.

El manuscrito de Marcelino Sors está, como hemos dicho, dedicado a Pardo Bazán y ella parece ser también su única destinataria. Es con ella con quien el autor parece compartir sus críticas, bromas y chanzas sobre los personajes que rodean a los dos y que forman parte de su círculo cercano. Y aunque a primera vista pudiera parecer lo contrario, es bastante improbable que las piezas teatrales de Sors pudieran ser representadas: en primer lugar porque su representación (aunque hecha en el ámbito privado) requería que más personas compartiesen sus bromas y críticas, y estas podrían fácilmente llegar a las personas de las que eran objeto y, en segundo lugar, porque muchas veces la pluralidad de escenarios requeridos e incluso la complejidad de las escenas dificultarían mucho la representación⁹¹.

⁸⁹ De hecho, alude a ella en el artículo “*Mariana de Echegaray* o cuando Lope quiere... quiere” publicado en su revista *Nuevo Teatro Crítico* el 02/12/1892, página 70, y en un artículo de su serie *La Vida Contemporánea* alude a la primera vez que vio la obra y a la impresión que le causó la actuación de Antonio Vico en el papel de Walter en el estreno de *La muerte en los labios* de Echegaray: “Yo no sabía que actor era Vico hasta la noche en que le vi estrenar *La muerte en los labios*. (...) Walter es un monstruo maléfico; el público se siente predispuesto en contra de Walter desde que pisa las tablas. Y no obstante, el talento de Vico logró hacer de Walter una personalidad conmovedora a veces. Inevitable estremecimiento corría por las venas de los espectadores cuando Walter, abrazado al cuerpo de Conrado, sollozaba y rugía: “¡Socorro!... ¡se escapa la sangre por entre mis dedos!... ¡Vertí tanta, y no puedo atajar la de un hombre!” (“Barcos. Actores” 24/07/1899, en Pardo Bazán 2005: 136).

⁹⁰ Precisamente estaba actuando en Madrid por las mismas fechas en que se estrenó *La muerte en los labios* como atestiguan varias publicaciones madrileñas (“Fernanflor” (15/12/1880): “En la Traviatta”, en *El Liberal* (Madrid); Muñoz Carro, J. (16/12/1880): “Teatro de la ópera. El debut de la Patti”, en *Crónica de la Música* (Madrid).

⁹¹ Así sería muy difícil la representación de la carrera de coches entre José Quiroga y Clajivo de *Una comida de Viernes* o los múltiples escenarios de las nueve escenas de esta pieza.

De todos modos el manuscrito no deja de tener interés para nuestro estudio por ser, como hemos dicho, el único documento en el que Emilia Pardo Bazán pasa de su habitual rol de autora al de personaje de varias piezas teatrales.

2. 7 Las primeras incursiones de Emilia Pardo Bazán en el género dramático

Tanto la asistencia de su familia y allegados al teatro como sus propias incursiones a los coliseos de su ciudad natal, a los compostelanos – en la época en la que acompañó a su marido para estudiar leyes- a los madrileños y a los europeos –recordemos que la familia Pardo Bazán viajó por Europa en 1873 y que en 1874 el matrimonio Quiroga Pardo Bazán fue a Inglaterra-, hicieron que prontamente la joven Emilia se aventurase a probar el género dramático. Durante los años que fijó –aunque con las citadas salidas- su residencia en la calle Tabernas de A Coruña, la escritora no publicó ninguna pieza teatral ni llevó ninguna obra las tablas, aunque sí se aventuró a introducirse en la escritura dramática. De hecho, contamos hasta el momento con seis piezas manuscritas –todas fragmentarias excepto una- que dan cuenta de los inicios teatrales de la hija de José Pardo Bazán. Cinco de ellas se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega desde 1971, fecha en la que se hizo efectiva la disposición testamentaria en la que Blanca Quiroga, hija de la escritora, donaba los documentos de su familia a la institución. En este archivo, pues, se guardan: *El Mariscal Pedro Pardo* (obra de la del cual se conservan dos manuscritos: uno de tres páginas que tan solo contiene la escena octava, y otro de cincuenta y dos y cuyas redacciones pudieron haberse efectuado alrededor de la década de 1870); *Tempestad de invierno* (diez folios unidos entre sí que recogen las seis primeras escenas del primer acto escritos probablemente también en torno 1870); la fragmentaria traducción de Scribe y Legouvé *Adriana Lecouvreur*:

comedia drama en 5 actos y en prosa (se conserva hasta la escena cuarta del segundo acto y pudo ser redactado entre 1870 a 1880); *Ángela* (de la que se guardan los dos primeros folios y tal vez escrita alrededor de 1880) y, finalmente, el bosquejo *Plan de un drama* (de la que se conserva un pliego que contiene solamente la primera escena) que pudiera tener similar cronología.

Mención aparte merece *Perder y salir ganando*, comedia que hemos descubierto entre los fondos de la escritora que se atesoran en la Fundación Lázaro Galdiano, y que será estudiada y dada a conocer por primera vez en este estudio. Como comentaremos más adelante, es la única pieza de la autora que se halla íntegramente conservada y cuya redacción –se halla en un cuadernillo pasado a limpio- parece suponer un último paso en el estadio de redacción. Creemos que, además, podría incluso ser el primer intento dramático de la autora de *La dama joven*.

Aunque nuestro trabajo pretende abarcar la historia escénica y la recepción crítica del teatro de la escritora, está claro que con su teatro de juventud no podemos llevar a cabo nuestro propósito. Como hemos dicho, ninguna obra de la escritora perteneciente a este periodo fue estrenada y por tanto, no conservamos, consecuentemente, ninguna crítica, a no ser la poca consideración que sobre estos escritos pareció tener la propia autora y el hecho de que una de sus obras –según comenta doña Emilia en los tan valiosos “Apuntes autobiográficos”- fue aceptada por parte de un teatro “de segundo orden (Pardo Bazán 1999: 20)” –parece que madrileño- sin el consentimiento de la escritora, que pudo retirarla antes de que subiese a las tablas, como explicaremos más adelante.

Por ello, nuestra metodología a la hora de estudiar las obras de esta época ha sido diferente de la los demás apartados de los que se compone esta investigación. Hemos analizado los manuscritos conservados hasta el momento (manejando también

las ediciones que hasta el momento han realizado los estudiosos de Pardo Bazán), hemos transcrito la única pieza teatral de la escritora que no había sido dado a conocer hasta el momento (*Perder y salir ganando* que transcribimos en el ANEXO II) y hemos intentado hacer un breve estudio literario de cada uno de los textos, hecho difícil, en la mayoría de los casos, dado a su brevedad y a su estado fragmentario (*Plan de una drama*, por ejemplo no es una pieza teatral sino su bosquejo). Pero gracias a este somero análisis hemos podido aventurar una ordenación cronológica de la escritura de los textos, determinada –además de las cuestiones físicas que ya Axeitos Valiño señaló en su *Catálogo*⁹²- por la sucesión de corrientes que parece seguir la escritora y que se sucedieron en tanto en la historia de la escritura teatro español como en el de sus representaciones. Además, y como hemos señalado en la introducción a este estudio, hemos querido acercarnos a los textos no solo desde un punto de vista meramente literario, sino verlos a la luz de su posible subida a las tablas. Este análisis nos ha devuelto interesantes datos sobre la concepción escénica de la escritora y de su visión sobre los actores y el espacio, que también nos ha dado pistas sobre la concatenación cronológica de las piezas.

2. 8 Tendencias dramáticas en los primeros textos de Pardo Bazán

Ya hemos hablado largamente del problema existente entre el desequilibrio entre la historia literaria y la historia de los espectáculos en las carteleras, que influyó muchas veces en que ciertas corrientes dramáticas tuviesen su seguimiento muchos años después de las preceptivas literarias determinasen su ocaso. Además, como hemos explicado, si bien el teatro en Madrid servía como filtro a novedades dramáticas y

⁹² Ricardo Axeitos Valiño, catalogó el fondo de la Familia Pardo Bazán de la Real Academia Galega, donde ofrece una acertada datación de todos los textos de la escritora basándose, entre otras cosas, en la caligrafía de Pardo Bazán y en los diferentes tipos de materiales (cuartillas, cuartillas rayadas, folios) que utilizó en cada momento de su vida, así como los utensilios que utilizó para escribir (pluma o máquina de escribir) (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004).

espectaculares, no ocurría lo mismo en provincias, donde las nuevas corrientes tardaban en hacer su entrada y en bastantes ocasiones las sociedades de declamación y las compañías de gira repetían manidos repertorios temporada tras temporada, incluyendo pocas primicias que habían resultado un éxito. Esto determinaba, lógicamente, los repertorios de los autores dramáticos y de las propias compañías, quienes, por otro lado, también acusaban el empleo de fórmulas y piezas desgastadas siempre y cuando estas funcionasen escénicamente y atrajesen al público a sus representaciones. Esta situación explica, por ejemplo, el repertorio que conforman las tentativas dramáticas pardobazanianas en los años de su juventud. Como veremos detenidamente, durante los años que la escritora tuvo su residencia fija en Marineda, probó a adentrarse en varios subgéneros dramáticos que conformaron su primera etapa como autora teatral, aunque como hemos dicho, parece ninguna de estas obras llegó a representarse.

Hemos comentado que en el teatro madrileño y más aún en el de provincias eran habituales las refundiciones de teatro clásico y las llamadas comedias de capa y espada. Pues bien, parece que la primera tentativa teatral de la joven Emilia, escrita en 1872 según reza la portada del documento, fue precisamente una de ellas, titulada *Perder y salir ganando* y que ha pasado desapercibida por la crítica hasta el momento, como explicaremos en breve.

Tampoco el drama romántico- tan asociado a la mitad del siglo XIX pero que tuvo su continuidad literaria y contó con una fuerte presencia en los escenarios hasta ya entrado en siglo XX- fue ajeno a la escritora. Motivada por la contemporaneidad que los regionalistas gallegos dieron al mito del Mariscal Pardo de Cela, decidió escribir – siempre desde su óptica política e ideológica- un drama de corte romántico sobre este legendario personaje gallego, aun cuando este tipo de subgénero llevaba ya escribiéndose décadas. Y esta no fue su única incursión en el drama romántico, ya que

las escasas hojas que contienen *Tempestad de invierno* indican también la pertenencia de esta incompleta pieza dramática al mismo género del que fueron nuestros indiscutibles escritores como Zorrilla o Ángel Saavedra.

Sin embargo, y como sabemos que Pardo Bazán se definía como “una aficionada incorregible” al arte dramático, también acusó en sus años de juventud el interés por los dramaturgos y por el público en general hacia un tipo de espectáculo que se alejaba de la fantasmagoría y la tramoya románticas y se introducía, poco a poco, en un salón de características burguesas y que reflejaba a unos personajes con unos conflictos semejantes a los del público de clase media-alta que sostenía los teatros de la época. Y aunque esta tendencia se gestó pasada la mitad del siglo XIX, tuvo su continuidad durante muchos años, determinando también la entrada de las nuevas corrientes teatrales que tendrían lugar hacia finales de siglo (como veremos en el próximo capítulo). Así, además de la comedia y el melodrama –muy habituales en esos años pero curiosamente muy poco estudiadas- los dramas de costumbres y la más tardía alta comedia llenaron los teatros madrileños y provincianos durante décadas.

Y en su deseo por experimentar los cambios escénicos que precedieron y subsistieron en el teatro que pudo ver en su juventud, Pardo Bazán probó a traducir un drama de Scribe y Legouvé, *Adriana Lecouvreur* –que reinó y triunfó durante años en la escena francesa- y se introdujo en los conflictos de las familias burguesas e hidalgas en *Ángela* y *Plan de un drama*.

Aunque en el plano teórico apenas existen documentos en los que apoyarnos para dar fe de la poética teatral de la futura propietaria del pazo de Meirás en sus años juveniles sí podemos determinar que sus primeros y no publicados dramas de juventud -todos en verso y excepto uno, inacabados- constituyen un verdadero laboratorio de pruebas en el que la joven Emilia se inició en la escritura dramática experimentando con

todos aquellos géneros que, novedosos o no, influirían en la escena contemporánea a ella. Este hecho, unido a su asistencia a los teatros madrileños y extranjeros cuando salía de su ciudad natal – como constató en los “Apuntes autobiográficos” y en “Apuntes de un viaje”- dejan patente su interés por este espectáculo y su persistencia a la hora de probar los distintos resortes que fueron haciendo evolucionar el género a lo largo del siglo.

2. 8. 1 *Perder y salir ganando*. El hallazgo de un nuevo drama de Emilia Pardo Bazán

En los ya citados “Apuntes Autobiográficos”, Pardo Bazán, hablando de la etapa que pasó en Madrid poco después de su matrimonio en 1868, declara:

Yo no perdía estreno ni renuevo de comedia, y mis aficiones literarias remanecían. Excuso añadir que a ratos perdidos acometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimos para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo. Alguno estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo (Pardo Bazán 1999: 20).

Esta es la primera declaración de la escritora sobre sus tentativas dramáticas, varias veces citada por la crítica que se ha fijado en su labor teatral. Y, como es de suponer, algunos estudiosos de la dramática de Pardo Bazán aportaron pruebas para tratar de constatar de qué texto de juventud se habla en esta declaración. Blanco Sanmartín, por ejemplo, comenta que el único texto teatral de juventud que pudiera ser llevado a las tablas es *El Mariscal Pedro Pardo*, custodiado en el Archivo de la Real Academia Galega, por considerarlo el más completo⁹³. Hoy día no conservamos su

⁹³Pardo Bazán, Emilia (2001): *El Mariscal Pedro Pardo: obra inédita* Blanco Sanmartín, Francisco, Lugo, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Lugo.

desenlace (aunque sí sabemos cómo acabaría por el plan dramático que dejó escrito la autora).

Sin embargo, hemos descubierto otro texto completo y mejor conservado que *El Mariscal* que se custodia en la Fundación Lázaro Galdiano y que apunta a la autoría de Emilia Pardo Bazán. En esta institución madrileña, junto con un lote de cartas enviadas a la escritora por varios corresponsales, algunos borradores de obras narrativas, el manuscrito recientemente editado de *Aficiones Peligrosas*⁹⁴, pruebas de imprenta y algún que otro curioso documento redactado por Blanca Quiroga, se halla *Perder y salir ganando: comedia en tres jornadas y en verso*⁹⁵, recogida en un cuaderno manuscrito encuadernado en rústica, que consta de 84 páginas, de las cuales están escritas y numeradas 73. El cuadernillo se halla protegido con un papel blanco –en el que aparece un sello estampado de 1870- y con la anotación “Sra. de Quiroga” en la parte que corresponde a la cubierta. Sin embargo, en la portada del manuscrito leemos: “Perder y salir ganando. Comedia en tres jornadas y en verso. Original de ***. Año de 1872”⁹⁶. Dentro del manuscrito podemos distinguir dos tipos de letra: la primera, que no hemos logrado identificar, aparece desde los preliminares hasta la página número 10, y la segunda, desde la mitad de esa página hasta el final, que se corresponde con la de Emilia Pardo Bazán. Y aunque esta segunda letra de la escritora es bastante reconocible hacia la mitad de la citada página 10, en el margen derecho hallamos una anotación que señala: “Aquí empieza la letra de la autora”⁹⁷. Sin embargo queremos hacer una puntualización: si bien la caligrafía con la que transcribe Pardo Bazán desde la página 10 se corresponde ciertamente con los escritos de su primera época –los trazos, más grandes se asemejan mucho, por ejemplo, a los de la colección de poesías “Himnos y

⁹⁴ Pardo Bazán, Emilia, *Aficiones peligrosas: novela*, Estudio preliminar de Araceli Herrero Figueroa, ed. de Juan Antonio Yeves, Jesús Rubio y Julia Santiso, Analecta, Pamplona, 2011.

⁹⁵ Procedencia: Fundación Lázaro Galdiano. Archivo Pardo Bazán. Registro 24031. Sign.: MC 4-18.

⁹⁶ Ver la imagen número 1 que reproducimos en el Anexo II.

⁹⁷ Ver la imagen número 2 que reproducimos en el Anexo II.

sueños”-, la anotación sobre la autoría de la escritora parece pertenecer a una época más tardía, en la que Doña Emilia escribía con trazos más pequeños. Parece, por tanto, que la anotación sobre la autoría fue hecha años después de la transcripción del documento. Creemos que este manuscrito, junto con las cartas y los otros documentos depositados en la Fundación fueron entregados por la propia Emilia a Lázaro Galdiano⁹⁸. Este último era, además de un reconocido bibliófilo, un incesante coleccionista de autógrafos, como puede verse en el archivo de la institución que hoy lleva su nombre. De hecho, en el interesantísimo lote de cartas conservado, Pardo Bazán hace anotaciones y aclaraciones para Lázaro. Por ejemplo, en una carta que Juan Armada y Figueroa envió a la autora de *Pascual López* el 21/09/1882, Doña Emilia aclara a Galdiano que el remitente era el “Marqués de Figueroa”⁹⁹ y en otra de García del Busto escribe en el margen superior “ya diré por qué esto es un autógrafo”¹⁰⁰.

Por tanto, podemos suponer que *Perder y salir ganado: comedia en tres jornadas y en verso* fue entregada al coleccionista madrileño, junto con el resto de documentos, para su colección de autógrafos de personajes ilustres y personas cercanas a ellos.

Dada la cuidada presentación del texto cabe decir que se trata de una copia definitiva de la obra, pasada a limpio, cuya autora parece ser Pardo Bazán, ya que en la portadilla aparece su nombre y, como hemos referido, en la página 10 se encuentra la anotación “Aquí empieza la letra de la autora”. Podría tratarse, tal vez de uno de los “dos o tres dramas” que la escritora confesaba haber escrito “a ratos perdidos” durante su estadía en Madrid, justo después de su matrimonio. E incluso podríamos pensar que

⁹⁸ La relación entre Emilia Bardo Bazán y Lázaro ha sido cuidadosamente estudiada por Dolores Thion en *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultural: (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, D.L. 2003.

⁹⁹ Fundación Lázaro Galdiano. Carta de Juan Armada Figueroa a Emilia Pardo Bazán, fechada en Carral el 21/09/1882. Sign. L1 C28 1.

¹⁰⁰Fundación Lázaro Galdiano. Carta de García del Busto a Emilia Pardo Bazán, Sign L1 C29 1. Agradecemos a Juan Antonio Yeves, los interesantes datos y observaciones que nos ha proporcionado, así como la atención y la ayuda durante nuestra visita a la Fundación Lázaro Galdiano.

esta copia, o tal vez otra, hecha por manos de un copista -acaso podríamos aventurar que el mismo que ha escrito los 10 primeros folios- fuese aquel “infidel” que robó el drama y lo llevó a un "teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo", como confiesa la escritora en los citados "Apuntes"¹⁰¹. Desde luego, dentro del teatro de su primera etapa no existe ningún otro documento tan primorosamente cuidado y en fase definitiva de redacción. Como veremos, todas las demás piezas teatrales de Pardo Bazán anteriores a *El vestido de boda* son fragmentarias o inconclusas.

Además, cuando Pardo Bazán habla de los dramas que redactó durante su juventud, los califica como "imitaciones del teatro antiguo". Y aunque pudiéramos definir así otros dramas del primer período de la escritora –por ejemplo tanto *El Mariscal Pedro Pardo* como *Tempestad de Invierno* cabrían dentro de esta nomenclatura dado que se adscriben al drama romántico-, lo cierto es que cuadra mejor con esta definición *Perder y salir ganando*. La comedia, como ya hemos comentado, es un verdadero remedo de una de las llamadas de capa y espada de los Siglos de Oro que siguieron representándose en los teatros de Madrid y de provincias durante toda la vida de la escritora.

El cuidado lenguaje de *Perder y salir ganando*, sus esmeradas imitaciones de voces antiguas (“remediallo”, “guiallos”, “della”, “dó”) y su versificación hacen a esta obra deudora de las piezas del teatro áureo, representadas en los corrales de comedias, y tan admiradas por la autora de *Pascual López*. En 1909 Pardo Bazán abogaba por este tipo de piezas, que deberían ser llevadas a las tablas de un teatro nacional, cuya creación estaba en pleno debate:

¹⁰¹ Hemos de apuntar que en la portada, en vez del nombre de la autora aparecen tres asteriscos. No sabemos a qué corresponde esta omisión, aunque tal vez podríamos aventurar que la obra fuese presentada a algún concurso y asociada con un lema que iría en otro documento.

Un teatro nacional en España debieran darnos a algunos aficionados que por ese concepto valemos más que el resto del público estragado y entumecido regalo de oír alguna vez a Lope, a Tirso, a Guillén de Castro, a Calderón, a Rojas ("Teatros y público" 06/06/1909 en Pardo Bazán 1999a: tomo I, p. 265).

Y años después repite una afirmación parecida:

¡Oh, si yo fuese reina o archimillonaria! Montaría un teatro donde no se representasen sino obras de verdadero arte puestas con absoluta propiedad, con lujo si así convenía al argumento y al ambiente, y siempre con hondo realismo, y en ese teatro se educaría el gusto de las generaciones. Haría, en suma, por Lope, Calderón, Tirso, Shakespeare y demás astros del firmamento dramático, lo que hizo por Wagner el rey Luis ("Teatro y arte" 02/04/1912, en Pardo Bazán 1999a: tomo I, p. 646).

Y ciertamente *Perder y salir ganando* parece un tributo a los autores españoles que cita. Ambientada en el reinado de Carlos I, durante la revuelta de los Comuneros, cuenta la historia de Elvira, viuda de don Juan de Herrera y Chaves, con quien se había casado de niña y quien le hace prometer antes de fallecer, un nuevo enlace con un caballero pariente suyo, Don Lope de Herrera, para así reparar un mal que le había hecho en el pasado. Elvira, sin embargo, ama secretamente a Don Diego Pacheco y Maldonado, que la corresponde. Eliezer, médico judío y partidario de los Comuneros, intenta convencer primero a Don Lope para que se una a su causa y, no pudiendo hacerlo, atrae a Don Diego, bajo la promesa de que si se enrola con los Comuneros y estos vencen, Don Lope será encerrado y podrá casarse con Elvira. Doña Elvira viaja a Villalar y durante una batalla que libran las tropas de Carlos I y las de los Comuneros, estos últimos pierden y Don Diego pide asilo en su casa. Doña Elvira acepta; poco después la visita Don Lope, quien ha capturado al insidioso Eliezer. Don Lope descubre la espada de Don Diego en la casa de su amada, el médico judío la acusa de citarse con su amante y Don Lope, celoso, intenta matarla. Pero en el último momento se arrepiente. Elvira declara que le ha sido fiel pero que ama a otro hombre y Don Lope,

arrepentido por su intento de asesinato le dice que se entregará al rey y que le dará un pase para que pueda escaparse a Portugal y casarse con su amado. Eliezer confiesa que la espada es de Don Diego y cuenta el verdadero motivo por el cual este último se enroló con los comuneros. Doña Elvira, reconoce la traición, y desprecia a su antiguo amado prometiendo casarse con Don Lope quien decide dar libertad a Don Diego y darle el pase para que pueda irse al país vecino.

Este es, a grandes rasgos, el argumento de la pieza. Es una comedia de enredo, con personajes, que, en principio parecen estereotipados: Don Lope, fiel a la monarquía, sensato y paciente; Don Diego, traidor a Carlos I, aliado de los comuneros y amante egoísta; Eliezer, judío intrigante y desleal y, finalmente, los criados Ninfa y Callejón, quien funciona como el gracioso de comedia. No obstante, la protagonista de la pieza, Elvira, quien al principio aparece como la bella enamorada con una vida supeditada a los demás (su madre, su marido, y sus pretendientes), finalmente se guía por la razón y no por sus sentimientos y hace caso al juicioso Don Lope interviniendo así en su propio destino. Elvira, dista mucho de ser una de las carismáticas heroínas de teatro posterior de Pardo Bazán, y a través de su decisión percibimos el tono moralizante e incluso didáctico de la obra, pero sin embargo, es el personaje principal y sobre el que se que se sostiene la trama, hecho que se repite en casi toda la obra dramática de Pardo Bazán, caracterizada por el protagonismo femenino.

Por su parte, los pretendientes de Elvira, pertenecen a un universo totalmente maniqueo. Por un lado está Don Lope, que como hemos dicho, es un dechado de virtudes: leal a Carlos I, perseverante y honrado, deja vivir a Doña Elvira a pesar de la afrenta que cree que ha hecho a su honor y luego pretende entregarse al rey para que lo juzgue por querer asesinarla y le promete que podrá ir a Portugal para vivir con su amado. E incluso, cuando el desenlace se precipita, libera a Don Diego y le deja

escapar. Por otro, sin embargo está Don Diego, quien es un antihéroe: traidor al rey, no duda en enrolarse con los Comuneros, pero pronto cambia de causa para salvar su vida; es además amante egoísta. Y en la misma esfera negativa opera Eliezer. Médico judío, sorprende su presencia en la corte, aun cuando todos parecen conocer su condición ya que “los judíos tenían prohibida su permanencia en los territorios españoles desde 1492” y “profesar esta religión era un delito perseguido por los tribunales” (Pedraza Jiménez 2001: 154). Si bien, como personaje al margen de la sociedad se posiciona frente a esta y se opone al rey, no solo enrolándose con los Comuneros y siendo su intrigante en la corte, sino también buscando la implicación de Don Diego y Don Lope, aunque sin conseguir esta última. Y si en el teatro del siglo XVII los judíos eran objeto de una desconfianza que traslucía la de la propia sociedad áurea, en *Perder y salir ganado* Eliezer es traidor e insidioso. Además, si todo ente dramático se caracteriza no solo por sus palabras y acciones sino por sus relaciones con los demás personajes, Eliezer entra en conflicto con todos los protagonistas de la pieza (acusa a Elvira de tener un amante y enfada a Don Lope), excepto con don Diego, al que atrae a su causa maliciosamente. Pero incluso este, en un momento de la obra, cuando se entera de que Doña Elvira va a casarse grita: “¡Satanás o Eliezer, acúdeme!”. Don Lope califica a su pueblo de “raza impía” y Callejón, gracioso, de la comedia declara de los semitas: “que poco de ellos me fio:/ que siempre me figuro/ que de Cristo la capa están jugando”. Eliezer es el primer personaje judío que aparece en toda la obra de la escritora, quien creará años más tarde, *El becerro de metal*, cuyos protagonistas son una familia de comerciantes hebreos.

Perder y salir ganado aúna, como hemos dicho, varios de los preceptos del teatro áureo. El término comedia parece referirse aquí, como Morel Fatio definía “como una acción dramática cualquiera, independientemente de los efectos que debe producir

en el alma de los espectadores” (Raimundo Fernández 1969: 136). Además, el tema está subordinado a un propósito moral a través del principio de la justicia poética (Doña Elvira reniega y condena la traición de aquel que ha sido traidor con su rey y con los que le rodean y que se ha alejado de la órbita de lo ortodoxo) y ese mismo tema establece también la unidad dramática, ya que seguimos la pista de sus amores hasta su decisión final¹⁰². Pero si bien la pieza respeta la unidad de acción, rompe con las de tiempo –ya que pasan varios días desde el primer acto hasta el último (ha tenido lugar el traslado de doña Elvira a Villalar y la batalla allí librada)- y lugar, unidad difícilmente seguida por varios autores dramáticos barrocos y que según Menéndez Pelayo ni siquiera existía en las preceptivas clásicas (Raimundo Fernández 1969: 140)-. En cuanto a los actos, Pardo Bazán sí opta esta vez por respetar la repartición tripartita clásica en tres jornadas.

Aunque esta pudiera ser la primera pieza dramática de la escritora, Pardo Bazán no se olvida de prestar atención a los detalles de la puesta en escena. Todas las jornadas se desarrollan en interiores cuidadosamente señalados -véase, por ejemplo, la didascalia de la jornada segunda: “Sala baja en una de una casa de campo en las inmediaciones de Villalar. Puerta en el foro y otras dos laterales: ventana a la derecha del espectador: mesa sillón y reclinatorio. Es de noche”-. La escritora señala minuciosamente no solo las acciones, sino la manera en que deben actuar los personajes. Así, por ejemplo, en la Escena VI de la Jornada I escribe:” Lope (que entra sin ser visto por Elie[zer] y Die[go], por el foro, y pone una mano en el hombro de Elie[zer] quien durante la anterior escena no habrá cesado de hablar bajo y con calor a Die[go]” y realiza indicaciones al principio de los parlamentos de los personajes, como en la escena VII de la Jornada I en la que

¹⁰² *Historia de la literatura española*, Jesús Menéndez Peláez (coord.), León, Everest, 2010.

“Lope (...) ha oído con creciente y reconcentrada ira” o en la escena VII de la Jornada II: “Lop[e] pensativo”.

Una lectura atenta de *Perder y salir ganando* indica que las ideas que se defienden en la pieza encajan perfectamente con el sentir ideológico y político de la joven dramaturga en el periodo de su redacción. Sabemos que en 1876, cuatro años después de la comedia, la autora de *Himnos y sueños* acometió su inacabada "Teoría del absolutismo", en la que desplegaba todo su ideal absolutista, que en palabras del profesor Barreiro Fernández, confirmará que:

A autoridade recibe de Deus o seu poder e este poder non pode ser recortado, porque é participación do poder divino, único e absoluto. A monarquía é o plan de gobernos que máis se aproxima á harmónica divindade do plan divino (Barreiro Fernández 2005: 43).

Y con este escrito, la joven Emilia:

ten a pretensión de dar apoio filosófico a un proxecto totalizador: a orixe da sociedade e da autoridade do mundo; as formas históricas de exercer o poder; e a formulación dun plan que, fundamentado na vontade divina, regula, heroicamente, as relacións humanas. (...) A súa intención (...) pretende construír un modelo de teoría política, afondando na teoloxía e acomodado ás distintas realidades sociais, no que depuraban os vicios do poder e as malas prácticas históricas, que a o seu entender, era o que facía do absolutismo un modelo pouco atraente na sociedade moderna (Barreiro Fernández 2005: 42).

Por tanto, la tesis política que subyace a *Perder y salir ganando* está, sin duda, corroborada por estas afirmaciones. El único modelo de gobierno en el universo de esta pieza sería el de Carlos I y cualquiera que se opusiese a él sería, indudablemente, un traidor, bajo la óptica de Pardo Bazán. La revuelta de los Comuneros, varias veces aclamada a lo largo de la historia, sería para Pardo Bazán un acto censurable, como probaría el drama que tiene como antagonista a Don Diego.

Además, durante 1872, año de la escritura de *Perder y salir ganando*, España estaba inmersa en el sexenio democrático, y todavía se hallaba ante el fugaz reinado de

Amadeo de Saboya. Pardo Bazán, se manifestaba abiertamente en contra de la revolución -“Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto, y no faltaban hechos que aducir en apoyo de esta opinión” (Pardo Bazán 1999:19-20), contaba en los “Apuntes”- y así mismo, renegaba del propio monarca italiano, a quien creía un advenedizo. Carlista ferviente por esos años –recordemos que la tercera guerra carlista comenzaría precisamente en 1872-, creía en la restauración borbónica y obviaba los principios de la Gloriosa. Como observa Barreiro Fernández:

No es de extrañar que en cuanto se disipó el nublado de la revolución y se instauró y consolidó el sistema restauracionista con Alfonso XII, a partir de 1875, doña Emilia no solo acata sino que acepta complacida la nueva situación, recibiendo del régimen muestras de deferencia y reconocimiento. Sin desertar públicamente del carlismo, su corazón estaba ya con la Restauración. Su corazón y sus intereses (Barreiro Fernández 2003:26).

La verdad es que es fácil ver equivalencias entre la época histórica en que se firmó el manuscrito de *Perder y salir ganado* -1872- y la historia que se cuenta en él. Pronto encontramos similitudes históricas: dos reyes –Carlos I e Isabel II- y dos revoluciones, la de los Comuneros y la capitaneada por Prim, amabas condenadas, en la ficción y en la realidad respectivamente, por la joven Emilia.

2. 8. 2 *El Mariscal Pedro Pardo*. La literaturización de un personaje legendario

En el Archivo de la Real Academia Galega se conservan, por una parte, cincuenta y dos cuartillas manuscritas por la autora, reunidas en tres cuadernillos y, por otra, un pliego con parte de la escena octava del primer acto de *El Mariscal Pedro Pardo*. Ambos documentos fueron editados minuciosamente por Montserrat Ribao

Pereira¹⁰³ y por Núñez Sabarís y Blanco Sanmartín¹⁰⁴, quienes dieron a conocer, además varios detalles sobre la naturaleza romántica del texto¹⁰⁵, los temas tratados en él, la acción dramática, los personajes y el espacio en el que sucede el drama de doña Emilia. Sin embargo, creemos necesario un nuevo acercamiento a esa obra incompleta, porque además de otros motivos en los que nos detendremos, creemos que para una mejor interpretación del drama es indispensable conocer cuál fue el contexto histórico-ideológico del momento en que se gestó (siempre aproximado pues el manuscrito carece de datación) para encontrar la respuesta de por qué una autora como Pardo Bazán sintió la necesidad de escribir un drama sobre la figura del Mariscal.

Pardo de Cela ha sido uno de los personajes más literaturizados de la historia de Galicia, como en adelante veremos. Sin embargo, del origen de este noble gallego personaje apenas sabemos algunos datos. Vasco de Aponte, en su obra *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*¹⁰⁶, aportó algunas precisiones genealógicas sobre él, además de citar su ejecución en la plaza de Mondoñedo en diciembre de 1483. Por su parte, y a lo largo de los años, estudiosos como Lence-Santar y Guitián¹⁰⁷, Mayán Fernández¹⁰⁸ y García Oro¹⁰⁹, consiguieron aportar, mediante documentos de muy variada procedencia, datos fidedignos sobre la biografía de Pardo de Cela. Parece ser que este era un caballero malhechor, cuyas rentas provenían “das alcabalas dunha

¹⁰³ Ribao Pereira, Montserrat (2000): “El Mariscal Pedro Pardo, drama inédito de Emilia Pardo Bazán” en *Madrigal*, núm. 3 pp. 75-92 y Emilia Pardo Bazán (2010): *Teatro completo*, estudio preliminar, edición y notas de Montserrat Ribao Pereira, Tres Cantos (Madrid), Akal, pp. 411-470.

¹⁰⁴ Pardo Bazán, Emilia (2001): *El Mariscal Pedro Pardo: obra inédita*, Francisco Blanco Sanmartín y Xaquín Núñez Sabarís (editores) Lugo, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Lugo.

¹⁰⁵ Ribao Pereira, Montserrat (2º semestre 1998): “*Ecós románticos en "El Mariscal Pedro Pardo"*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán”, en *Boletín galego de literatura*, núm. 20; pp. 23-37.

¹⁰⁶ Relación manuscrita que según los estudiosos, se redactó entre 1530 e 1535. Nosotros hemos consultamos la edición dirigida por Manuel C. Díaz y Díaz en 1986.

¹⁰⁷ Lence-Santar y Guitián, E. (1930): *El Mariscal Pedro Pardo de Cela. La Santa Hermandad*, Mondoñedo: [s. n.], Tip. Do Centro de Acción Social Católica.

¹⁰⁸ Mayán Fernández, F. (1962): *El Mariscal Pedro Pardo de Cela, a la luz de nueva documentación histórica*, Viveiro: [s. n.], Gráficas A. Santiago.

¹⁰⁹ García Oro, J. (1977): *Galicia en la Baja Edad Media: iglesia, señorío y nobleza*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos e (1988): “Vivero y la familia de los Pardo de Cela”, *Estudios Mindonienses*, Tomo IV, pp. 151-232.

grande parte do bispado de Mondoñedo” (Barros 1994: 259) (lo que generó varios conflictos con la iglesia) y de su alcaldía en Viveiro. Durante su vida tuvieron lugar las luchas sucesorias por la Corona de Castilla entre Isabel, hermana de Enrique IV de Castilla y su hija, Juana “la Beltraneja”. Sabemos que Pardo de Cela no era partidario de esta última, porque según atestigua Vasco de Aponte en su obra antes citada, el Mariscal participó en el cerco de Pontevedra contra Pedro Álvarez de Soutomaior, único noble gallego que se adhirió a la causa de la hija ilegítima de Enrique IV. Parece, pues que fue partidario de Isabel la Católica, aunque tras la revuelta irmandiña, que tenía como objetivo atacar a la nobleza gallega, formó parte de una confederación de grandes señores que intentaron resistir el intento real de resucitar la Santa Hermandad¹¹⁰. (Barros 1994: 260). Finalmente su muerte pareció deberse a las luchas de poder que mantuvo con los oficiales de estos, que habían sido enviados a Galicia conseguir la jurisdicción que regentaban los nobles gallegos y apropiarse de sus rentas.

Su fallecimiento, como hemos referido, tuvo lugar en diciembre de 1483. Pardo de Cela murió decapitado en la plaza de Mondoñedo y el suceso debió calar bien hondo en el imaginario colectivo, ya que, poco después comenzará un proceso de mitificación de Pardo de Cela, que tergiversará los hechos históricos citados hasta ahora para configurar un personaje legendario que dejará su huella en la literatura popular.

Parece que alrededor del siglo XV existía ya una serie de cantigas populares, en la que Pardo de Cela aparece caracterizado como un mártir, víctima de la traición de sus allegados (Blanco Pérez: 1994: 48-49 y Meilán García 2004: 107-108). Algunas de ellas fueron recogidas en 1764 por Fernando Saavedra Ryvadeneyra, en su ya citado *Memorial [...] de la Casa de Saavedra*¹¹¹ de 1674. Además, hacia 1515 y basada en

¹¹⁰ La Santa Hermandad fue un cuerpo armado y creado para garantizar el orden público que regularizó Isabel la Católica y que llegó a convertirse en una poderosa herramienta de control de la monarquía.

¹¹¹ *Memorial al Rey N. Señor en que se recopila, adiciona, y representa quanto los Coronistas y autores han escrito y consta por instrumentos del origen y antigüedad, descendencia y sucesión, lustre y servicios*

estos cantares, aparece la “Relazón da carta executoria”, una relación de relatos escritos en prosa en los que se recogen los hechos ya narrados en las cantigas. De esta “Relazón” se conservan dos versiones que fueron estudiadas por Álvarez Blázquez (1965: 350-378).

Sin embargo, el personaje del Mariscal tuvo que esperar largos siglos para pasar de la literatura popular a la literatura culta. De hecho, hasta el siglo XIX, Pardo de Cela no aparece en la literatura de autor escrita en Galicia. Son obstante, en este siglo aparecerá nuevamente y dotado de nuevas significaciones ideológico-políticas.

En el siglo XIX, y gestadas por el Romanticismo, las ideas sobre la identidad cultural de los pueblos se enraizaron y proliferaron. Por toda Europa, la historiografía, la literatura y la política intentan subrayar las peculiaridades nacionales de unos y otros pueblos. Galicia, evidentemente, no fue ajena a este proceso. Por un lado, la primera pulsión política en este sentido desembocó en el levantamiento provincialista de 1846, que acabó con los fusilamientos de Carral y, por otro, la literatura y la historia gallegas, de sesgo regionalista, buscaron, a través de la lengua vernácula, de la cultura popular y de los referentes históricos y etnográficos los cimientos para materializar el hecho diferencial gallego.

Diez años después del levantamiento de 1846 salió a la luz la obra del escritor regionalista Benito Vicetto *Los hidalgos de Monforte*¹¹². Tomando como base la tradición popular de la leyenda de Pardo de Cela, el escritor ferrolano dibujó una Mariscal mártir y traicionado por sus allegados. Vicetto estaba entonces escribiendo una literatura programática, al servicio –como hemos dicho- de los intereses regionalistas, y

de la Casa de Saavedra y de la identidad y permanencia de su primitivo solar y estados en el Reyno de Galicia, y de la línea primogenita, recta y troncal de varón de sus poseedores, cabezas y parientes mayores continuada desde los primeros siglos de su más antigua fundación hasta el presente, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1674.

¹¹² *Los Hidalgos de Monforte: novela histórica caballeresca*, Coruña: [s.n.], 1856 (Imprenta del Hospicio). Vicetto también trataría la figura del Mariscal en su *Historia de Galicia*, Coruña: [s.n.], 1861 (Est. tip. de Castor Míguez).

esta literatura –como también la historiografía que se estaba creando- necesitaba de sus propios mitos. El Mariscal constituía una figura popular, extrañamente querida por el pueblo, con un enraizamiento en el imaginario colectivo gallego y que había muerto por las luchas de poder entre la nobleza gallega y los Reyes Católicos. Estas luchas, como hemos dicho tuvieron solamente un cariz económico- ya que los enviados de los Reyes Católicos querían apropiarse de las rentas de los nobles gallegos- y por extensión, jurisdiccional. Pardo de Cela, simplemente estaba defendiendo sus propiedades frente a los monarcas castellanos. Pero Vicetto aprovechó hábilmente este enfrentamiento. Históricamente, los Reyes Católicos habían sido la representación del poder centralista que había sumido a Galicia en la pobreza y el abandono. El Mariscal, sin embargo, representaba la lucha contra este poder central. El simbolismo estaba claro y el escritor ferrolano presenta a Pardo de Cela en su obra como un batallador contra el enemigo de la independencia de Galicia y lo hace aparecer, además, a la cabeza de los Irmandiños. Con *Los Hidalgos de Monforte*, Vicetto comienza a convertir a Pardo de Cela en uno de los mitos del regionalismo.

La citada obra tuvo prontamente su repercusión en las letras de Galicia. De hecho, los años siguientes a su publicación, las referencias a Pardo de Cela son muy frecuentes tanto en la prensa como en la literatura gallegas y la figura del Mariscal fue tratada tanto desde la perspectiva histórica como desde la perspectiva literaria.

Así, al lado de algunos historiadores como J. Villamil y Castro¹¹³ y Félix Álvarez Villamil¹¹⁴ que intentaron acercarse a la figura del Mariscal de una manera histórica -aunque con algunas imprecisiones como la que comete Álvarez Villamil,

¹¹³ “El Mariscal Pardo de Cela” (22/02/1857): *Semanario pintoresco español*, Madrid, pp. 61-63; reproducido en *Galicia: revista universal de este reino* (01/01/1861): 106-108.

¹¹⁴ “Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa”, (1861): *Galicia. Revista universal de este reino*, núm. 8, pp. 113-118.

quien coloca a Pardo de Cela luchando bajo la bandera de Juana la Beltraneja¹¹⁵ - pronto la figura del Mariscal comienza a mitificarse. El propio Murguía defenderá, en un primer momento al legendario Pardo de Cela, aunque luego rectificaría su opinión¹¹⁶.

De este modo, el Pardo de Cela mártir aparece en la poesía Manuel Murguía y de Lamas Carvajal¹¹⁷; protagoniza las sublevaciones “del pobre contra el rico, del vasallo contra el señor” en *El Cancionero de Galicia* de Manuel Ángel Corzo¹¹⁸ (1861: 269) y continúa a la cabeza de los Irmandiños en la serie “Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV”, de Ricardo Puente y Brañas¹¹⁹. También García Riera lo reivindica como mártir en el artículo “Hermandinos y Feudales”, en *La Gaceta de Galicia*¹²⁰, a la vez que Waldo Álvarez Insua hace lo mismo en “El siglo XV”, artículo de la *Gaceta de Galicia* en el que atestigua: “quizá el valiente Pardo de Cela, recordaba los buenos días de la monarquía sueva y pretendía iniciar una nueva era de regeneración e independencia”¹²¹.

En 1872 sale a la luz la *Historia de Galicia* de Vicetto, en cuyo tomo IV aparece una semblanza sobre el Mariscal Pardo de Cela. Vicetto utiliza para su obra tanto los datos recabados por Aponte, como los artículos “El Mariscal Pardo de Cela” del

¹¹⁵ Este escritor, por ejemplo, supone al Mariscal como partidario de Juana “La Beltraneja”, hecho que no tiene fundamento histórico alguno según los documentos que se conservan.

¹¹⁶ Murguía compuso un soneto a Pardo de Cela que publicó en *La Oliva* (Vigo) el 31 de mayo de 1856 y en torno a los años 1856 y 1857, cuando trazaba el esquema de la que sería su *Historia de Galicia* (que se publicaría en 1865) pensó en incluir al Mariscal como símbolo de la independencia de Galicia. Sin embargo, después rectificaría su postura en el artículo “De las guerras de Galicia en el siglo XV y su verdadero carácter”, publicado en la revista madrileña *Crónica de Ambos Mundos* el 9 y el 16 de septiembre de 1860. Murguía pasaría aquí a defender el papel histórico de Pardo de Cela “lamentando que a historia veraz non concorde coa lenda popular” (Barreiro Fernández 2012: 279).

¹¹⁷ En *Espiñas, follas e frores: colección de versos gallegos*, Orense: [s.n.], 1874 (Imprenta Galaica).

¹¹⁸ Corzo, Manuel Ángel (1861): *El Cancionero de Galicia: colección de leyendas históricas y tradiciones populares de Galicia escritas en verso y enriquecidas con notas históricas y biográficas*, Santiago, [s. n.]. (Establecimiento Tipográfico de José Rodríguez y Rubial).

¹¹⁹ *El Iris de Galicia* (13/05/1857). El Mariscal (no se sabe si partidario de Juana la Beltraneja o “denodado liberador del pueblo gallego” fue cabeza de los irmandiños (Ricardo Puente y Brañas, “Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV” (Continuación). También habla de la revolución de los irmandiños en Galicia, que sofocaron Acuña y Chinchilla, los comisionados de los RR. CC. y de la traición y apresamiento del Mariscal en la Frouseira” en Ricardo Puente y Brañas, “Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV” (23/08/1857 y 13/09/1857) *El Iris de Galicia*.

¹²⁰ García Riera, Ventura (04/02/1879): “Hermandinos y Feudales”, en *La Gaceta de Galicia*.

¹²¹ Álvarez Insua, Waldo (8/01/1879): “El siglo XV”, *Gaceta de Galicia*

historiador J. Villamil y Castro¹²², como “Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa” que Félix Álvarez Villamil había publicado en *Galicia: revista universal de este reino*¹²³ y en donde colocaba a Pardo de Cela, como hemos referido, luchando bajo la bandera de Juana la Beltraneja. En su *Historia de Galicia* Vicetto, hace algunas precisiones que debemos tener en cuenta. En primer lugar, aclara:

Muy jóvenes nosotros, nos ocupamos de la revolución popular en Galicia en el siglo XV siendo los primeros que en esta época de gran desenvolvimiento literario abordamos tamaña empresa; (...). Entonces, escribíamos como poetas, y todos nos era dado; hoy escribimos como historiadores, y la imaginación tiene que supeditarse a la exactitud ineludible del hecho” (Vicetto 1872: tomo IV, 93)

Estas declaraciones dejan entrever una tensión que subyace a toda la *Historia de Galicia* de Vicetto: su afán de literaturizar ciertas figuras y ciertos hechos históricos de Galicia, que se ve refrenado por su tarea de historiador. Esto sucede, en el apartado dedicado a Pardo de Cela. Vicetto, intentando ser riguroso con la historia, declara que sus propios “datos particulares no están autorizados por nadie porque la mayor parte fueron escritos y tomados tradicionalmente por personas que nos los apoyan en monumentos conocidos” y, que por ello, para hablar de la figura del Mariscal seguirá a Félix Álvarez Villamil. Sin embargo, en no rehúsa tampoco a dar su propia opinión e incluso a dejarse influir por su instinto poético en ciertas ocasiones. Como hemos dicho Álvarez Vilamil supedita la lucha de Pardo de Cela a la causa de Juana “la Beltraneja” y añade que si el Mariscal siguió luchando después de que esta se recluyese en un convento fue por rebelión “indisculpable” (Vicetto 1872: 200). El escritor de Monforte, sin embargo opina del Mariscal:

¹²² “El Mariscal Pardo de Cela” (22/02/1857): *Semanario pintoresco español*, Madrid, pp. 61-63; reproducido en *Galicia: revista universal de este reino* (01/01/1861): 106-108.

¹²³ “Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa”, (1861): *Galicia: revista universal de este reino*, núm. 8, pp. 113-118.

[q]ue su actitud contra los reyes católicos, era resultado de una opinión legítima y respetable a favor de la única hija de Enrique III en Galicia, a quien *rigurosamente pertenecía la corona*¹²⁴, una vez reconocida como tal hija por este monarca. Y por último, que si no obstante la batalla de Toro y la reclusión voluntaria de Juana en un monasterio, el mariscal siguió en actitud hostil o rebelde a Isabel I, fue porque, mal confiado en sus propias fuerzas creía poder exclamar: *¡Galicia se basta y se sobra para sí!*¹²⁵ - concretando en esta exclamación el suspiro postrero que exhaló en nuestro país la nobleza sueva de pura raza. Como aparezca algún documento de aquella época que evidencie esto último, más autorizado que los documentos que nosotros poseemos, bien en la segunda y tercera parte de Aponte, bien en algún archivo solariego, entonces la figura de Pardo de Cela, que el clero ha desdibujado para la posteridad como la de una tiranuelo vulgar de pendón y caldera, será la figura más bella y majestuosa de Galicia, porque encarnará su espíritu de independencia, el espíritu santo de emancipación entre la nobleza sueva y la nobleza goda; entre la nobleza invencible de nuestras montañas y la nobleza afeminada y fugitiva de la rota del Guadalete (Vicetto 1872: 204).

Como vemos, Vicetto acepta las tesis de Álvarez Villamil, pero apostando porque la lucha del Mariscal, aunque supeditada a otra, era por encima de todo una lucha por la independencia de Galicia. Por tanto, vuelve en su faceta de historiador a proclamar la figura del Mariscal como un mártir por la independencia de Galicia, como había hecho como escritor en *Los Hidalgos de Monforte*.

Siguiendo en nuestro repaso cronológico por los textos que se ocuparon de tratar la figura del Mariscal, debemos, sin duda, detenernos en 1874. En este año Teodosio Vesteiro Torres publicó *Galería de gallegos ilustres*, obra en la que Pardo de Cela ocupa un apartado del segundo de los cinco tomos que la componen¹²⁶. Vesteiro no supedita la lucha del Mariscal contra los Reyes Católicos a la causa de Juana la Beltraneja e incide directamente en que: “La independencia de Galicia estuvo representada por él; así le amaron, así le significaron, así pelearon y murieron bajo su

¹²⁴ el subrayado no es nuestro.

¹²⁵ el subrayado no es nuestro

¹²⁶ Teodosio Vesteiro Torres (1874-1875): *Galería de gallegos ilustres*, Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía.

bandera tantos hijos de este hidalgo país”¹²⁷ (...) “El verdugo que le mató, mató nuestra antigua nacionalidad” (Vesteiro Torres 1955: tomo I, 194). La obra tuvo mucha repercusión en las letras gallegas y también algunas feroces críticas a la visión que el escritor vigués ofrecía de personajes como Pita da Veiga, Fernando de Andrade o del propio Pardo de Cela¹²⁸. Como vemos, el mito seguía creciendo, y con Vesteiro Torres el Mariscal seguía alzándose como mártir de la independencia de Galicia.

Blanco Sanmartín, en su “Estudio preliminar” a la antes citada monografía *El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Pardo Bazán*, señala “El tributo que lleva a cabo Vesteiro Torres hacia los grandes personajes del pasado histórico gallego, es probable que le sirviese a Pardo Bazán como modelo, llevándolo a hacer lo mismo desde una perspectiva más literaria, desde una perspectiva teatral”¹²⁹. Además, señala la “correspondencia exacta y muy significativa entre datos numéricos e históricos, y expresiones y calificativos presentes en los mismos: el número de vasallos del Pardo de Cela (5000), el número de fortalezas que derribó con los irmandiños (en torno a las 70/72) o el epíteto “bastardo” para Mudarra (...). En su Tesis de Licenciatura, Blanco Sanmartín continúa también citando una serie de correspondencias que hacen innegable que Pardo Bazán leyese la obra de Vesteiro antes de escribir la suya propia¹³⁰.

Además atestigua que en la Biblioteca de la escritora que se custodia en la sede de la Real Academia Galega, se conserva “la compilación biográfica de Teodosio

¹²⁷ Vesteiro Torres, Teodosio (1955): *Galería de Gallegos ilustres*, Buenos Aires, Ediciones Galicia, Tomo I, p. 192.

¹²⁸ En el apartado “Revista de la prensa de Galicia” del 22/10/1874 de *El Heraldo Gallego* se habla de un “Remitido” publicado en *El Eco de Galicia* y firmado bajo el pseudónimo de “Annio” en el que se tacha a estos personajes de “granujas”.

¹²⁹ Blanco Sanmartín (2001): *El Mariscal Pedro Pardo de E. Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito* (Memoria de Licenciatura dirigida por J.M. González Herrán, Universidade de Santiago-Departamento de Literatura Española).

¹³⁰ Así, Vesteiro Torres llama a Pardo de Cela “primer noble de Galicia” (Vesteiro Torres 1955: tomo I, p. 190) e Pardo Bazán “primer infanzón de Galicia” (Pardo Bazán 2010: 421); hay referencias a Framela y Allariz como lugares donde fueron vencidas las tropas irmandiñas en ambos textos (Vesteiro Torres 1955: Tomo, I, p. 190 y Pardo Bazán 2010: 434); los dos escritores aluden al hecho de que la lucha del mariscal contra los Reyes Católicos durase tres años (Vesteiro Torres 1955: Tomo, I, p. 192 y Pardo Bazán 2010: 434)

Vesteiro Torres (...) con la referencia 23978 (...) en la que una de las biografías es la del Mariscal Pardo de Cela¹³¹. De hecho, en la biblioteca de la escritora se conservan varios ejemplares de la citada obra¹³². En innegable la correspondencia de los “datos numéricos e históricos” entre la obra de Pardo Bazán y la del escritor vigués, y que tanto el texto de Vesteiro Torres como las obras de Vicetto *Los hidalgos de Monforte e Historia de Galicia* dialogan a nivel intertextual con *El Mariscal Pedro Pardo* de Pardo Bazán. Pero lo cierto es que, aunque este diálogo se establece, las producciones literarias de los tres escritores son muy diferentes entre sí porque radican en algo esencial: la ideología que subyace a las tres.

Vesteiro Torres y Vicetto (al igual que el primer Murguía, Lamas Carvajal, Manuel Ángel Corzo, Ricardo Puente y Brañas, García Riera y Waldo Álvarez Insua) dibujan en sus textos a un Mariscal mártir, que lucha por la independencia de Galicia frente a los Reyes Católicos, es decir, frente al poder centralista. La lucha por la independencia es su verdadera bandera, más potente incluso que la de Juana la Beltraneja como defiende Vicetto. El Mariscal es, pues, un emblema de la causa regionalista.

Por otro, lado, sin embargo, está la obra de Emilia Pardo Bazán. Ya hemos citado que fue una carlista ferviente en su juventud y hemos hablado del manuscrito inédito titulado “Teoría del absolutismo” en el que clarifica sus ideas afines a esta ideología y cuya escritura sería cercana a la de su drama sobre el Mariscal Pardo Bazán estaba por aquel entonces –como lo estaría durante toda su vida- muy alejada de la

¹³¹ Blanco Sanmartín señala erróneamente que bajo esta signatura se halla la edición de la citada obra elaborada por Alberto Vilanova en 1955 en Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires. Evidentemente, la autora no pudo leer esta obra. Bajo esta signatura se halla la edición de Madrid, Imprenta a cargo de Heliodoro Pérez de 1874.

¹³² Bajo las signaturas 20498 y 23978 se encuentran ejemplares de *Galería de gallegos ilustres*, Madrid, Imprenta a cargo de Heliodoro Pérez, 1874 (que contiene el volumen II de la obra, en el que se inserta la biografía de Pardo de Cela),

corriente regionalista. Debemos preguntarnos, entonces, qué motivos llevaron a la escritora a escribir sobre esta figura y cómo es el Mariscal que dibuja en su obra.

La crítica parece haber llegado a la conclusión de que Pardo Bazán pudo interesarse por la figura del Mariscal, porque compartía apellido con él (Blanco Sanmartín 2001: 31). Y efectivamente, el apellido Pardo de Cela está entre los de sus antepasados, como atestigua Dalmiro de la Válgoma (1952: 187). Sin embargo, y sin rechazar esta conjetura, la joven Emilia debió interesarse por este personaje porque en el tiempo inmediatamente precedente a la escritura de su drama la figura del Mariscal fue, como hemos explicado, un tema recurrente tanto en la literatura, en la prensa y en el periodismo gallegos, y pudo leer cualquiera de los textos sobre el personaje antes citados. Y, admiradora del teatro –su pasión, por ejemplo, por Zorrilla, ha sido ya citada- que seguía copando las carteleras madrileñas y provincianas, probablemente vio en el Mariscal un personaje idóneo para protagonizar un drama romántico, ya que cumplía perfectamente las prerrogativas del protagonista de este tipo de piezas: el Mariscal legendario estaba rodeado de un aura de malditismo, era objeto de persecuciones y aunque sus intentos por luchar contra el destino fueron muchos, finalmente la traición de los suyos fue la que lo llevó a una muerte prematura e injusta.

Sin embargo, el mito del personaje había sido capitalizado por la literatura regionalista, de la que Pardo de Cela se estaba convirtiendo en un verdadero símbolo y Pardo Bazán era ajena, como hemos dicho, a estos¹³³. Por tanto, su obra debía alejarse de esta órbita.

En todas la obras citadas hasta el momento y anteriores al drama de Pardo Bazán, el Mariscal luchaba contra los Reyes Católicos por la independencia de Galicia. Incluso, cuando lo hacía bajo el pendón de Juana la Beltraneja –como aceptaba Vicetto-,

¹³³ Aunque, sin embargo, el peso de la “materia galaica” subyace y es parte fundamental tanto de su obra narrativa, como de su obra teatral. El paisaje gallego, las aldeas, las ciudades, las leyendas, la historia y los mitos galaicos son una parte fundamental de su obra.

su fin último era liberar a su tierra. El Mariscal de Pardo Bazán es también adepto a la causa de la hija de Enrique IV, e incluso habla de que su lucha responde a la “independencia de su patria” como vemos en el plan del acto 1º de su drama:

[Mudarra] hácele saber [a Pardo de Cela] que un inmenso número de fuerzas rodean por todas partes su castillo, y que la clemencia de los Reyes Católicos ha dispuesto que por última vez se le intime que los reconozca, abandonando la causa de Doña Juana. Dícele que el conde de Andrade ya acató a los reyes, y que él debe hacer lo mismo. Responde Pardo que para él la causa de doña Juana no significa solo la legitimidad, sino la independencia de su patria y la conservación de los fueros de la nobleza, a que atentan los Reyes Católicos

En este texto vemos que Pardo de Cela lucha por la independencia de Galicia, pero lo hace en tanto en cuanto está defendiendo la propiedad de los fueros de la nobleza gallega, aspecto que le interesa destacar a la escritora. Y es que a diferencia de Vicetto y de Vesteiro Torres, el Mariscal de Doña Emilia lo que de verdad reivindica es la jurisdicción de las propiedades de los nobles gallegos, de las cuales los monarcas castellanos se querían hacer cargo (hecho que, como hemos visto, está verificado históricamente). Reivindica, por tanto la independencia, pero no una independencia política, sino jurisdiccional. Y la propiedad de esos mismos fueros estaría asegurada apoyando la causa de Juana la Belatraneja. Sin embargo, la adhesión a la hija ilegítima de Enrique IV, supondría que Galicia quedaría, si bien fuera de la órbita de la corona de Castilla, dentro del reino de Portugal, cuya reina era Juana. Galicia no sería así un territorio independiente, sino un territorio perteneciente a la corona de Portugal.

En Pardo Bazán no hay, como en Vicetto, una reivindicación porque la independencia sea el fin último del Mariscal. Hay una exposición de los hechos que puede leerse en clave jurisdiccional y en la que Doña Emilia reivindica los fueros de la nobleza gallega, no la libertad de su tierra.

Lo que sí es cierto es que parece que la escritora puso mucho empeño en escribir su obra, e incluso, de protegerse contra las críticas que -una vez estrenado o conocido el texto- pudiesen surgir. Tal vez por ello, Pardo Bazán demuestra conocer la historia del personaje a fondo y se preocupa de hacerlo aparecer con todos los atributos de la leyenda que habían cuajado de él los regionalistas, aunque siempre dejando cierta ambigüedad en la que da cabida a su propia visión de los hechos, como anteriormente hemos comentado¹³⁴.

Tanto Blanco Sanmartín como Ribao Pereira, han inscrito *El Mariscal Pedro Pardo* dentro del género del drama histórico romántico. Esta última profesora incide en un tema sobre el que ya hemos hablado a fondo -la persistencia de los moldes románticos en la escena que rodeó la juventud de Pardo Bazán-, y que la llevaron a en los años en los que comenzaba a escribir teatro a ensayar “formas de escrita teatral a partir de moldes vixentes nos seus anos de formación” (Ribao 1998: 3). Igualmente, declara:

¹³⁴ El personaje del Mariscal seguiría protagonizando, en las décadas siguientes, muchos textos literarios, históricos y periodísticos del entorno gallego. Sin ánimo, por supuesto, de ser exhaustivos, podríamos citar textos como los de Luguís Freire “Eu son galego” (18/07/1897): *Revista Gallega*, pp. 4-5; los dos poemas de García Dóriga titulados “Canto a Mondoñedo” y “El castillo de Castro de Oro” y su relato “La mensajera de la muerte”, publicado o 04/04/1887 en *Galicia: revista regional*; el artículo de Leandro de Saralegui y Medina Leandro de Saralegui y Medina titulado “Nuestro regionalismo” (marzo 1889): *Galicia: revista regional*, pp. 129-134; el texto “Herbón” de R. Balsa de la Vega, publicado en “Herbón” (maio 1893): *Galicia: revista regional*, pp. 667-664 e (xuño 1893), pp. 727-732; o los poemas de los poemas de Leiras Pulpeiro sobre el Mariscal (estudiados en artículo de López Fernández, C. (xaneiro-febreiro-marzo 1978): “O tema do Mariscal Pedro Pardo de Cela en Leiras Pulpeiro”, en *Grial*, Tomo XXI, pp. 88-95.) y las composiciones que Isabel Seoane edita en la monografía de Florencio Vaamonde *Os calaicos. Mágoas. Follas ao vento* publicada en Xerais en el año 2003. Mención aparte merecen Ramón Cabanillas, quien trató también el tema del noble decapitado en Mondoñedo en composiciones poéticas como “¡En pé!”, publicada o 30 de abril de 1917 en *A Nosa Terra* y Anton Villar Ponte, quien escribió sobre el personaje en los textos: “La leyenda de la frouseira” en *La Voz de Galicia*, o 14/02/1907, “Con letra del siete. Acerca de las palabras de un tuno”, *La Voz de Galicia*, 07/02/1915, “Polo ferrocarril da costa. Un xesto de cidadanía”, *A Nosa Terra*, 25/12/1916; “Unha nova xornada gloriosa. Homenaxe aos mártires de Carral. ¡Adeprende, xuventude de sapos”, *A Nosa Terra*, 10/05/1917; “O 17 de Nadal do 1483. Non esquezamos a nosa historia. Cando morreron as liberdades gallegas”, *A Nosa Terra*, 15/12/1916; “Os esteos da nazonalidade”, *Alborada*, Pontevedra, 25/07/1922 (Emilio Xosé Insua: 89-97). Por su parte, también Cabanillas trató también el tema del Mariscal en composiciones poéticas como “¡En pé!”, publicada o 30 de abril de 1917 en *A Nosa Terra*. En 1926 y tras varios avatares vio la luz en la editorial coruñesa Lar la obra dramática de Cabanillas y Villar Ponte titulada *O Mariscal. Lenda traxica*. (Cabanillas, R. y Villar Ponte, A. (2010): *O mariscal: lenda histórica traxediada*, introducción de Patricia Carballal Miñán, [Mondariz-Balneario, Pontevedra], Fundación Mondariz Balneario).

No intre en que Pardo Bazán, moi nova aínda, escribe esta peza, a estética romántica e as súas secuelas non gozan xa do fervor da crítica, pero si do público, que, como Ana Ozores en *La Regenta* (ambientada en 1875), asiste a representacións onde sobreviven os patróns teatrais (textuais e espectaculares) dos dramas triunfantes na primeira metade do século. (...). Non é extraño, polo tanto, que a autora de *La cuestión palpitante* iniciase a súa andaina na creación dramática a partir dun modelo teatral vivo, aínda cando xa decadente, no panorama teatral dos anos 70 do pasado século: o do drama histórico.

Ya hemos explicado en este trabajo que aunque, normalmente, se tiende a pensar que en los años 70 del siglo XIX el teatro romántico había decaído ya, muchas fueron las obras inscritas en dicha corriente que se estrenaron tanto en esta década como después y que el drama romántico seguía siendo un éxito en los escenarios y que, cuando las compañías salían de gira por las provincias españolas, los dramas de este tipo no faltaban nunca de su repertorio. Que después de los años en los que Hartzenbuch y Martínez de la Rosa surgieran moldes dramáticos nuevos no significó que los antiguos se desechasen y más todavía si seguían contando con el beneplácito del público.

Y así, todos los estudiosos que hasta ahora se han acercado a *El Mariscal Pedro Pardo* no han dudado de su inclusión en el género romántico. Una lectura al fragmentario drama nos desvela ya una multitud de elementos que poblaron las producciones de esta corriente literaria y escénica: la elección del tema y del personaje nos trasladan al siglo XV; el sino trágico del Mariscal está presente en la escena que abre la pieza teatral (en la que Fernán lee un pasaje de los evangelios relativo a Judas - símbolo incuestionable de la traición a la que será sometido-) y se reitera en el sueño premonitorio de Áurea (en el que vislumbra la muerte de Fernán y el aprisionamiento de su padre). Y, finalmente, los amores entre la hija de Pedro Pardo y Fernán desafían las

convenciones sociales y tienen larga tradición en el teatro romántico (Navas Ruiz 1973: 29).

Fernán, además de ser un “pobre y segundón oscuro (Pardo Bazán 2011: 421)”, defensor fiel del Mariscal, se identifica con uno de los personajes característicos del romanticismo: el del trovador, amante idealista de “Aura la Bella”, cuyo amor expresa en clave platónica: “Aspiración tan loca no alimento;/ sé la distancia que del sol me aleja,/ y no he de colocarme, nuevo Ícaro,/ por llegar hasta el sol, alas de cera. (Pardo Bazán 2011: 421). En la escena tercera del primer acto, la hija de Pedro Pardo pide a este personaje que alivie sus penas tocando el laúd, a lo que Fernán responde “Tras de oír de Macías/ la apasionada voz, ¿cómo a tu alma pueden deleitar las trovas mías?” (Pardo Bazán 2011:424). La mención a Macías es claramente significativa por varios motivos. La leyenda del trágico amor de este trovador nacido en Padrón y enamorado de la mujer de otro era conocida por todo el territorio gallego (Carré Alvarellos 2004: 208-210)¹³⁵ y fue, además recogida en varios textos clave del romanticismo español, tales como el drama *Macías* y la novela histórica *El doncel de don Enrique el Doliente*, ambas de Larra. Macías encarna al amor trágico, al igual que lo encarna Fernán en la obra de Doña Emilia. Pero la referencia al trovador de Padrón sirve también al lector/espectador para saber que la cantiga compuesta por Fernán se va a inscribir dentro de las coordenadas de las cantigas de amor, es decir, de la lírica trovadoresca gallega, que tuvo precisamente a Macías como uno de su mayores representantes. Esta lírica, de origen provenzal, establece una relación de vasallaje entre el amador-trovador frente a la amada. Y precisamente, esta relación se establece claramente en la pieza de Pardo Bazán si atendemos al texto dramático (Villegas 1979: 13-14) y si visualizamos

¹³⁵ Murguía, hablaría de la vida de este personaje años después en “Macías. Época probable de su muerte”, *La Temporada en Mondariz* (Mondariz), 21 de agosto de 1904.

cómo se colocan los personajes. La escena se abre con una acotación en la que se nos indica: “Sientase Áura pensativa en el sitial y permanece Fernán de pie respetuosamente”, y tras la petición de la joven de la cantiga compuesta por Fernán, una nueva acotación señala que ella “Hácele una seña de que se acerque y de que se siente en un taburete a sus pies; hácelo así Fernán, quedando colocado un poco más adelante que Áurea, en graciosa actitud”. La cantiga de Fernán reproduce fielmente los cánones de las cantigas de amor, expresando sus cuitas, (Vilavedra 1999: 51-52) y la lengua utilizada remeda a la medieval: “Alma mía muy prendida/ fallecida con amor/ ¿non estás leyendo viva/ tan cautiva de dolor?/ El silguero bien garrido/ fuye al nido del su amor, / e yo al dueño mucho amado/ he callado mi dolor.” Tras la trova, otra acotación nos indica que “Aura queda silenciosa. Fernán, casi de rodillas sobre el taburete, besa el borde de su vestido. Escena corta. Aura se levanta. Fernán también”.

Esta demostración de vasallaje, de tensión amorosa palpable demuestra el conocimiento de Pardo Bazán de la lírica trovadoresca¹³⁶ y de este poeta gallego cuyos versos fueron compilados en el *Cancionero de Baena*. Y es que, como ya hemos referido, el universo galaico, sus historias, y su folclore, que serán una de las constantes en el teatro de Pardo Bazán, se muestran ya tempranamente en el *Mariscal Pedro Pardo*.

Y si detrás del personaje de Fernán se esconden muchas de las trazas del romanticismo, también se esconden tras las figuras del Mariscal y de su hija. Pedro Pardo es un personaje en constante lucha, un proscrito a quien “las huestes de Mudarra y de Guevara / le acosan ya como a dañina fiera, / el obispo y cabildo le aborrecen / y le ha desamparado la nobleza” (Pardo Bazán 2011: 422) y que lucha por su propia libertad

¹³⁶ Aunque, lejos todavía de un lenguaje que remede al gallego –como más tarde hará en muchas de sus obras- esta vez opte por el castellano con tintes arcaicos para hacer cantar a su personaje.

(Navas Ruiz 1973: 30) y que como muchos personajes románticos se ve avocado a un destino implacable.

Pero quizá el personaje que cobra mayor relevancia en el drama de Doña Emilia es el de Aura (o Áurea, como a veces aparece denominada). La hija de Pedro Pardo es osada, valiente, y está decidida a defender y ayudar a su padre. Aunque externamente es descrita como una “blanca azucena” (cuyo amor pretenden Fernán y el paje Tello), no es un personaje pasivo sino fundamental en la acción dramática. Su suspicacia la lleva a ser la primera en acusar a Tello de traidor –incluso antes de que este actúe- (“¡Siempre el discípulo amado / encierra el germen de Judas!” dice a Tello cuando este le sugiere que su padre debería rendirse en la escena segunda de primer acto [Pardo Bazán 2011: 422]) y de avisar a su padre de sus sospechas en la escena seis del mismo acto (Pardo Bazán 2011: 432). Valiente y decidida se niega a abandonar al Mariscal, aun cuando este le pide que escape de la Frouseira a un monasterio donde estará protegida en la escena décima del primer acto y cuando Pedro Pardo planea ir a Castro de Ouro para buscar refuerzos y proteger su fortaleza de la Frouseira, convence a Fernán para que escape con ella revelándole su amor. En el final del acto segundo, cuando Fernán muere y Mudarra pretende atrapar a su padre, intenta inútilmente protegerlo y maldice a Tello cuando se da cuenta de que ella misma ha sido la moneda de cambio con la que el bastardo Mudarra ha convencido al paje para traicionar a su padre. En el acto tercero (cuyo plan dramático conservamos aunque falten del manuscrito las últimas escenas), Aura parte para pedir el indulto a los reyes de Castilla y así liberar a su padre que ha sido apresado, aunque, como hemos dicho, no lo logra.

Aura es, como vemos, un personaje bien dibujado por la pluma de Pardo Bazán y cobra importancia no solo en el Mariscal Pedro Pardo, sino en el conjunto de su obra dramática, porque va a ser el primero de una serie de personajes femeninos

característicos del teatro de la escritora: mujeres fuertes, luchadoras, y que, lejos de ser víctimas o personajes pasivos, son fundamentales en la acción dramática.

Otra de las características a la que ya hemos aludido en este apartado es el empeño y la importancia que cobra en la dramaturgia de Pardo Bazán Galicia. Blanco Sanmartín y Ribao Pereira han aludido también a este protagonismo. Esta última profesora, que ha incidido en la adscripción de *El Mariscal Pedro Pardo* a los cánones del Romanticismo, identificando muchos de sus elementos y anotando aquellos que se distancian del canon romántico –como la vuelta de la escritora a los tres actos, o el hecho de que la tensión dramática no se consiga a través de suspensión argumental de determinados episodios”- alude a que en las acotaciones “a precisión descriptiva distancia á escritora do modelo romántico”. Y ciertamente, este puntillismo por cada uno de los detalles de la representación –más cercana ya al teatro parejo a la corriente que reclamaba en la escena un mayor verismo- se detiene reiteradamente cuando la escritora se ocupa de caracterizar las vestiduras de la hija del Mariscal:

Aurea viste el traje de las gallegas nobles de su tiempo: falda corta de raso color de fuego, y mantelo negro de terciopelo bordeado de oro. Justillo también de terciopelo negro, gola y cofia blanca con cintas color de fuego y negras, gran collar y zarcillos de oro (Pardo Bazán 2010: 413).

La autora es sumamente cuidadosa con la realidad gallega que está tratando de representar, reproduciéndola fielmente. En el escenario se va a representar una legendaria historia de su tierra, y la precisión con la que van a describirse todos los detalles forman parte de su significado y de su semiótica. Y Pardo Bazán quería transmitir su conocimiento de ella hasta el último detalle de la ambientación en su pieza, apuntando sus inquietudes escénicas.

2.8.3 *Tempestad de invierno*¹³⁷. Otro drama romántico incompleto

Si en el *Mariscal Pardo de Cela* los trazos del romanticismo son visibles, también lo son en *Tempestad de invierno*, obra dramática conservada en el Archivo de la Real Academia Galega en diez folios unidos entre sí, y que según Ribao Pereira: “Al contrario de lo que sucede en con los demás dramas inéditos, no parece que el resto de la pieza se haya perdido o traspapelado, sino que la autora suspende la redacción (o traslación) de la obra” (2010: 477).

Se conservan seis escenas del acto primero, en las que el planteamiento dramático se esboza perfectamente. Tras la “*dramatis personae*” y una indicación en la que la autora sitúa la acción en el siglo XIII, comienza el texto: Erico, rey de Suecia, perturbado por la belleza de la mujer de su hermano Chistian, la viola. A consecuencia de este acto, ella da a luz una niña y fallece. Cristhian, loco de dolor, se enfrenta a su hermano, pero Erico lo asesina. Pero instantes antes de morir, Cristhian entrega al rey un documento que deberá abrir cuando su hija cumpla quince años. El rey confiesa sus actos al prior de San Balduino cuando el plazo de apertura de la carta está próximo. La hija de Cristhian, Berta, se ha criado en la corte sueca y el hijo del rey, Conrado está enamorado de ella. Sin embargo, según lee el alquimista Erasmus en los astros, su futuro indica que no estarán juntos.

Poco más sabemos del breve texto, del que la profesora Ribao Pereira opina nuevamente que presenta innegables trazos del Romanticismo “medievalismo, plazos que vencen, amores imposibles y trágicos, el sino aciago que se cierne sobre los protagonistas, conductas subversivas (fratricidio, violación) y signos de anticipación dramática” (Ribao Pardo Bazán 2010:49¹³⁸). Ya no estamos en la Galicia del siglo s.XV

¹³⁷ Esta fragmentaria pieza fue transcrita por Montserrat Ribao Pereira en 1998b: 134-146 y en la edición del *Teatro Completo* de Pardo Bazán (2010: 477- 498).

¹³⁸ También llama la atención sobre todos estos signos en Ribao Pereira 1998b: 131.

ni en las luchas dinásticas entre Isabel I de Castilla y Juana la Beltraneja. El escenario es muy diferente: la corte sueca de unos siglos atrás, el siglo XIII. No sabemos si Pardo Bazán se basó en algún texto legendario que inspirase esta breve pieza. Lo que sí sabemos, sin embargo, es que en Suecia, durante el siglo XIII reinaron efectivamente dos reyes llamados Erico: Erico X Knutsson, que reinó desde 1208 a 1216 y Erico XI Eriksson que regentó las tierras suecas durante dos periodos: de 1222 a 1229 y de 1234 a 1250.

Suecia no es un escenario habitual en la obra de Emilia Pardo Bazán pero la ambientación de *Tempestad de invierno* en el S. XIII es muy significativa. Sabido es, por los estudiosos de la escritora, que el período medieval ocupa un lugar privilegiado en su narrativa (Sanmartín Bastida 2002 y Carballal Miñán 2005). Ya hemos visto como en el *Mariscal Pedro Pardo* viaja hacia finales del siglo XV para contar la leyenda del trágico héroe, pero el medievo será el tiempo histórico escogido para muchas de sus obras¹³⁹.

Los textos de ficción que la autora de *San Francisco de Asís* ambientados en la Edad Media están sujetos a varias tensiones: por un lado transitan o bien entre un pasado idealizado y legendario (en el que situaríamos, sin duda *El Mariscal Pedro Pardo*)

¹³⁹ Sin duda, una de las más célebres fue la hagiografía de *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, que la escritora comenzó a publicar la en *La Ciencia Cristiana* en 1880¹³⁹, (si bien su gestación fue bastante anterior como intuye Patiño Eirín 2001: 466 y atestigua M. Revilla en su columna “Revista bibliográfica” de *El Globo* el 27/12/ 1879). Para documentarse en la biografía del santo, la escritora pasó innumerables tardes en la biblioteca del convento de San Francisco de Santiago de Compostela como relata en sus “Apuntes autobiográficos” Pardo Bazán: “Horas he pasado allí que cuento entre las más hermosas y apacibles de la vida. Oíase en el patio el rumor monótono y argentino del caño de la fuentecilla, que ritmaba las conversaciones de los frailes: ¿de qué hablábamos? Allá fuera el mundo rodaba, los trenes corrían envueltos en fuego y humo, funcionaban los laboratorios, resonaba la voz de los oradores, carcajadas del aquellarre mundano, el chirrido de la máquina y la explosión de la dinamita; pero todo lejos, muy lejos que aquí no llegaba ruido alguno más que el gotear del agua, el religioso tañido de la campana, prolongado en la serena atmósfera, y el roce imperceptible de la sandalia del novicio, que pasaba con los ojos bajos y las manos ocultas en las mangas del sayal. Se había detenido por milagro el tiempo: Estábamos en plena Edad Media: por la puerta entreabierta se veía, completando la ilusión, un trozo de claustro ojival, un encaje de granito: hablábamos del patriarca, de las *Floreccillas*, de los cinco estigmas de la leyenda maravillosa, y un aura del cielo me purificaba el corazón. Jamás me cansaba de aquellos fantásticos coloquios: ¡jamás entré allí triste o turbada que no saliese llena de consuelo, envidiando la paz absoluta y el candor infantil que veía renacer hasta en las almas de los pecadores que entraran allí cargados de malicia y amargura!” (Pardo Bazán 1999: 36, 37).

heredero del Romanticismo y que con el tiempo derivará a estéticas finiseculares (Carballal Miñán 2006: 274) y o bien por un meditado positivismo que rechaza la historiografía heredada del movimiento romántico. En palabras de de Sanmartín Bastida, fluctúan entre:

una Otredad al que la escritora, bajo la influencia de diferentes corrientes artísticas, decide acercarse o alejarse. Doña Emilia parece sentir una ambivalente querencia hacia el Medioevo, que se dibuja como reino contradictorio en su prosa de ficción. Las dos tendencias que marcan el tratamiento que de la Edad Media ofrece en sus cuentos son (sin que se quiera marcar un orden cronológico), primero, la de transformar lo Otro, la Edad Media, en algo *reconocible*, bajo el influjo del Realismo; y, segundo, la de alienar el universo medieval, hacerlo más *Otredad*, siguiendo la herencia romántica y la nueva postura ante la misma del Simbolismo (Sanmartín Bastida [s. a.]).

Está claro que *Tempestad de Invierno* transita entre los dos extremos resaltados por la profesora Sanmartín: si bien nos muestra un mundo medieval filtrado por las pasiones extremas que resalta el Romanticismo -amor, venganza, odio y pasión, remarcadas ya por el propio título que se refiere al tópico romántico del tiempo meteorológico como espejo de la trama- y unos personajes, como Conrado y el rey Erico, presos por sus pulsiones, se aleja también de los arquetipos de este tipo de literatura. Berta, lejos de ser una enamorada pasiva, que cae irremediabilmente en los brazos de su amante y se deja arrastrar por la pasión, es un personaje resuelto, que, venciendo posibles convencionalismos, declara su amor a Conrado. Y si las reacciones extremas de los personajes del drama denotan, en ocasiones, la innegable huella del Romanticismo, también sorprende la crudeza con la que la escritora, en voz de Erico, relata su agresión hacia su cuñada. Como es sabido, en toda la obra de Pardo Bazán, las agresiones contra la mujer están presentes. De hecho, sus escritos constituyeron una verdadera plataforma desde la que la escritora denunció el maltrato hacia el eufemísticamente llamado género

débil. Así, tanto en sus crónicas periodísticas¹⁴⁰, en sus novelas –sin duda, impresionan al lector las brutales situaciones que sufren algunos de sus personajes femeninos, como la paliza que el zapatero Antiojos propina a su hija menor en *La Piedra Angular* y que acaba con su vida (Ruiz-Ocaña Dueñas 2004b: 186), la lluvia de golpes que el marqués descarga contra Sabel en *Los pazos de Ulloa* o el ataque que Lucía sufre por parte de Artegui en *Un viaje de novios*- y en su cuentística –en la que abundan relatos sobre los crímenes de mujeres como “El indulto” o “Sin pasión”¹⁴¹ o sobre la violencia psicológica¹⁴²- denuncia los abusos perpetrados hacia las mujeres. Pero también las agresiones sexuales fueron denunciadas en sus obras, como hemos comentado en otro lugar:

Recordemos, por ejemplo el ataque el ataque que sufre Doña Milagros por parte de su asistente en la novela homónima o la violación perpetrada por Gaspar de Montenegro a Miss Annie en *La Sirena Negra*. También se alude al abuso sexual en *El Cisne de Vilamorta*, donde la maestra Leocadia Otero tiene un hijo tras haber sido ultrajada por su propio tío” (Carballal Miñán 2010/2011: 98)

De violencia sexual hablan también los cuentos “De navidad” (Couto Cantero 2010/2011: 76) o “Rabeno” (Carballal Miñán 2010/2011: 97-106). Pero tal vez, el episodio de la de violación del rey Erico a su cuñada y el desencadenante de esta acción es uno de los más brutales de toda su obra (en la que este lance, además del ataque de Don Lope a Elvira en *Perder y salir ganando*, parecen ser, por lo menos hasta ahora, las primera referencias a la violencia contra la mujer en sus escritos). En *Tempestad de Invierno* el potencial espectador/lector, conoce las fechorías del rey Erico con las mujeres en la larga confesión que le hace al Abad en la escena I del acto primero,

¹⁴⁰ Ruiz-Ocaña Dueñas hace un estudio pormenorizado del tema en su estudio dedicado a *La Vida Contemporánea* (Ruiz-Ocaña Dueñas 2004a: 222-226).

¹⁴¹ Sobre este cuento basa su estudio la profesora Pilar Couto Cantero 2010/2011: 71-96, quien hace en las primeras páginas del mismo un análisis sobre varios de los cuentos de Doña Emilia en los que la violencia hacia la mujer es un motivo recurrente.

¹⁴² A este respecto véanse relatos célebres de la escritora como “El encaje roto”, “El revólver” o “Feminista” estudiado por Herrero Figueroa 2010/2011: 57-70.

cuando alude a que “no vieron bella mujer sus antojadizos ojos/ de quien no intenta en despojos/ alma y honor poseer” (Pardo Bazán 2011: 483). Pero su mayor crueldad sexual la comete con su propia cuñada. Ella, “hija de un duque italiano”, está en un avanzado estado de gestación, pero Erico turbado por la pasión que siente por ella y ejerciendo su fuerza física, la agrede. Producto de esta violencia la mujer da a luz prematuramente y muere. El rey, apenado por esta cruel acción y por haber asesinado a Christian, su hermano y también ultrajado marido, “vive como un réprobo” durante quince años, apartado del mundo e incluso “rechazando los auxilios de la Iglesia”. Ninguno de sus crímenes llegaron a ser castigados, todos quedaron impunes aunque su castigo parece haber sido su propia conciencia. Cuando el Abad le pregunta por si la herida que lleva en su alma ha cicatrizado, Erico le responde “Fresca sangre derramó/ cada día: no hallé calma. / Si yo no busqué otra palma / que enloquecer o que morir, / o que ha fuerza de sufrir / se aniquilara mi alma.” (Pardo Bazán 2011: 486). Tras la confesión de sus crímenes al Abad, pide expiar sus delitos en un convento. *Tempestad de invierno*, como vemos, parece ser otra de las plataformas mediante las cuales Pardo Bazán denuncia los abusos ejercidos contra la mujer, que se convertirán luego en una constante y que aparecerían también en otras de sus piezas teatrales¹⁴³.

Evidentemente, *Tempestad de invierno* y *El Mariscal Pedro Pardo* parecen haber sido gestadas en una misma época¹⁴⁴ ya que acusan las características que hemos referido: ambientación medieval, uso del verso y trazos que las acercan al Romanticismo tardío que tenía su protagonismo en la escena teatral del entonces (aunque en *Tempestad de Invierno* estas características se alejen casi imperceptiblemente hacia otra estética). Además, ambas piezas presentan trazos que

¹⁴³ Como veremos, también en *Verdad*, estrenada en 1906, el protagonista, ayudado por su criado, mata a su esposa.

¹⁴⁴ Axeitos Valiño en su catálogo, apunta la escritura de este drama entre los años 1868 y 1870. Estamos de acuerdo con esta cronología e incluso la ampliaríamos unos años más.

pasarán a ser centrales en el conjunto de la obra de la autora de *Pascual López*: personajes femeninos fuertes y resueltos, denuncia de la brutalidad masculina frente a la femenina y una cuidada ambientación medieval.

Pero hemos analizado las dos piezas tan solo desde el punto de vista del texto literario¹⁴⁵. Si atendemos, sin embargo, al nivel espectacular veremos cómo la impronta del Romanticismo está también muy presente en *El Mariscal Pedro Pardo* dada la multiplicidad de escenarios interiores y exteriores (cámara del castillo de la Frouseira, subterráneos del castillo, proximidades de estos, plaza pública de Mondoñedo), y visualmente muy variados. Sin embargo, el carácter fragmentario impide hacer el mismo análisis en *Tempestad de invierno*. En el único acto que se conserva, “La escena representa una cámara del palacio real de Estocolmo. Mesa y sitial; taburetes, y puerta en el fondo y laterales. Trofeos de armas. Ventana a la derecha” (Pardo Bazán 2011: 779). Es un espacio funcional, por donde entran y salen los personajes y muy parecido al del Acto I del *Mariscal*: “La escena pasa en una cámara del castillo de la Frouseira. Puerta a la derecha del espectador; a la izquierda una galería con cristales; al extremo una saetera. Gran puerta en el fondo”. No sabemos en qué otros escenarios se desarrollaría el drama si los hubiere, aunque la solución escenográfica pudiera ser similar a la del *Mariscal*. Sin embargo, no queremos pasar por alto que las dos piezas teatrales reseñadas se abren con actos donde la acción ocurre en espacios que representan salones con soluciones escenográficas parecidas a las que luego predominarán en el teatro realista burgués.

¹⁴⁵ Seguimos la concepción de Carnes Bobes Naves en la que un texto dramático es, a su vez, un texto literario más un texto espectacular (1991:12).

2. 8. 4 *Adriana Lecovreur*¹⁴⁶. Revisión sobre la primera traducción de una obra dramática realizada por Emilia Pardo Bazán y aproximación a su datación *Adriana Lecovreur*.

Varias son las razones por las que hemos decidido incluir aquí *Adriana Lecovreur*, una traducción fragmentaria realizada por Pardo Bazán de la obra de teatro de Ernest Legouvé y Eugène Scribe, aún a pesar de que la crítica pardobazaniana la coloca mucho más tarde en la producción dramática de la escritora. Montserrat Ribao apunta a este respecto:

Diferentes comentarios de la autora permiten acotar la cronología de este texto. En su artículo “La vida contemporánea. De ayer a hoy”, publicado el 8 de febrero de 1897 en la *Ilustración Artística*, doña Emilia explica que viene de leer en un libro “en que se refiere con nuevos datos la vida y fin de Adriana”. La traducción del texto francés acaso obedezca a ese mismo interés. Además, en su carta de mayo de 1886 la dramaturga afirma –a propósito de su traducción de Los hermanos Zemganno- que hasta esa fecha no se había atrevido a traducir nada¹⁴⁷, de donde se concluye que la composición de sus dos adaptaciones teatrales en francés son, obviamente, posteriores a ese año (Pardo Bazán 2010: 50-51).

Sin embargo, varias razones nos hacen dudar de esta datación tan tardía: la primera de ellas es que, aunque Pardo Bazán afirme a Edmont de Goncourt que hasta la fecha “no se había atrevido a traducir nada”, sabemos que esta afirmación no es cierta. Como ya puesto de manifiesto Ana María Freire en su artículo “Emilia Pardo Bazán traductora: una visión de conjunto”, ciertamente ya en su viaje a Europa en 1873 declaraba:

¹⁴⁶ La profesora Ribao Pereira editó esta fragmentaria pieza en 2002: “Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: “Adriana Lecouvreur”, en Jesús G. Maestro (ed.): *Theatralia. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 81-118 y en Pardo Bazán 2010: 500-523. En el Archivo de la Real Academia Galega se conserva un cuadernillo de cuarenta páginas que recoge hasta la escena cuarta del segundo acto de la pieza (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 156).

¹⁴⁷ Efectivamente, en una carta que la autora del *Mariscal Pardo de Cela* escribe a E. Goncourt el 18 de mayo de 1886 le comenta: “(...) je n’ai jamis rien traduit, simplement parce que, pouvant créer, cela m’était plus agreable: mais le Freres me tentent”. En Francisca González Arias (1889): «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias», en *Bulletin Hispanique*, vol. 91, núm 91-2, p. 438.

más de un año, acaso dos, me los pasé leyendo y relejendo a Shakespeare en el texto inglés, de suerte que, involuntariamente, aprendí de memoria innumerables frases y trozos enteros de sus mejores dramas y comedias. [...] Tan familiarizada llegué a encontrarme con Shakespeare, que de noche, en familia, durante las veladas de invierno, solía coger el texto y traducir en alta voz, de corrido y sin diccionario, algunos de sus mejores dramas (Pardo Bazán, Emilia (7/02/1898): “Cleopatra”, en *La Ilustración Artística* en Freire López 2006: 143).

La profesora Freire López hace, además, en su citado artículo, un recorrido por las traducciones de Pardo Bazán: desde las de los poemas de Eduardo Pondal en la década de 1870 y las traducciones del alemán de la poesía de Heine conservadas en el Archivo de la Real Academia Galega y publicadas en varios periódicos y revistas gallegas en la década siguiente, hasta la deducción de que:

sin pensar todavía en la publicación, doña Emilia se ejercitó en la traducción de prosa francesa antes de 1880. En mi opinión es suya la traducción de *Stello*, de Alfred de Vigny que, con el título “Un episodio del terror”, fue insertando por entregas en la *Revista de Galicia* que ella misma dirigía¹⁴⁸ (Freire López 2006: 143).

Y además, según Flavia Aragón Ronsano (2008) sabemos que aunque la traducción de *Los hermanos Zemganno* no vio la luz hasta 1891, “Doña Emilia había publicado el artículo «Los hermanos Goncourt» en la «Hoja literaria de los Lunes» de *La Época*, el 29 de enero de 1883, y en él cita fragmentos de la novela que coinciden con su traducción”; podemos, pues, suponer que había iniciado su labor en 1882 y que, en consecuencia, tuvo que esperar nueve años para poder publicarla. Por tanto, constatamos que la escritora estaba ya muy familiarizada en traducir textos del francés hacia finales de la década de 1870 y principios de 1880, por lo que, si nos atenemos a este criterio es perfectamente factible que *Adriana Lecovreur* fuese traducida en estas

¹⁴⁸ Y aún así, aunque la traducción de *Los hermanos Zemganno* no vio la luz hasta 1891 Doña Emilia había publicado el artículo «Los hermanos Goncourt» en la «Hoja literaria de los Lunes» de *La Época*, el 29 de enero de 1883, y en él cita fragmentos de la novela que coinciden con su traducción; podemos, pues, suponer que había iniciado su labor en 1882 y que, en consecuencia, tuvo que esperar nueve años para poder publicarla (Aragón Ronsano 2008).

fechas. Además, hay un dato material que ratifica nuestra conjetura: tanto la caligrafía utilizada en las cuarenta páginas que forman el cuadernillo que se conserva en el fondo de la escritora en la Real Academia Galega con el drama de Scribe y Legouvé, como el tipo de folios utilizados (de 21 cm de altura) se corresponden con los utilizados por Doña Emilia en estas décadas¹⁴⁹. Progresivamente, su caligrafía irá cambiando, y los folios darán paso a las cuartillas rayadas primero manuscritas y luego mecanografiadas.

Pero, ¿pudo seguir en el tiempo la traducción de *Adriana Lecouvreur* a los intentos teatrales románticos de Pardo Bazán? Y ¿por qué escogió precisamente el drama de Scribe y Legouvé para traducir? En la *Literatura Francesa Moderna: La transición* que publicó después de *Literatura Francesa Moderna: El romanticismo*, escribe del primero de los autores citados:

mientras el teatro romántico prepondera, [Scribe] mantiénese agazapado en sus vaudevilles. Pasada la fuerza del torrente, Scribe puede ya hacerse oír, y, sin remontar el vuelo hasta donde no le alcanzarían las alas, se cuela por los dominios del alta comedia históric, social y política.

Y le reconoce al autor dramático francés un importante papel en la historia del teatro posterior al Romanticismo:

Al hablar de la comedia, no hay más recurso que comenzar por estampar el nombre de Scribe. No es ciertamente el de un genio, a menos que se consideren dotes geniales la fecundidad, la agilidad, la destreza, la inagotable vena. Si pensamos en los grandes autores cómicos que han ganado la inmortalidad (...), no podemos clasificar a Scribe sino entre los fabricantes. Como otros escritores, de quienes se ha dicho algo en estas páginas, y que tampoco fueron genios, Scribe llegó, durante su larga carrera, a hacerse dueño del público; y este favor duró un cuarto de siglo, y, rebasando las fronteras de Francia, pasó a Rusia; hay quien dice que llegó hasta China. (...). Por otra parte, Scribe tiene su papel, su lugar, y aun el derecho de decir que sobre sus

¹⁴⁹ Como ya hemos comentado, a este respecto nos fiamos del criterio seguido por el archivero Ricardo Axeitos Valiño (2004: 156). Axeitos sitúa la época de redacción del manuscrito entre 1868 y 1870, aunque, tal vez pudiéramos extender la cronología de su escritura hacia la década de 1870.

huellas pisaron cuantos vinieron en pos. Scribe no hizo teatro por ser escritor; fue escritor por su invencible afición al teatro (...). Ni alardea de artista, ni busca la elevación del pensamiento, ni siquiera tiene ínfulas de moralista, ni va más allá del buen sentido práctico, reflejo de su vida metódica -y de su temperamento moderado y lleno de cordura.

En estas declaraciones Pardo Bazán filtra la valoración que la crítica francesa había transmitido sobre el teatro de Scribe dentro del teatro. Si nos basamos en la teoría de Pierre Bourdieu (2004) sobre los campos de producción cultural, nos damos cuenta de que en el campo del teatro francés del XIX luchaban, por un lado dos principios de jerarquización: aquellos que dominaban el campo económicamente (entre los que se encontraba Scribe, aclamado por el gran público burgués) y los defensores de un teatro que se emancipaba de este gusto y hallaba en su propio fracaso un signo de distinción. Así, aunque aclamado por el público y solicitado por los empresarios:

se pregunta Brunetière por qué, de más de cuatrocientas obras que hizo solo o en colaboración -pues Scribe, como Dumas padre, se proporcionó una brigada de colaboradores-, no queda rastro ni memoria. Y encuentra que hay que achacarlo al abuso hecho por Scribe de esas mismas.

Sin embargo, Pardo Bazán reconoce en el dramaturgo la influencia que más tarde ejerció en el teatro francés, y si bien es consciente de que Scribe no había recibido la consideración adecuada en la historia del teatro francés, reclama para él un reconocido espacio:

Pues bien; este autor o, mejor dicho, este constructor de obras tan variadas, este avisado y experto proveedor de escena, que vivió pendiente del gusto del público, y cuarenta años supo entretenerlo y continuó engatusándolo mientras los geniales se estrellaban; este escritor, reñido con la gramática y el estilo, no puede ser omitido al reseñar un movimiento literario, no sólo porque, con todas sus condiciones de inferioridad, su teatro refleja, de un modo epidérmico y superficial si se quiere, pero exacto, un estado social, sino porque en él se inspiraron después otros autores dramáticos de más ínfulas, como Augier, y con el tiempo, y en grandes proporciones, Sardou, el situacionista. Reconociendo las dotes verdaderamente excepcionales

que poseyó Scribe para el enredo dramático, y que Dumas hijo calificó de juego de prestidigitación.

Y tal vez no sólo influyese el abuso, sino quizá el fallo de Scribe fue su gran éxito con el público y los empresarios. El dominio de las carteleras hizo tal vez que los considerados genios de la literatura lo despreciasen. En las fuerzas que dominan el campo literario, los escritores debidos a su público son, a veces, despreciados por las minorías. Scribe sí triunfó y además, para Doña Emilia, dejó un gran legado:

Scribe -dice Brunetière- trataba el teatro como los parnasianos trataron la poesía. Al revés que Molière y que Beaumarchais, Scribe no creía que el objeto del teatro fuese la imitación de la vida: así lo hizo constar en su Discurso, cuando ingresó en la Academia francesa. Con mayor firmeza si cabe, entendió que el teatro no tiene por fin ni moralizar, ni instruir, ni aun atacar o defender idea alguna; es decir que, en el teatro, no vio sino el teatro mismo, y, dentro de él, los medios artísticos que le pertenecen: la novedad de las situaciones, lo ingenioso de las combinaciones, lo imprevisto del desenlace. Aislando así el teatro, como Gautier y Banville aislaron el verso, buscando la dificultad para vencerla, como juega un malabarista con sus hojas de cuchillo, Scribe, igual que los poetas impasibles y parnasianos, vio retirarse de su obra lo vital, y sólo quedaron combinaciones matemáticas, ingeniosos engranajes y maniqués movidos por hilos. Por efecto de esta manera de ser de Scribe, se le debe, en la historia del teatro francés, lo que a los parnasianos en la de la poesía: el adelanto técnico, la perfección de los medios propios del arte. Ha dejado el modelo de la técnica teatral¹⁵⁰.

Además, experimentó varios géneros:

¹⁵⁰ También cuando la escritora reseña *Realidad* en las páginas de su *Nuevo Teatro Crítico* en abril de 1892 se pregunta: “¿Qué significa es don famoso, esa quiscosa indefinida, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras? Quien pude, un día tras otro, en páginas inmortales, estudiar la fisonomía moral de una época, analizar el corazón humano, crear caracteres, entrechocar con fragor de tempestad las pasiones humanas más violentas y los sentimientos más profundos; quien puede desencadenar la ola de la risa y soltar las fuentes del llanto, ¿ha de encontrar cerrado el camino de la escena por culpa de ese duendecillo que se llama el don, por falta de práctica de ciertas rutinas, el cubiletaje que dominaron autores secundarios como Scribe? (Pardo Bazán 02/04/1892: 20-21).

Todo cuanto era representable, incluso el drama trágico -recuérdese *Adriana Lecouvreur*-, lo fabricó Scribe: vaudevilles, farsas, libretos de ópera, de bailes de espectáculo, de pantomimas cómicas y trágicas, dramas, melodramas, comedias de magia y algo que pudiera asimilarse a nuestros pasillos, aporósitos y disparates; revistas, sátiras políticas, sátiras de costumbres, comedias históricas, nada falta en el repertorio, y nada ha sobrevivido; nada salió a flote.

Y precisamente, de toda la producción de Scribe, Pardo Bazán se decantó por traducir la citada obra *Adriana Lecouvreur* -de la que habla en la *Literatura francesa moderna*- escrita en colaboración con Legouvé. Traducir a Scribe sin duda le haría acercarse a los entramados de la construcción de sus obras y a su “técnica teatral”. La traducción de Pardo Bazán, en palabras de Montserrat Ribao, “no muestra variaciones significativas con respecto al original francés” (2011: 50). Es, pues un ejercicio de traducción, de toma de contacto con la técnica de uno de los más aclamados autores de teatro del siglo XIX. Ribao Pereira, cita en su monografía (2011:50) varias traducciones de la obra que se realizaron en España, y si nos aproximamos a la cartelera teatral de la época, veremos que fue una pieza repetidamente representada a lo largo de los años, primero como obra teatral, y más tarde, como ópera. Pardo Bazán pudo sentirse atraída por el tema de la obra, pero sin duda tuvo que jugar también un papel importante en su elección el hecho de que fuese una pieza que había embelesado al público burgués durante décadas y décadas.

Con la traducción de *Adriana Lecouvreur*, Pardo Bazán protagoniza, además, un salto estratégico hacia la búsqueda de nuevas formas teatrales. Creemos que este paso fue dado, además, después de sus tentativas dentro del drama romántico. No debemos olvidar que, tras la ola romántica, que como hemos dicho legó multitud de dramas repetidamente representados durante todo el siglo XIX, Europa había buscado nuevas

fórmulas que, aunque con un poco de retraso, habían acabado por penetrar en España.

En palabras de Jesús Rubio (1983: 17):

otros [autores] iban cada vez más hacia los temas del mundo cotidiano nunca abandonado del todo. La comedia vodevil, emparentada con el melodrama, alcanzó gran perfección en Francia gracias a Delavigne y Scribe. Este último entendió muy bien lo que reclamaban los nuevos públicos: piezas de compleja trama, basadas en hábiles intrigas y en la gradación de las acciones, que sin perder nunca la vivacidad mantuvieran la atención de los espectadores. (...). No tenía grandes ideas, pero sí talento comercial y habilidad con la que abasteció los teatros más de treinta años.

Adriana de Lecouvreur, se había estrenado en el Théâtre de la République de París el 14 de abril de 1849 y había conocido diferentes versiones en castellano¹⁵¹. De hecho, Ramón de Navarrete la estrenó en España justo un año después.

La traducción de Pardo Bazán alcanza hasta la escena cuarta del segundo acto. En *Adriana Lecouvreur* ha desaparecido toda huella romántica y aun en las pocas cuartillas que se conservan de la traducción de la escritora coruñesa puede apreciarse la evolución teatral de Scribe con respecto a sus antecesores. El texto espectacular ha dejado atrás la incidencia en su multiplicidad de espacios y las indicaciones acusan una escena mucha más sencilla y funcional, que adelanta ya el salón burgués, propio del teatro de las últimas décadas del siglo. Así, el primer acto se desarrolla en un gabinete en casa de la Princesa de Bouillon adornado con unos cuantos muebles: el tocador de la dama, una

¹⁵¹ Según Ribao Pereira 2011: 50, nota 67: “Además de Doña Emilia, en el siglo XIX se publican *Adriana Lecouvreur*, comedia-drama escrita en francés por el célebre Eugeni Scribe y arreglada al teatro español por don Ramón Valladares y Saavedra, Barcelona, Imprenta de la Viuda e hijos de Mayel, 1850; *Adriana Lecouvreur o la actriz del siglo XV. Comedia en cinco actos traducida al castellano por don Fernando G. de Bedoya*, Madrid, Imprenta de V. Lalama, 1851 (hay una segunda edición de Ventura de la Vega en Valparaíso, 1862); *Adriana Lecouvreur, drama en cinco actos de los señores Scribe y Legouve, traducida nuevamente al español por D. Miguel Pastorfido*, representada en el teatro de la Zarzuela, Madrid, Imprenta Nacional, 1857; *Adriana Lecouvreur. Por Eugenio Scribe, copia francesa con la traducción española hecha por Francisco Calcagno, preparada expresamente para Mr. Rafael Félix, director de la Compañía Francesa de Mlle. Rachel*, Nueva York, Imprenta Baker y Gorgwin, 1855; y un resumen de la pieza, obra de F. G. V. M., que se publica con el título *Adriana Lecouvreur. Drama. Extractado*, Imprenta de García y Caravena, 1880. En 1902 se estrena en el Teatro Lírico de Milán la ópera homónima, con música de F. Cileá y libreto de A. Colautti.” Además, la pieza fue fruto de una parodia, que fue representada el Teatro de la Cruz, el 4 de mayo de 1852: *Mariana la Barlu, parodia de drama de Scribe titulado Adriana Lecouvreur*: [S.l.] : [s.n.], 1852 (Madrid : Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra).

consola, un canapé y un sillón al fondo. El segundo acto también tiene lugar en un espacio cerrado, el hogar de la Comedia Francesa, y el texto precisa un espacio funcional por donde entran y salen los personajes fácilmente y donde se mezclan los actores con otros personajes: “El hogar de la Comedia Francesa; a la izquierda, dos puertas por las cuales se penetra en el teatro; (...) a la derecha, dos puertas que conducen al escenario” (Pardo Bazán 2011: 518).

Pero los cambios no son solamente escénicos. El texto dramático y los parlamentos de los personajes han mudado sus quejas románticas, sus lamentaciones por su trágico destino y sus pasiones a una galantería juguetona y frívola. Ante el adulterio de su marido con mademoiselle Duclos, la princesa de Bouillon no se deja llevar por los celos. Práctica, se alía con ella y aun saca partido de su esposo. “¿Lo que gano? – dice la princesa al Abate en el primer acto de la obra- Que antes era muy avaro ¡y que ahora no me rehúsa nada!” (Pardo Bazán 2011: 503), y cuando se encuentra con Mauricio de Sajonia, del que está enamorada, no duda en citarle en la casa que su propio marido ha comprado para su amante, incluso ante la sorpresa del conde.

Ignoramos el motivo por el cual la futura condesa de Pardo Bazán dejó incompleto el manuscrito con la traducción de la obra de Scribe y Legouvé. Tal vez llegó a acabar la traducción o, tal vez, la dejó incompleta a propósito. Pero lo cierto es que el metateatro debió ser un tema que apasionase a la escritora y la figura de Adriana Legouvé, despertaba su interés, como demuestra la ya citada crónica de la *Ilustración Artística*¹⁵². En ella, reclama que la condecoración de la Legión de Honor con la que había honrado el gobierno Sara Bernhardt debiera ser para restaurar la memoria de la fallecida actriz:

¹⁵² Como curiosidad, podemos apuntar que en el Teatro Principal de Barcelona, días antes de que la compañía de María Tubau y Ceferino Palencia llegase a la ciudad para representar allí el diálogo dramático de Pardo Bazán *La suerte*, del que hablaremos, el periódico barcelonés *La Dinastía* anunciaba “También prepara la *reprise* del celebrado drama de Scribe, hace años no representado, «Adriana Lecouvreur» (“Los Teatros”, 30/03/1904).

La condecoración que hoy brilla en el pecho de Sara Bernhardt es, a mi ver, desagravio de una de estas atrocidades sociales, cometida en 1730 en la persona de la ilustre comedianta Adriana Lecouvreur. La indignación (que produjo el sepelio de Adriana, las protestas y quejas de los filósofos y de los escritores, influyen, después de tantos años, para que el gobierno francés de alta y pública señal de respeto y de agrado a la profesión que ejerció Adriana, y la pongan en su propia esfera, al nivel de la virtud heroica, del valor militar, de los descubrimientos y trabajos científicos, de los servicios prestados a la patria en cualquier orden de la actividad humana. Más que recompensa a Sara Bernhardt, significa reparación a la memoria de Adriana Lecouvreur. (Pardo Bazán, “La Vida Contemporánea. De ayer a hoy”, en *La Ilustración Artística* 08/2/1897 en Pardo Bazán 2005:74).

Pero no solo debió interesarle la trágica historia de la actriz, envenenada por su rival en el amor por el Conde de Sajonia, sino también su modo de declamar. En el mismo artículo incidía en que la actriz:

sorprendió al público por un modo de recitar enteramente nuevo. La novedad del modo de recitar de Adriana consistía en la naturalidad y la verdad: entonces los cómicos declamaban enfáticamente, cantaban y adoptaban posturas estatuarias. Aquella humorada decidió de la suerte de Adriana; el actor Le Grand la enseñó, la preparó y le buscó contrata para los teatros de provincia, escuela donde los actores noveles se forman hoy como entonces. Caracterizaban a Adriana el sentimiento, la pasión; el decoro y la delicadeza: su alma se reflejaba en su escuela de declamación, y prestaba calor de verdad en sus labios, a los acentos de Fedra, de Andrómaca y de Rosana. Eran en la Lecouvreur serios y entrañables los afectos, y como sentía, así recitaba, transmitiendo su emoción a los espectadores. Faltábale energía y chorro de voz; poseía las cuerdas suaves y conmovedoras (Pardo Bazán 2005: 74).

Y, precisamente, en la traducción del drama de Scribe, se recoge este punto. Frente a la declamación “de la señorita Duclos, cuya declamación enfática es un canto continuado”, Adriana en palabras del personaje de Athenáis “ha hecho toda una revolución en la tragedia: es sencilla, natural, habla” (Pardo Bazán 2011: 512).

Aunque en esta primera etapa carecemos de escritos teóricos que muestren la poética teatral de Pardo Bazán, podemos atisbar algunas de sus preferencias. La

elección de una obra que tiene como protagonista a la gran trágica del teatro francés del XVIII y que habla de su particular modo de actuación, sin duda obedece al propio gusto de la escritora por la declamación clara y sencilla y a la no afectación, como declarará en muchas de sus futuras crónicas.

Ya en el citado artículo de principios de la década de 1880 “Los actores portugueses”¹⁵³ reivindicaba la naturalidad como rasgo a destacar en los actores, que unido a la exactitud en la vestimenta y a la fisonomía del actor contribuía a “encontrar la apetecida armonía entre la realidad exterior y la verdad dramática” (Patiño Eirín 2008: 234). Esta actitud, que será una constante en su trayectoria como crítica teatral está muy cercana a la de Yxart en *El arte escénico en España* pero también a la de Zola, quien la propugnará en su tratado *El naturalismo en el teatro* (1879), y que recogerá años más tarde el pedagogo ruso Constantin Stanislavsky.

2. 8. 5 *Ángela*¹⁵⁴ y *Plan de un drama*¹⁵⁵. Hacia la alta comedia y el drama de costumbres contemporáneas

Agrupamos estas dos incompletas piezas de la autora (en realidad un fragmento de *Ángela* y el desarrollo argumental titulado *Plan de un drama*) porque las creemos deudoras tanto de una nueva estética como de una nueva concepción del teatro. Según este razonamiento y siguiendo nuestra ordenación cronológica, posiblemente pudieran haber salido de la pluma de Pardo Bazán después de su posible remedo de comedia áurea –*Perder y salir ganando*, de sus incursiones en el teatro romántico- *El Mariscal Pedro Pardo* y *Tempestad de Invierno* y quizá incluso después de su traducción de

¹⁵³ publicada en *La Ilustración Ibérica* el 23/02 y el 01/03 de 1884 y reeditada por Patiño Eirín en su interesantísimo artículo de 2007: 239-242.

¹⁵⁴ *Ángela. problema dramático en un acto y en verso* fue transcrito por Ribao Pereira en 1998b: 147-149 y en Pardo Bazán 2010: 471-478.

¹⁵⁵ *Plan de un drama* fue transcrito por la misma profesora en 1998b: 150-152 y en Pardo Bazán 2010: 607-610.

Adriana Lecouvreur. Si bien, como hemos apuntado, no existe ningún texto teórico o crítico escrito por la autora acerca del teatro hasta años después, lo cierto es que los manuscritos dramáticos de esta primera época de Pardo Bazán son un verdadero banco de pruebas en los que la autora de *Los pazos de Ulloa* va traspasando todas las novedades que en el terreno dramático se fueron acometiendo desde la mitad de siglo hasta 1880 en España. Lejos ya del teatro romántico, pasada también la fiebre de Scribe, Doña Emilia parece entrar tímidamente en una nueva estética deudora del público burgués. Este, junto con la crítica, “exigieron al teatro (...) verosimilitud y una crítica constructiva de las costumbres” como señala Rubio Jiménez (1983: 86). En realidad este teatro era continuación del teatro neoclásico moratiniano, que tuvo en *El sí de las niñas* su mayor exponente y que evolucionó hacia la comedia o drama de costumbres contemporáneas o hacia la llamada alta comedia.

2. 8. 5. 1 *Ángela*

Y a estos modelos, aunque tal vez más a la hacia la alta comedia (debido a sus personajes, como más adelante expondremos) parece pertenecer *Ángela*, aunque es difícil hacer puntualizaciones dado lo fragmentario del texto. Actualmente, se conservan en el Archivo de la Real Academia dos folios de la primera e inconclusa escena de lo Pardo Bazán catalogó como: “Problema dramático en un acto y en verso”. Llama la atención que la crítica no haya vinculado nunca esta fragmentaria pieza con el monólogo *El vestido de boda*, pieza breve de 1898 de una única escena. Aunque *Ángela* cuente con más personajes –los que aparecen en el fragmento conservado (Sofía y Gonzalo) y los que solo constan en un listado al principio del manuscrito (Ángela, Sofía, El Conde padre de Gonzalo y la propia Ángela) las similitudes formales y de longitud entre las dos piezas son evidentes. Uno de los problemas con los que se ha encontrado el estudio del teatro español del siglo XIX es que, durante años, se centró en piezas que

pudiéramos denominar “largas” según su extensión, obviando que una función teatral decimonónica constaba, casi siempre, de “una sinfonía, una obra de tres o más actos y una obra en un acto, cuyos intérpretes eran cinco actores y dos actrices, casadas con actores de la compañía, como recuerda Botrel (Patiño Eirín 2007:)¹⁵⁶ y que incluso importantes teatros, como el madrileño Lara, cuya compañía, como ya hemos dicho, visitó A Coruña en 1886, se especializó en piezas dramáticas breves. Y Pardo Bazán no solo centró su producción dramática en aquellas piezas que pudieran ser centrales en una función teatral regular, sino que también se inmiscuyó en los entresijos del teatro breve, que en España contaba con una larga tradición emparentada con los sainetes, loas y entremeses de los años áureos.

Con *Ángela. Problema dramático en un acto y en verso*, entramos con Pardo Bazán en una sala burguesa en la que no falta ningún tipo de detalle, dejando atrás los escenarios belicosos, los pasadizos oscuros, la corte sueca y los salones de la Comedia Francesa (aunque, como hemos dicho, los lugares representados en de *Adriana Lecouvreur* simbolizan ya un cambio escénico en el teatro decimonónico). En la Acotación inicial de la Escena I de *Ángela* podemos leer:

La escena representa un saloncito en una casa de campo, alhajado con elegancia. Algunas plantas naturales en jarrones o tiestos. Mecedoras, taburetes; un piano. Puerta en el fondo por la cual se ve el jardín. Ventanas laterales a la izquierda, puerta a la derecha. Sofía en una mecedora; Gonzalo en pie con un ramo de flores en la mano. Trajes muy elegantes de campo (Pardo Bazán 2011: 473).

Pronto, y a través del diálogo entre Sofía y su sobrino Gonzalo, sabemos que este va casarse con Ángela, hija de la primera. La joven ha vivido hasta el momento retenida en un convento, mientras que Gonzalo arrastra fama de conquistador y

¹⁵⁶ Sin embargo, la situación en los últimos años ha variado, ya que han aparecido excelentes estudios como *Historia del teatro breve en España* (2008): Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert o Javier Huerta Calvo (2001): *Formas del teatro breve español en el siglo XX: (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

derrochador como le recrimina su tía “Entretanto /que en Francia y en Inglaterra/ dabas al bolsillo quema/ y a tu corazón encanto” (Pardo Bazán 2011: 475) cuando habla con él. En las pocas páginas que se conservan de la pieza nos enteramos de que Gonzalo piensa redimirse con el casamiento con su prima y que se regocija ante la pureza y candidez de su prometida. Sofía por su parte, es una mujer madura que confía en que la actitud de su sobrino cambie al casarse con su hija, y que le amonesta por su difuso pasado, considerando el regocijo que siente como un rasgo de sibaritismo. La voz de Pardo Bazán parece manifestarse a través de este personaje, que en las pocas páginas que conservamos parece adelantar el tema de la obra: la descompensación y el doble rasero moral con el que la sociedad mide al hombre y la mujer ante el matrimonio y que adelanta una de las obsesiones en la obra de la escritora. No sabemos cómo se desarrollaría la pieza y cuál sería el conflicto necesario para su evolución dramática, pero bien podría ser la oposición que se da entre las características de los personajes de *Ángela* y de Gonzalo. Este último parece responder a uno de los personajes tipo de la alta comedia a la que antes aludíamos, concretamente al tan manido “don Juan calavera” que aparece en los repertorios decimonónicos de signo moralizante y cuya actitud acaba siendo censurable o castigada (Rubio Jiménez 1983: 100-101). Sofía, por su parte, responde también perfectamente a otro de los tipos de protagonista de la alta comedia, concretamente al de mujer madura, definida, en palabras del profesor Jesús Rubio “por la moderación y la paciencia” (1983: 99).

Por tanto, y teniendo en cuenta lo que hemos analizado hasta el momento, no parece descabellado adscribir la incompleta *Ángela* a la alta comedia, con la que Pardo Bazán se inmiscuye en la escena del salón y de la sociedad burguesa, cambiando los signos de su teatro anterior.

2.8.5.2 *Plan de un drama*

Los mismos signos parecen darse en *Plan de un drama*, aunque la carga melodramática parece mucho mayor. Nuevamente el Archivo de la Real Academia Galega se conserva un pliego con el resumen de su argumento, pero sin el posterior desarrollo espectacular y literario. También huyendo de lugares lejanos y épocas pasadas, Pardo Bazán nos adentra en las peripecias de una serie de personajes burgueses e hidalgos extremeños, coetáneos al tiempo histórico de la autora de *Una dama joven*. *Plan de un drama* es un bosquejo de una obra de que tendría mayor extensión que *Ángela*, ya que conocemos el argumento de los tres actos de los que constaría su desarrollo. Sus protagonistas pertenecen dos familias vecinas: una burguesa y otra hidalga entre las cuales se dará un conflicto que tiene un gran peso melodramático. En una de las casas viven Lucía y su hermano Ignacio, quien se embarca rumbo al Pacífico con el prometido de su hermana, Rafael, para hacer fortuna. Mientras, esta se queda embarazada de su vecino Félix, hijo de un rico banquero y lleva a criar a su hijo lejos del pueblo donde viven. Lucía pide a Félix la reparación de su estado pero él se niega a solucionar su situación y tan solo le ofrece como única alternativa que se fugue con él a París. Mientras, Rafael e Ignacio vuelven de su periplo, se enteran de la deshonra de Lucía y le exigen a Félix, por lo menos, el apellido para su vástago. El se niega burlonamente y se empeña en obligar a Lucía a huir con él a París, pero en el último momento Ignacio mata a Félix y la obra acaba con el siguiente parlamento:

IGNACIO.-Yo he matado al criminal

RAFAEL.- Y yo adopto al inocente (Pardo Bazán 2010: 610).

El conflicto de la obra se establece entre los dos grupos de personajes que parecen representar, como hemos dicho, a la burguesía (Félix es hijo de un rico banquero) y a una hidalguía que parece venida a menos, ya que aunque la casa que habitan los hermanos es “antigua, de hidalgos, solariega”, Ignacio ha estudiado

medicina y se ha embarcado rumbo al Pacífico con el prometido de su hermana, y a su vuelta traen “algún dinero” y se contentan con que “la boda puede hacerse”.

El tema que planea por toda la obra es el de la reposición del honor de Lucía, que intentan primero ella misma –hablando con Félix para que solviente su estado de madre soltera-, luego Rafael e Ignacio pretendiendo, por lo menos, conseguir el apellido del padre para el niño, y finalmente Ignacio quien, como si se tratase de una comedia áurea mata a Félix para reponer el honor de su hermana. Realmente, hay varios aspectos que llaman la atención en este bosquejo. El primero de ellos es la actuación unánime y colectiva, de los personajes de Ignacio y de Rafael, prometido de Lucía. En ningún momento recriminan a la joven su debilidad con Félix y actúan enseguida para reponer el estado al hijo de esta. Tras obtener la respuesta negativa de Félix, no dudan en manifestar que ellos se ocuparán del niño, y cuando su vecino muere a manos de Ignacio, Rafael, lejos de repudiar a Lucía se compromete a adoptar al hijo de esta. Ya el profesor Salvador García Castañeda, uno de los pioneros en el estudio del teatro de Pardo Bazán, había manifestado su extrañeza a este respecto, declarando que “hasta el estreno de *Realidad* en 1892 no aparece en la escena española ningún otro marido que perdone a la esposa adúltera” (2008: 140). De ser estrenada la obra de la que partiría este bosquejo, Pardo Bazán llevaría a las tablas al primer prometido que acepta el adulterio de su futura mujer de toda la escena española, adelantándose al autor canario muchos años.

Otro de los aspectos que llaman nuestra atención es precisamente la pugna entre una familia burguesa y otra hidalga. Frente a la frialdad y bajeza moral con la que actúa Félix, los hidalgos Ignacio y Lucía son los encargados de reponer el orden. No hay que olvidar que Doña Emilia se sentía hidalga “por los cuatro costados” y que tal vez en esta obra estaba demostrando la primacía y el honor de su raigambre.

A nivel espectacular, la escritora sigue optando por mostrarnos los usos y costumbres de la mayoría del pudiente público que asistiría a sus funciones. El primer acto parece desarrollarse en la casa de Lucía (ya que Rafael e Ignacio llegan a ella después de su periplo por el Pacífico) y el segundo, en casa de Félix (para el que Pardo Bazán apunta en su bosquejo: “lujo, aparato, elegancia. Mesas con periódicos” [Pardo Bazán 2011: 608]), el último de ellos, sin embargo tiene lugar en el jardín de Félix a la luz de la luna.

Y con estas dos tentativas teatrales, damos fin al teatro de juventud de Pardo Bazán. La siguiente obra dramática que conservamos de la autora, *El vestido de boda* está fechada en 1898, fue estrenada y será objeto de revisión en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III. La etapa madrileña. El proyecto teatral de Emilia Pardo Bazán

3. 1 Emilia Pardo Bazán y *Realidad*, de Benito Pérez Galdós. Primer acercamiento de la escritora a la escena madrileña y revisión de su importante papel en el cambio de rumbo de la dramaturgia de finales del siglo XIX

En 1887 Emilia Pardo Bazán abandona su residencia en A Coruña y se traslada a vivir a Madrid, si bien volverá a su ciudad natal en las temporadas estivales.

Muy pronto, comenzará una etapa que la acercará a los escenarios madrileños, ya que la escritora actuó como una verdadera fuerza motriz que para que Benito Pérez Galdós, quien revolucionaría la dramática española a partir de que en 1892, llevase su primera obra a las tablas, *Realidad*. Fue precisamente Emilia Pardo Bazán quien animó al escritor canario en este proyecto y lo puso en contacto con los actores que lo llevarían a cabo. Así, si con Pérez Galdós la escena española se abrió a la renovación dramática desde los procedimientos de la novela, debemos de reconocer el primordial papel de Emilia Pardo Bazán como instigadora del cambio.

Además, tanto el trato directo con los actores y directores teatrales y el éxito de Galdós en las tablas, determinaron también que la escritora probase suerte también en este espacio. Así, a finales de siglo llevó a las tablas su primera tentativa teatral, su monólogo *El vestido de boda*, representado por Balbina Valverde en madrileño Teatro Lara y pocos años después subiría tres obras más a las tablas de los coliseos de la capital.

Si bien el fundamental papel que cobró Doña Emilia a la hora de que el autor canario llevase su obra a las tablas ha sido ya estudiado por estudiosas como Clemessy (1999) y Menéndez Onrubia (1984), profundizando en el tema y analizándolo

detenidamente, podemos hallar nuevos datos. Quizá uno de los más curiosos es que al parecer, la intención por parte de Doña Emilia de poner en contacto a Pérez Galdós con los protagonistas de la escena española del momento se remonta unos años antes, a 1886, cuando este aún no había escrito su novela dialogada *Realidad*. Como hemos referido en el capítulo anterior, entre los meses de abril y mayo de ese año la compañía de uno de los más aclamados actores del momento, Rafael Calvo había visitado A Coruña, mientras la escritora se hallaba allí. Sabemos, por una cita a la que ya hemos aludido y perteneciente a los “Apuntes autobiográficos”, que la autora de *El Mariscal Pedro Pardo* había visto representar a Calvo, a quien admiraba, años atrás, durante su estancia en Madrid poco después de casarse:

vi a Matilde Díaz, en sus últimos arreboles, hacer con travesía seductora *Mari-Hernández, la gallega*; me solacé con el sano gracejo de Mariano Fernández; Catalina aún no estaba desmoronado, y prometían mucho bueno la fogosa juventud de Rafael Calvo, y los años, poco floridos también de Elisa Boldún. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficiones literarias remanecían (Pardo Bazán: 1999:20).

Desconocemos si llegó a conocer a Rafael Calvo personalmente en aquella época, pero lo cierto es que sí trató con él en 1886, cuando el actor visitó Marineda, tal y como testimonia una carta que Doña Emilia dirigió a Benito Pérez Galdós fechada el 3 de julio de ese mismo año. En ella leemos: “Mi querido amigo: por el actor Rafael Calvo remití a V. una carta: no sé si se la he presentado a V., ni si se han conocido VV.: por si no lo ha hecho todavía quiero escribir a V.”¹⁵⁷. A través de estas líneas conocemos la intención de poner en contacto al escritor con el actor que había formado y formaría compañía con Antonio Vico (quien, como explicaremos, iba a ser, en principio, uno de los protagonistas de *Realidad*)¹⁵⁸. Pardo Bazán debió pensar que el encuentro entre

¹⁵⁷ Carta de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós fechada en “La Coruña Julio 3 de 1886” y conservada en el Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁵⁸ Menéndez Onrubia (1984: 259-260) relata que “Desde 1886 Rafael Calvo y Antonio Vico volvían a unirse en este teatro [el Español], aunque por poco tiempo. Hacía cinco años que Antonio Vico se había

Galdós y Calvo, sería positivo para las dos partes, según leemos en otra carta que Pardo Bazán envía al autor de *Ángel Guerra* el 10/07/1886:

Me sorprende que Calvo no haya presentado la epístola. Hablando de V. y de sus novelas, que él admira como es natural, me ocurrió la idea de relacionarlos a VV., porque Calvo es una persona tan inteligente simpática y verdaderamente artística, que juzgué que no le sería a usted desagradable tratarle y aún estudiar quizás la vida entre bastidores, ilustrándole él. Al efecto, el día de su marcha le remití una carta para V. ¿Será que entre la confusión del último momento de los viajes la haya extraviado? ¿Será que llegando a Madrid enfermo de una caída que le impidió salir de casa, no pudiese en algún momento ver a V.? No sé cuál de estas cosas habrá ocurrido; lo cierto es que la carta no llegó a manos de V. (...). Pienso escribir a Calvo (el cual no me ha escrito ni dos renglones) y le preguntaré qué ha sido de la epístola. Es fácil que él ande por los mundos de Dios, pues me dijo que los meses de Julio y Agosto pensaba salir al extranjero.

En otra carta posterior, fechada meses después, el 15 de noviembre de 1886, la escritora sigue lamentándose de que Calvo no acudiera a ver al escritor canario:

¿Con que Calvo no se presentó? Peor para él, y también para V, que hubiera encontrado algo que estudiar en aquella naturaleza excepcional y en el juego de aquella fisionomía, más expresiva aún en la conversación que en la escena¹⁵⁹.

Después de estas cartas, no sabemos si el encuentro entre Galdós y Rafael Calvo, se efectuó realmente, aunque todo parece indicar que este primer intento de Doña Emilia

separado por celos artísticos de Rafael Calvo. Cada uno tenía su modo particular de actuar, cada uno condensaba en su talante artístico una forma particular de ser en la Restauración. Arte e ideología se encontraban en el teatro. Con Vico estaban los progresistas, los sagastinos que no llegan aún a demócratas o republicanos. Es decir, compartían con él un cierto realismo en el gesto y en el temperamento, aunque siempre dentro de la espectacularidad neorromántica oficial y constitucional. Con Rafael Calvo sin embargo, se conciliaban mejor los conservadores canovistas, los cuales en sus efectistas declamaciones se veían transportados a los primeros ideales románticos ahora pervertidos (...). Don José Echegaray era su gran proveedor. En *La muerte en los labios* (noviembre, 1880) se había lucido de un modo especial Vico, así como Calvo en *El gran galeoto* (19 de marzo de 1881). Disgustado por esto Vico, abandona el Español, mientras Rafael Calvo marcha a América”. Pero más tarde, según cuenta Menéndez Enrúbia “se unen para reestrenar *El gran galeoto* (10 de octubre de 1886) que supuso el acontecimiento teatral de la temporada. En principio, cuando se vuelven a reunir, hacen la temporada de 1886/1887 en El Español, pero el teatro está ruinoso y tienen que trasladarse a la Princesa (Menéndez Onrubia 1984: 260-261). Calvo fallecería en 1888.

¹⁵⁹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós fechada en “La Coruña 15 de noviembre de 1886” y conservada en el Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria 15 de noviembre de 1886.

por poner en contacto al escritor canario con uno de los protagonistas del mundo del teatro fue fallido.

Sin embargo, Pardo Bazán no cesaría en la labor de acercar a Don Benito a las tablas. Algunos años después, en 1889, el escritor canario se hallaba inmerso en la escritura de su novela dialogada *Realidad*. La escritora ya había tenido mucho que ver en el proceso de creación de la novela, como demuestra una carta que envió a Pérez Galdós y por la que sabemos que pudo leer “las pruebas de *Realidad*” a medida que propio autor las escribía (Clemessy 1999: 136-144, nota 5). Además, como ella misma confesó a Don Benito, se sentía muy identificada con el personaje de Augusta, quien había sido infiel a su marido y había sido perdonada por él. En la relación amorosa que hubo entre Doña Emilia y Pérez Galdós, ella cometió una infidelidad con el joven Lázaro Galdiano, como sabemos a través de una de las cartas que Bravo-Villasante publicó en 1975 (Pardo Bazán 1975) y que el escritor canario, tal y como haría el marido de Augusta en su novela, perdonó. La identificación con el personaje llegó a ser tan asumida por la escritora que en otra misiva escrita a Galdós por ella firma, precisamente, como Augusta y en otro lugar dice: “Me he reconocido en aquella señora más amada por infiel que por trapacera”¹⁶⁰.

Y aunque la autora de *Pascual López* arguye en el artículo que publicaría en 1892 sobre *Realidad* en su revista *Nuevo Teatro Crítico* que Galdós “desde hace más de cuatro años da vueltas y vueltas en su creador magín a la idea de adaptar una novela al teatro y soltarla como *Ballon d’essai* de los nuevos procedimientos llamados a vigorizar nuestra alicaída dramaturgia” (Pardo Bazán 2/04/1892: 19), la verdad es que las cartas de Doña Emilia dirigidas al autor canario que hoy conservamos, dejan ver hasta qué punto fue indispensable la tarea de Pardo Bazán para que Galdós reconvirtiese

¹⁶⁰ Carta editada por la profesora francesa Nelly Clemessy (1999: 138, nota 7).

sus novelas dialogadas *Realidad* y *La incógnita* en una obra teatral y llevase esta a escena. Así, en una carta que pudiéramos datar en 1891¹⁶¹, la escritora confiesa a Pérez Galdós, después de hablar de sus progresos con su novela *La piedra angular*, que:

No por estos cuidados propios olvidé un instante otro que juzgo propio también: el de *Realidad*. Estoy entusiasmada con la idea, de la que tengo tanta parte y será para mí un inmenso descordajo el verla salir a flote (Clemessy 1999: 141-142).

Cuando la escritora redacta esta carta, Galdós está fuera de Madrid, concretamente en Santander, por lo que ella misma toma la iniciativa para llevar a cabo la “idea” de la que habla en esta carta: llevar la obra las tablas.

Así, sola, pero sin duda con la venia de Don Benito, elige a los actores¹⁶². Tal vez, años atrás hubiera apostado por Rafael Calvo, a quien ya había intentado poner en contacto con Galdós, pero este había fallecido en 1888, dejando el panorama actoral madrileño envuelto en un panorama de cambio, pero también de regeneración. Como Menéndez Onrubia señala:

Galdós y otros escritores como Doña Emilia Pardo Bazán, su madrina en su primer estreno teatral, encontraron en la muerte del gran recitador neorromántico, Rafael Calvo (...) el momento más propicio para la regeneración del teatro. Y esta regeneración, impulsada también por los jóvenes regeneracionistas como José Yxart, sólo podía tener un protagonista eficaz en Mario López Cháves (Emilio Mario), discípulo y continuador más importante de Joaquín Arjona y Julián Romea, y su compañía de teatro de la Comedia, compuesta en su mayoría por gente joven o por lo menos que no procedía del grupo efectista del Español, y que traían, sin embargo,

¹⁶¹ En la carta Pardo Bazán habla de la redacción de *La Piedra Angular*, que tuvo lugar ese año. Además en su artículo sobre *Realidad* publicado en *Nuevo Teatro Crítico* afirma: “Tantas razones (...) fueron condensando en Galdós la voluntad de probar fortuna en el teatro; voluntad convertida en resolución en Octubre de 1891” (Pardo Bazán 2/04/1892: 24), corroboran esta datación.

¹⁶² Aunque meses después, en el artículo que publica sobre *Realidad en Nuevo Teatro Crítico*, nuevamente se resta a ella misma protagonismo en el quehacer de la obra y declara: “Llegado a elegir escenario, decidiose Galdós por el del teatro de la Comedia, no porque en otros faltasen actores muy dignos de estimación, sino por la mayor igualdad en el cuadro de la compañía, y acaso porque el Español parece dedicado especialmente a la trusa, y al drama o comedia de nuestro teatro antiguo o moderno, y en la Princesa dominan el género festivo y el género francés. Entre estos dos opuestos extremos, el Comedia ofrecía un terreno neutral, propio para la novedad de la tentativa” (Pardo Bazán 2/04/1892: 25).

el talante cómico del Lara o de Novedades a purificarse en el exquisito gusto por lo comedido y lo natural del actor y director artístico (1984: 254).

Así que Doña Emilia eligió a Emilio Mario -quien había sido empresario y director del Teatro de la Comedia apenas se había inaugurado este en 1874 (Menéndez Onrubia 1984: 255)- para contarle la idea de llevar *Realidad* a las tablas, como sabemos a través de una carta fechada en 1891 en la que declara: “citó a mis dos directores de la Comedia, Vico y Mario” (Clemessy en 1999:142)¹⁶³. En la carta aparece aludido también el actor Antonio Vico -quien había sido compañero y empresario junto a Rafael Calvo del Teatro Español y que había caído en desgracia en los últimos años- como director del Teatro de la Comedia.

Carmen Menéndez Onrubia señala que Pardo Bazán fue la instigadora “del complicado ambiente de compañías que se unen para ofrecer un elenco de actores apropiado para la representación de *Realidad*” (Menéndez Onrubia 1984:224) y en otro lugar declara que “En el otoño [de 1891], doña Emilia se encarga de reorganizar las dispersas compañías del Español (Antonio Vico, aunque ahora estaba fuera de él por rencillas con los Calvo¹⁶⁴), de la Princesa (María Álvarez Tubau) y de la Comedia (Mario, Cepillo y Thuillier), para representar de forma adecuada una obra que ellos habían seleccionado, *Realidad* (Menéndez Onrubia 1984: 196-197)”. Sin embargo, queremos matizar estas declaraciones. En primer lugar, parece que el proyecto de unión entre Mario y Vico se empezó a gestar hacia a enero de 1891¹⁶⁵ y se hizo efectivo en agosto del mismo año. Precisamente el 15 de este mes el periódico madrileño *El Día*

¹⁶³ Emilio Mario había visitado el Teatro Principal de A Coruña en abril de 1887 (Díaz Pardeiro 1992: 27) y en 1894. En esta última visita acudió a la ciudad María Guerrero, quien por el entonces formaba parte del cuatro de la compañía dirigida por el citado actor.

¹⁶⁴ Aunque Rafael Calvo había fallecido, continuaba formando parte de la compañía del Teatro Español su hermano Ricardo.

¹⁶⁵ Concretamente, en *La Época*, del 6 de enero de 1891 se habla de una comida que había dado Emilio Mario en el conocido restaurante Llardy y se barajaba que el motivo de esta pudiera haber sido la asociación entre Mario y Vico. Deleito y Piñuela, en *Estampas del Madrid Teatral*, comentaba: “Accidentalmente trabajaron con Mario en la Comedia grandes actores, que habían dirigido otras compañías, como Vico en 1891 (s.a.:135)”.

anunciaba en un artículo firmado por Enrique Sepúlveda y titulado “Mario y Vico (El Teatro de la Comedia en la próxima temporada)”:

Mario y Vico trabajarán juntos en el teatro de la Comedia la próxima temporada y se fusionan con lo más acreditado de sus compañías. Vico llevará a la señorita Cobeña y a los señores Perrin hermanos. Mario a Julia Martínez, Sofía Alverá, Balaguer, Mendiguchia y el señor Thuillier y su esposa. El completo de estos dos cuadros formará, seguramente, una compañía notabilísima. El género que se propone cultivar es la alta comedia, dramática y cómica.

Por tanto parece que la fusión entre las compañías estaba ya hecha antes de que Pardo Bazán se pusiese en contacto, en otoño de 1891, con Antonio Vico y Emilio Mario para comentarles sus planes sobre *Realidad*¹⁶⁶. Por otro lado, en la primera entrevista que mantiene con ellos –relatada a Pérez Galdós a través de una carta-, la escritora y los actores decidieron un primer reparto actoral: “Vico será Orozco. –Mario, Malibrán o el *padre de Federico*. –*Federico*, Thuillier. *Augusta*, La Cobeña. –*La Peri*, la Martínez. Y así sigue el reparto. –Vico será un Orozco Soberbio!” (Clemessy 1999: 142).

De los citados actores, Thuillier y Julia Martínez formaban parte de la compañía de Mario, mientras que Carmen Cobeña pertenecía a la de Antonio Vico. No encontramos, sin embargo ni a María Tubau ni a cualquier otro actor del Teatro de la Princesa, por lo que las afirmaciones de Carmen Menéndez Onrubia sobre la fusión de las compañías del Teatro Español y la de la Comedia con la de la Princesa parecen infundadas, como también lo parece el hecho de que afirme que para *Realidad* “María Álvarez Tubau era la actriz más adecuada por su edad y por su arte para representar el papel de *Augusta*” (Menéndez Onrubia 1984: 224). En ningún fragmento de la correspondencia de Doña Emilia ni en ninguna noticia de prensa encontramos ese dato,

¹⁶⁶ Justificamos esta fecha porque en el apartado “Génesis y nacimiento de la obra” del artículo “*Realidad* drama de Don Benito Pérez Galdós” publicado por Emilia Pardo Bazán en *Nuevo Teatro Crítico*, la escritora declara que la voluntad de Galdós por llevar su novela a las tablas fue “Convertida en resolución en octubre de 1891” (Pardo Bazán 2/04/1892: 24).

sino que la actriz destinada, en un primer momento para desempeñar el rol de protagonista de la obra fue, como hemos visto, Carmen Cobeña.

En la primera reunión sobre la subida a las tablas de *Realidad*, Pardo Bazán se pudo de acuerdo con los actores -además del citado reparto- sobre otros puntos referentes a la estructura de la pieza y a su escenografía. En la ya citada carta enviada a Galdós, Doña Emilia refiere

Hemos convenido en los puntos siguientes:

1º- El drama tendrá cinco jornadas, como la novela.

(...)

3º- Le pintarán las decoraciones como V. M disponga, y se arreglará la escena a su gusto y a su descordojo.

4º- Saldrá la sombra de Federico, al final, única sombra que creemos posible, pero esta hará un efecto maravilloso. El mismo Thuillier proyectado, *impalpable*, a una luz misteriosa y rara. Ahora ¡porra! Solo falta ponerse al telar, sólo falta poquita cosa: el arreglo de *manu autoris*.

Será este drama el acontecimiento de la temporada, si se sublevan, ¡mejor! y si aceptan una verdad tan grande, tan bonita, entonces mejor, nenico¹⁶⁷.

Galdós, tras la lectura de la citada carta debió responder rápidamente a las solicitudes de Pardo Bazán y de los dos directores del Teatro de la Comedia para entregar su obra, ya que en otra misiva, enviada por Doña Emilia presumiblemente después confiesa: “ya estoy rabiando porque vengas, y los actores lo mismo. Les parece mentira que los hagas tan pronto el drama, y sobre todo que se los [sic] hagas” (Clemessy 1999: 143). Sin embargo, parece que el autor seguía con algunas dudas, que Pardo Bazán se apresuraba a solucionar diciéndole:

Creo que son quiméricos tus temores de que nadie enfríe a los actores pintándoles un porvenir del tartareo querub con tu drama. Los actores ven al contrario un horizonte de célicos serafines:

¹⁶⁷ En lo respectivo a la estructura del drama, cuando Pérez Galdós convirtió las novelas dialogadas *La Incógnita* y *Realidad* en molde dramático, siguió el acuerdo esgrimido en la reunión entre Pardo Bazán, Emilio Mario y Antonio Vico. También hizo caso de la sombra de Federico que se proyectaría en escena, aunque no fuese esta la de Thuillier, sino posiblemente la del actor que sustituyó a este.

porque este año no tienen cosa que lo valga, y el acontecimiento será tu drama, no lo dudes.- Están locos de entusiasmo, y en prueba de ello te envío adjunta la de Vico... Digo, no, no te la incluyo porque sería poco maquiavélico, vale más que te la enseñe aquí. Pero... vente pronto y tráete ese engendro divino. Ya verás, mono, ya verás el exitazo, *de ruido*, sobre todo, además de la aprobación que no será de esas aprobaciones convencionales y cursis, sino que llevará en sí la vitalidad de la batalla (Clemessy 1999: 143).

Pero al parecer, esta carta, que Pardo Bazán había enviado a Pérez Galdós, no llegó a su destinatario, ya que este se hallaba ya rumbo a Madrid¹⁶⁸. Por tanto, la escritora, vuelve a mandarle otra misiva reiterando “el entusiasmo y contento con que los actores supieron que estaba más próxima de lo que ellos creían la hora de representar *Realidad*”, (Clemessy 1999: 143-144) así como el sentir de Vico en una carta que este había mandado a Doña Emilia y que ella reproduce transcribiendo el sentir del actor: “Estoy contentísimo y solo deseo que todo sea cuanto antes” (Clemessy 1999: 144).

Y, también preocupada por cómo se desarrollarían las siguientes reuniones con los actores, ya con la presencia del autor del drama en Madrid, le propone en la misma epístola:

Respecto a la fórmula de la entrevista con ellos, tú dirás. ¿Quieres que Mario vaya a tu casa? Pues se lo indicaré. Pero si me preguntas mi opinión, creo que, habiendo yo mediado en ese asunto, la entrevista debiera verificarse aquí, en mi casa. Yo lo arreglaría todo de modo que ningún importuno viniese por ningún pretexto a molestarnos. Los actores vendrían a la hora y día que se les señalan, y tú también por el corto espacio de tiempo que quisieras. Hecha la primera aproximación, lo demás ya sería cuanta tuya y cosa bien fácil de arreglar. –Para mí resultaba también más airoso el asunto, llevado de esta manera (Clemessy 1999: 143-144).

¹⁶⁸ Lo sabemos por la siguiente misiva que la escritora mandaba a Don Benito, publicada por Nelly Clemessy: “Chiquito mío: por tu carta veo que quizás se encontrara en Santander esperándote la que yo te escribí última. –Te la escribí porque me dijo Meri Galiano que ella iba a escribirte el mismo día y que sabía que tenías que responderle desde tu refugio cantábrico antes de venir: de lo cual deduje que mi caerá te caería allí (...)” (Clemessy 1999: 143).

Pero además de pensar en las reuniones con los actores, la autora de *La dama joven* pensó en tocar otro de los imprescindibles resortes para que un futuro espectáculo teatral tuviera éxito: la prensa. Conocedora de que anunciando el drama con antelación crearía la expectación necesaria, y siendo ella quien más información tenía sobre el proyecto teatral de Galdós, reclama al escritor difundir la primicia de la noticia:

yo pido, por mi corretaje, el derecho de adelantar la noticia. ¿Es mucho pedir? Dime si en el nº. de Enero del *Teatro* puedo hablar ya de eso y lanzar la cosa como se debe, en toda regla, con su “Boca abajo todo el mundo correspondiente”.

La respuesta por parte del autor de *Realidad* debió ser positiva, ya que Pardo Bazán adelantó desde las páginas de su número de enero de 1892 de *Nuevo Teatro Crítico* el que sería el primer estreno teatral de Benito Pérez Galdós:

Después de haberlo meditado mucho, retrayéndole su modestia y cautela acostumbradas y animándole el ejemplo de sus colegas los grandes novelistas franceses, se ha resuelto al fin Pérez Galdós, el primero entre los de por acá, a arrostrar a la escena, y probablemente no transcurrirá el próximo mes de Enero sin que en el teatro de la Comedia estrenen Vico y Mario el drama *Realidad* (Pardo Bazán 01/1892: 93-94)¹⁶⁹.

Sin embargo, si bien la obra estaba proyectada para ser representada en enero, se retrasó dos meses más. En el periódico *El Día* del 15/01/1892 leemos:

Contra lo que se ha venido asegurando, el drama de Galdós, *Realidad*, no se estrenará en el teatro de la Comedia hasta fines de Febrero, y quizá más tarde, pues el Sr. Mario, después del estreno de la obra de Enrique Gaspar, que tendrá lugar esta noche, dará en conocer la famosa comedia *El obstáculo*, que ha arreglado a nuestra escena Emilio Mario (hijo), y después de esta producción, es cuando llegara el turno a Pérez Galdós (“Madrid teatral” 15/01/1892)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ A partir de la publicación de esta noticia en el *Nuevo Teatro Crítico*, fueron varios los periódicos que se hicieron eco de ella. Podemos citar por ejemplo *El Imparcial* del 03/01/1892 que incluyó un artículo sobre el tema denominado “Galdós, autor dramático” y que reprodujo las palabras de Pardo Bazán, o *La Época*, también del 03/01/1892, que hizo lo mismo en “El drama del señor Pérez Galdós”. También *El Diario Oficial de Avisos de Madrid* hizo lo mismo en “Galdós, autor dramático” el 05/01/1892.

¹⁷⁰ También *La Época* del mismo día, en su apartado “Diversiones públicas” confirma la información: “La compañía del señor Mario estrena hoy una comedia da Enrique Gaspar titulada *El haba de San Ignacio*. Después de esta obra seguirá una traducción de *L'obstacle* de Alfonso Daudet, que se estrenó en

Y, además del estreno de esta obra, hubo otros imprevistos que tuvieron que ser salvados. Antonio Vico dejó el Teatro de la Comedia, junto con los actores que le habían seguido (entre ellos Carmen Cobeña, y los hermanos Perrin) para irse al de la Princesa a la compañía de María Tubau (“Diversiones públicas” 24/01/1892 y “Espectáculos” 24/01/1892)¹⁷¹ y, como comentaría Pardo Bazán en su texto de *Nuevo Teatro Crítico* dedicado a *Realidad*: “la separación de Vico no dejó de dificultar bastante el futuro reparto de *Realidad*”. El 22 de enero de 1892 leemos en un artículo titulado “La crisis del teatro de la Comedia” del periódico *El Día*:

Planteadas estas crisis, como saben nuestros lectores por la dimisión de D. Antonio (Vico, eh, no confundir) a la que unieron las a la que unieron las suyas los Sres. Perrin y algún otro artista de la conjunción, ha quedado resuelta ayer tarde, y resuelta en términos satisfactorios, gracias a las activas gestiones practicadas por D. Emilio (Mario, no confundir tampoco). El Sr. Vico, como ha dicho *El Resumen*, seguirá formando parte de la compañía hasta la terminación de la actual serie de abono, o sea hasta el día 28. Sus relaciones de amistad con Mario no se han entibiado en lo más mínimo, y Mario es el primero en deplorar la determinación que por su exclusiva voluntad ha tomado Vico. (...) La crisis se ha resuelto, contratando al reputado actor Miguel Cepillo y al

París el año pasado. Y para luego se halla en turno la comedia del señor Pérez Galdós, sacada de la novela del mismo autor *Incógnita y Realidad*.”

¹⁷¹ Carmen Menéndez Onrubia, en su monografía, afirma: “El 17 de diciembre de 1891 la separación es un hecho. Antonio Vico y su sobrino, Antonio Perrín, abandonan a Mario y se marchan con María Tubau a la Princesa”. No hemos hallado ningún documento –ni epistolar ni periodístico– que avale esta fecha como la de la división de las compañías de Antonio Vico y Emilio Mario. Sin embargo, a lo largo de mes de diciembre de 1891, a través de la prensa constatamos varios problemas en el seno de la doble compañía que trabajaba en el Teatro de la Comedia. El 2/12/1891, Pedro Bofill comentaba en *La Época* a propósito del estreno de *Julia*, un drama de Feuillet que había representado la compañía del Teatro de la Comedia: “Ciertamente, yo creo que el más culpable es D. Antonio Vico, porque no se sabía de memoria el papel y porque, al parecer, lo hizo de muy mala gana. Quien hubiese visto anoche por primera vez al eminente actor, no le habría adjudicado el primer puesto entre los artistas dramáticos de España. Estuvo flojo, indiferente, desmadejado. Ya sé yo que su papel no era a propósito para sacar grandes efectos; pero, aun así y todo, se hubiera podido defender con más ahínco”. Tal vez lo que sucedía era que el actor empezaba ya a no encontrarse a gusto en la compañía del Teatro de la Comedia. Lo mismo decía El Abate Pirracca el mismo día en *El Heraldo de Madrid*. Mariano de Cavia, el 22/012/1891, en su artículo “Los teatros” de *La Ilustración Española y Americana*, declaraba: “La alianza de Mario y Vico, que puede y debe ser fecunda, no ha dado hasta ahora «frutos de bendición», si se me permite la frase. Tres son las obras nuevas que allí hemos visto: *La Credencial*, comedia en tres actos y en verso, original de D. Miguel Echegaray; *Julia*, drama arreglado de otro francés de Octavio Feuillet, por un señor Ayllon, tras del cual se han empeñado las gentes en ver al veterano autor que gana fama y dinero en géneros tan opuestos como los de *La Oración de la tarde* y *Los Órganos de Móstoles*; y pocos días ha, *Comedia sin desenlace*, estudio cómico-político, en tres actos y en prosa, original de D. José Echegaray. Si la empresa del teatro de la Comedia tuviera apuros, ninguna de esas tres obras le habría sacado de ellos”.

simpático Paco Ortega y contratando además a María Guerrero y Concha Suárez. Todas estas contratas quedaron ultimadas ayer. Como consecuencia de la crisis, Mario ha tenido que modificar sus planes respecto a la marcha artística del teatro, pues claro es que habiendo alternado los artistas de Vico con los suyos, en el reparto de las obras hasta hoy representadas, se le quedan todas ellas fuera de combate con la separación de la compañía, de los elementos aportados por Vico (“La crisis del Teatro de la Comedia” 22/01/1892)¹⁷².

La marcha de Vico afectaba de lleno reparto de *Realidad*¹⁷³, ya que el actor iba a representar a uno de sus protagonistas, Orozco, mientras que la actriz Carmen Cobeña que iba a desempeñar el papel de Augusta. Emilio Mario tuvo que perfilar rápidamente otro reparto, del que el diario *La Época* se hizo eco en la sección denominada “Diversiones públicas” el 23 de febrero de 1892:

Acerca de la obra dramática del señor Pérez Galdós que se estrenará en breve en el teatro de la Comedia, da un cronista de teatros las noticias siguientes: «Puesto que he hablado a mis lectores –dice- del drama *Realidad*, que Pérez Galdós tiene entregado al señor Mario, pondré en su conocimiento que el citado drama es una síntesis de las novelas *Realidad* y *La incógnita*, hecha por el insigne D. Benito de forma que sus personajes novelescos revistan caracteres teatrales. Orozco—el principal papel de la obra—se había adjudicado en el primer reparto al genial actor Don Antonio Vico; mas como ya no forma parte de la compañía de la *Comedia*, lo desempeñará D. Miguel Cepillo; los otros cuatro papeles más importantes son: *Augusta*, *Peri*, *Federico Viera* y *Viera (padre)*, que desempeñarán las señoritas Guerrero¹⁷⁴ y Martínez y los señores Thuiller¹⁷⁵ y Mario». *Realidad* es una obra realista, pero sin grandes crudezas en el fondo ni en la forma (“Diversiones públicas” 23/02/1892)¹⁷⁶.

¹⁷² En el mismo artículo nos enteramos de que tanto Vico como Perrin se fueron al Teatro de la Princesa

¹⁷³ Aun así, el actor debió mantener una estupenda relación con Emilia Pardo Bazán, ya que en la gira de venrano que lo llevó a Galicia en el verano de 1892, el actor fue obsequiado con una cena en el Castillo de Santa Cruz, propiedad de José Quiroga (“Noticias de Galicia” 08/05/1892).

¹⁷⁴ Como comenta Menéndez Onrubia (1984: 224): “Este es el momento que aprovecha Echegaray para hacer venir a María Guerrero que entra como primera actriz en la Comedia. Sin duda, no es el personaje adecuado para Augusta y tardará algún tiempo en hacerse a él”.

¹⁷⁵ Manuel Tolosa Latour, casado con la ex actriz de la compañía de la Comedia Elisa Mendoza Tenorio, comenta a su gran amigo Galdós en una carta fechada el 9 de enero de 1892: “no solo hago atmósfera en contra de *Realidad*, sino sabiendo por ti que pensaba dar papel a Thuillier, le he hecho que lea la novela, para *empaparse* bien del asunto. Tenía asimismo otro proyecto muy oportuno para los días anteriores al estreno y como decirte que Elisa tenía grandísimo interés en que la obra *encajara* perfectamente (como se dice entre bastidores) en el cuadro de la Comedia. Si supieras lo que hemos hablado del particular! Pero

Por lo demás la prensa anunciaba que tras las representaciones de la ya citada *El obstáculo* de Daudet “tendrá lugar el estreno de la de Pérez Galdós, *Realidad*” (“La crisis del Teatro de la Comedia” 22/01/1892).

Los constantes anuncios en la prensa¹⁷⁷, la fama de Galdós como novelista y los cambios sufridos en el seno del Teatro de la Comedia, generaron que la subida a las tablas de la primera obra dramática del escritor canario se esperase con una gran expectación. Varios periódicos atestiguaron que la fecha del estreno sería el 12 de marzo de 1892¹⁷⁸. Sin embargo, para ese mismo día estaba también planeado que en el Teatro Real tuviese lugar un beneficio¹⁷⁹. Por ello *El Globo*, en la sección de “Espectáculos” emite un ruego dirigido a Emilio Mario:

Un ruego al Sr. Mario: Para el martes está anunciado en la Comedia el estreno de la obra de Galdós, *Realidad*, y para ese mismo día el beneficio del Sr. Mancinelli con la ópera *Guillermo Tell*, completa, en el Real. Muchos abonados que desean asistir a las dos funciones suplican por nuestro, conducto al director del teatro de la Comedia que aplace por un día el estreno de *Realidad*, con lo cual no se lastima ningún interés y se complace al público. Estamos seguros de que el Sr. Mario atenderá el legítimo ruego” (“Espectáculos” 11/03/1892: *La Iberia*).

tú ya no quieres hacerme caso y yo, por mi parte, te juro que ni siquiera despegaré los labios para ocuparme de este asunto, quedando como siempre a tus órdenes, como de costumbre” (Pérez Galdós 1967: 296-297). Como es sabido, Tolosa Latour cumplió también un importante papel a la hora de que Pérez Galdós llevase esta obra a las tablas.

¹⁷⁶ La misma información aparece reproducida el mismo día en.

¹⁷⁷ Entre ellos *El Diario de Avisos de Madrid* del 9/03/1892 en su sección “Teatros”; la sección de “Los Lunes del Imparcial de *El Imparcial* del 7/3/1892 en la que el propio Galdós publica un artículo llamado “Realidad”. También Francisco de P. Flaquer, en el *Álbum Ibero Americano* que dirigía su mujer Concepción Gimeno, anunciaba el 7/03/1892 en la sección “Crónica Española y Americana”: “esta semana se entrenará en la Comedia la obra de Pérez Galdós, *Realidad*, que será el gran acontecimiento de la temporada” en la publicación que dirigía su mujer. Y *La Ilustración Ibérica* de Barcelona decía: “El acontecimiento que se prepara es la representación de *Realidad*, cuyos ensayos han comenzado ya en el teatro de la Comedia, y que nos presentará como autor dramático a uno de los más insignes novelistas de la época presente, a Pérez Galdós, nada menos. El ilustre autor de los *Episodios Nacionales* ha abandonado la hermosa residencia de Santander, donde ha establecido sus penates, y ha venido a dirigir los ensayos de su drama en el que se fundan muchas esperanzas. Emilia Pardo Bazán que le conoce, asegura que ha de ser el acontecimiento de la temporada. Allá veremos”.

¹⁷⁸ Así, el 4/03/1892, *El Día* en su apartado “Noticias de espectáculos. Comedia” comentaba: El sábado 12 del actual se estrenará el drama *Realidad*, del eminente escritor D. Benito Pérez Galdós. En la ejecución tomarán parte doce artistas, y es seguro que alcanzará gran perfección, pues desde el día 22 que comenzaron los ensayos, el Sr. Mario trabaja con especialísimo esmero porque no falte ni el más mínimo detalle. También se anunciaban el 12 de marzo como día del estreno en la sección “Espectáculos” de *La Iberia* del 4/03/1892 y en el apartado “Teatros” del *Diario Oficial de Avisos de Madrid* del 5/03/1892.

¹⁷⁹ En *La Época* 01/03/1892.

El ruego fue finalmente escuchado y la fecha del estreno se fijó para el 15 de marzo. Sin, duda, este hecho, sumado a la curiosidad que flotaba en el ambiente madrileño por ver la creación galdosiana, favoreció la afluencia de público. *El Diario de Avisos de Madrid* anunciaba un día antes del estreno:

La venta de localidades para el estreno del drama del señor Pérez Galdós, titulado *Realidad*, que se pondrá en escena mañana en el teatro de la Comedia, es extraordinaria. Anoche quedaban escasamente dos docenas de butacas; palcos y anfiteatros no quedaba ninguno (“Teatros”14/03/1892).

El día 15 de marzo Madrid amaneció leyendo en *La Época* un extenso artículo titulado “*Realidad en el Teatro de la Comedia*”:

Esta noche se estrena en el teatro de la Comedia la obra del señor Pérez Galdós titulada *Realidad*. Aunque muchos de nuestros lectores habrán leído la novela en que está inspirado el nuevo drama, y, por tanto, conocerán su argumento, creemos que leerán con gusto una reseña de la obra, con las variaciones que ha introducido su autor. Claro es que ha tenido que suprimir la mayor parte de los personajes *episódicos* de la novela. Por esta razón en el primer acto aparecen solo en la comedia Cornelio Malibrán (Balaguer), Villalonga (Montenegro), Aguado, el *Catón ultramarino* (Calle), Manolo Infante, el simpático diputado, primo de Augusta (García Ortega), y por último Federico Viera (Thuiller), único adorador de aquélla que logra ser correspondido. Los demás personajes de la novela, es decir, Monte Cármenes, el ex-ministro, Cisneros, la señora de Trujillo, etc., asisten también a casa de Augusta (señorita Guerrero); pero como se supone que forman la tertulia en el salón principal de la casa, sólo llega á conocer el público a los personajes que entran en el despacho de Orozco (Cepillo), dueño de aquélla y marido de Augusta.

El artículo, además, resumía, cada uno de los actos de la pieza teatral de Galdós, no solo argumental, sino también escenográficamente, hablando además de los cambios entre el drama y la novela dialogada. No sabemos quién escribió el artículo, pero seguramente fuese un crítico del periódico que, sin duda, habría asistido a los ensayos. (“*Realidad en el Teatro de la Comedia*” 15/03/1892).

Sin embargo, incluso antes de su estreno, *Realidad* tuvo detractores desde los sectores más conservadores de la crítica. Antonio de Valbuena acusaba al anterior artículo publicado en *La Época* por presentar como gancho a “una actriz, ya de suyo hermosa bien vestida y un poco escotada” (se refería a María Guerrero). Este crítico había leído un fragmento de la novela *Realidad*, que el mismo periódico publicado tiempo atrás y acusaba lo atrevido de su argumento, comparándolo, incluso, con uno de los fragmentos de *Una Cristiana*, novela de Emilia Pardo Bazán que igualmente lo escandalizó al leer en uno de sus episodios. Como él mismo declara se encontró con:

un coloquio entre una ramera y un perdulario, coloquio que, por otro lado, no tenía nada de notable más que lo inverecundo de la cosa, no me tomé el trabajo de leer el libro. ¿Para qué le había de leer?

Leí por sorpresa *La Cristiana*... falsificada de doña Emilia Pardo Bazán, donde hay otra escena parecida, la de aquel tío que dice a su sobrino, estudiante, un día de satis: *Ven, que te llevaré a ver género fino*, y le lleva á casa de unas amigas tuyas... y de todos. Desde entonces, ya sé lo que se puede encontrar en ciertos libros, y no los leo; porque ciertas desnudeces, leídas una vez (y mejor es no leerlas ninguna), ya después no ofrecen novedad: siempre con lo mismo. (Valbuena: 15/03/1892)¹⁸⁰.

Sin duda, el asunto de un marido que perdona a una esposa infiel llevado a las tablas, causaría revuelo entre los espectadores, y más si lo vemos en perspectiva, teniendo en cuenta los cientos de obras con arraigo en los Siglos de Oro que trataban el tema del honor reparado y que habían sido representadas durante años en los escenarios españoles. Sin embargo, los desvelos de Doña Emilia acerca de la obra iban por otros

¹⁸⁰ A este respecto comentaba Doña Emilia en el artículo que publicó sobre *Realidad* en *Nuevo Teatro Crítico*: “[Valbuena] se adelanta a calificar a *Realidad* de modelo de inverecundia, fundándose en la lectura de la novela y en el argumento del drama que la prensa anticipó. A mí también me toca en el artículo el correspondiente arañazo, por *Una Cristiana*; y esto me recuerda la graciosa paradoja de cierto ilustre escritor, el cual afirma que sus buenas acciones le causaron siempre disgustos, y las malas le reportaron dichas sin cuento. *Una Cristiana* pensaba yo que aburriría a los lectores de puro ascética, de puro santa, y para que vean Vds., a Valbuena le ha ruborizado el libro (...). Si yo, al juzgar un libro, tropiezo con un pasaje a mi juicio a mi juicio inverecundo, no por eso he de desestimar la obra en su totalidad, en su absoluto valor: porque a ser de otro modo echaría al fuego el *Quijote*, las *Novelas Ejemplares*, *La Celestina* (...), sin hablar de la *Santa Biblia*, que de pasajes formalmente inverecundísimos está atestada (Pardo Bazán 2/04/1892: 44- 45).

derroteros. La escritora dudaba de si el público llegaría a acoger bien la innovación teatral que suponía *Realidad*:

Osada será la tentativa, y por osada más meritoria y digna de atención. Los dos tomos que bajo el título de *La Incógnita y Realidad* publicó Galdós en 1890, encierran un drama de acción *por fuera y por dentro*, de tan elevada y extraña transcendencia, que es jugar un albur el arriesgarse a someterlo desde las tablas a la consideración y a la aprobación, no de un lector serio y culto, sino de un conjunto de espectadores. Sirviéndonos de un lenguaje teatral, ¿entrará el público en el drama? ¿Conseguirá subyugarle desde el primer momento la fuerza, la originalidad de una idea que no nació sujeta a las férreas imposiciones de lo que se llama *óptica teatral*, sino revestida de toda la libertad y vigor que da la amplitud del género novelesco? ¿Se confirmará una vez más el axioma de Zola “*Rien n’est moins littéraire q’une foule*”? (Pardo Bazán 01/1892: 95-9).

Otros críticos teatrales, como Zeda, tenían sin embargo una idea muy clara del éxito de la obra, precisamente por lo contrario que preocupaba a la escritora. Si para ella lo difícil de *Realidad* era que había nacido como novela y que desde el terreno y las innovaciones que habían surgido en este género se innovaba a su vez el teatro, Zeda, el afamado crítico teatral de *La Época*, pensaba que la fuerza dramática de la obra había nacido ya en su versión novelada:

Realidad, aunque es una novela, y como novela nació, se desarrolló y llegó a ser obra de arte, adoptó forma esencialmente dramática, a la manera de *La Celestina* o de *La Dorotea*. Siempre son los personajes los que hablan, y todos los medios que el autor emplea en su libro pertenecen a los procedimientos dramáticos, incluso las sombras ó apariciones, recurso adoptado, lo mismo por Shakespeare que por Tirso, para dar forma concreta y visible á las quimeras de la fantasía. Es, por tanto, *Realidad* una novela, pero una novela dramática, y, en este sentido, el tránsito del libro al teatro no es tan difícil como lo hubiera sido en otra cualquiera de las obras del mismo autor (Zeda 15/06/1892).

Fuere como fuere, lo cierto es que *Realidad* representaba un nuevo modo teatral, como afirmaba la autora de *El Cisne de Vilamorta*:

una nueva dirección dramática, que puede modificar nuestra vida escénica, romper troqueles caducos, influir a la vez en autores, actores y espectadores, y fundir en una misma aspiración dos géneros que hasta ahora parecían irreconciliables, -la novela y el drama-. (...) Digo no más que por este camino se ha de ir para lograr infundir espíritus vitales a nuestra desmayada escena, y procurar (dentro de los límites de lo posible y lo justo) inocularle el amor de la verdad, de la humanidad literaria (Pardo Bazán 01/1892: 93-94).

Y esa “nueva dirección dramática”, esa renovación teatral debía llevarse a cabo, aun a riesgo de que no contentase a la mayoría del público:

De todos modos, ¡qué benéfica agitación del ambiente va a producir *Realidad* en el teatro! ¡Qué empujón al pasado, qué dilatación del presente, qué de problemas, y cuánta novedad! (Pardo Bazán 01/1892: 93-94).

Finalmente, el estreno de la obra se verificó el día señalado y la crítica no tardó en emitir su veredicto en la prensa, aunque, como confesaba Jacinto Octavio Picón en su artículo de *El Correo* tras asistir al estreno del drama: “Las obras que hacen pensar mucho tienen que considerarse muy despacio, porque la inteligencia, siempre más torpe que el corazón, vacila al desentrañar la índole y el alcance de aquello en que se emplea” (Octavio Picón 16/03/1892 en Berenguer 1988a: 36). Como este mismo crítico señala, *Realidad*, no se consideró como “un drama de amores” si no como “un drama de ideas”. Lo mismo pensaba Pardo Bazán cuando en un artículo de 1896 comparaba esta pieza con los dramas de Ibsen¹⁸¹ y, al igual, Clarín señalaba desde las páginas de *La Correspondencia de España* poniendo en boca de Menéndez Pelayo la siguiente afirmación el día del estreno: “¡Este es nuestro Ibsen, así le queremos! (Clarín 17/03/1892 en Berenguer 1888a: 62). Zeda, por su parte, insistía en que con *Realidad* “es algo nuevo lo que viene al teatro, tal vez el drama psicológico, muy distinto del drama de acción que ahora reina sin rivales en la escena (Zeda 16/03/1892: en Berenguer 1888a: 57). Y, evidentemente, era incuestionable que se comparase el intento

¹⁸¹ Pardo Bazán (31/08/1896): “De actualidad”, en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 62).

de Galdós con el de otros novelistas que igualmente se aproximaron a las tablas como Balzac, Goethe, Víctor Hugo o Dumas. También Octavio Picón pensaba:

Galdós no ha hecho un drama más, sino un drama que se diferencia mucho de cuantos hemos visto hasta ahora. ¿Está la novedad en su índole, en la médula de la obra o en su armazón y su estructura? Indudablemente en lo primero. Todo drama es pintura y desarrollo de pasiones, desenvolvimiento de los hechos y sucesos que hacen sentir. *Realidad* hace pensar: de aquí que no la entiendan o juzguen erradamente los que la miran a través del sentimiento (Octavio Picón [16/03/1982] en Berenguer 1988a: 37).

Sin embargo, el crítico sentenciaba: “Todo lo que sucede en *Realidad* puede suceder con distinta distribución de cuadros y en menor número de actos”. Pero aún así la obra triunfó. Según Octavio Picón el teatro estaba lleno de admiradores del novelista y el estreno fue un éxito, aunque terminaba su crítica detallando que “La ovación que anoche recibió Galdós se la hicieron principalmente el elemento joven, las mujeres y ese presentimiento misterioso que hace a las gentes entusiasmarse con lo bueno, aunque no lleguen a entenderlo”.

También López Ballesteros desde las páginas de *La Correspondencia de España* (Berenguer 1988a: 40-42) constataba el éxito del drama; Julio Burell desde *El Día* (a 1988: 42-46) aludía a los “¡bravos!” escuchados desde el paraíso y anunciaba en *Realidad* “una dramática nueva” al tiempo que declaraba “Sí; algo nació anoche... Acaso el teatro esperado, y cuya fórmula parecía tener únicamente el noruego Ibsen” y que “Estamos delante de un mundo nuevo”. Y otro crítico, Rafael Altamira, hablaba en *La Justicia* de la “trascendencia (no ya moral, sino la plenamente artística) del nuevo drama, y de las infinitas bellezas que contiene” y considerando que en la pieza subyacían “vientos de realidad y frescura” a la vez que veía en ella una “prueba muy superior a la que no hace mucho encantaban a nuestros vecinos en dramas de *Lemaitre* y

del *Teatro Libre*” (Altamira 16/03/1892 en Berenguer 1988a: 51)¹⁸². Clarín, por su parte, comentaba entusiasmado que el drama había tenido éxito tanto entre los “más insignes críticos (Valera, a Balrat, y Menéndez Pelayo) y el público grande, sincero, el que no es bachiller, el que no tiene las preocupaciones del trivio y el cuadrivio”. Además, el escritor ovetense aventuraba un análisis sociológico del éxito de la obra entre todos los sectores del público:

No aplaudían solo las simpáticas y muchas veces inspiradas galerías como aplaudían los espectadores de palcos y butacas, los componentes de las varias aristocracias que tanto se citan, los que no se dejaban por esta vez de habituales remilgos y distracciones y atendían a la escena con el corazón y el pensamiento y olvidaban aparentes escabrosidades para reconocer la augusta castidad del arte, la estética lección moral, la austera palabra de la eterna sabiduría de la conciencia que lo mismo resonaba, directamente, en los labios de Orozco, que por contraste y lucha en los de su esposa y en los de Federico (Clarín 17/03/1892 en Berenguer 1888a: 62).

Sin embargo, hubo también algunas críticas, en mayor parte dedicadas a los actores - especialmente a María Guerrero (Abate Pirracas, El 17/03/1892 en Berenguer 1988a: 47; Altamira 16/03/1892 en *ibid.* 1988: 25 y Luis Paris en *ibid.* 61) a quien, sin embargo, Clarín pronosticaba que será “una hermosa esperanza para el teatro” en unos años (17/03/1892 en Berenguer 1988a: 66)-, o la duración de los actos (Arimón 16/03/1892 en Berenguer 1988a: 53 y Luis Paris 16/03/1892: en *ibid.*: 60), dado que alguno se consideró excesivamente largo o incluso innecesario (Licenciado Amanuel¹⁸³ 16/03/1892 en Berenguer 1888a: 49 y Altamira 16/03/1892: en *ibid.* 1988: 52).

¹⁸² La recepción crítica de *Realidad* en la prensa fue recogida por Ángel Berenguer (1988: 36-72), quien a su vez, aumentó el corpus que había publicado Theodore Alan Sackett en *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona, Università degli studia di Padova, Facoltà di economia e commercio, Istituto di lingue e letterature straniere di Verona, 1982. Sin embargo, y aunque lógicamente está fuera de los límites de este trabajo, debería ampliarse recogiendo la totalidad de las reseñas en prensa, algunas de las cuales están citadas ya por Emilia Pardo Bazán en su artículo de *Nuevo Teatro Crítico* dedicado al primer drama del escritor canario.

¹⁸³ Dice Pardo Bazán: “Bajo el pseudónimo de Licenciado Amanuel supongo que se encubre Federico Urrecha (Pardo Bazán 2/04/1892: 42).

También fue enjuiciada la escena de la sombra, que por su mala ejecución, no pudo verse por gran parte del público (Licenciado Amanuel [16/03/1892] en *ibid.* 1888: 49).

Por otro lado, fue objeto de crítica la excesiva dependencia de la obra teatral respecto de las novelas en las que estaba basada: “En lo sucesivo [Galdós] ha de olvidarse de que es novelista cuando ponga mano a una comedia”, decía el Licenciado Amanuel desde las páginas de *El Imparcial* público (Licenciado Amanuel [16/03/1892] en Berenguer 1888a: 50).

Asimismo, la crítica puso en solfa la incompreensión de algunos sectores del público (Altamira [16/3/1892 en Berenguer 1888a: 51), y el ya aludido crítico “El Abate Pirracas”¹⁸⁴, desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*, se centró en reprobar a la mayoría de los actores, diciendo solamente sobre el drama: “La obra de Galdós ofrece dificultades por lo que atañe a la representación, que no pueden vencer, no digo yo nuestros actores, que, por lo común, salvo honrosas excepciones, son medianerías soportables, sino los que en el mundo del arte escénico tengan fama más envidiable”. Rafael Altamira contraatacaba este modo de pensar afirmando que: “El acto segundo y el cuarto fueron motivo de grandes ovaciones al autor. Ambos son altamente dramáticos y están muy lejos de justificar el dictado de inmorales que –sobre todo al primero– aplicaban algunos espectadores... que no por esto dejan de asistir a ciertas representaciones de los teatros por horas” (Altamira 16/03/1892 en Berenguer 1988a: 52). Otros periodistas que juzgaron la obra del escritor canario, sin embargo, insistieron en que si Galdós no hubiese sido el autor de la pieza, esta no hubiese sido tan exitosa, ya que el público había aplaudido más a Galdós como figura destacada en las letras del país que como dramaturgo (Zeda 16/03/1892: en Berenguer 1988a: 56 y Arimón 16/03/1892 en Berenguer 1888a: 54).

¹⁸⁴ Seguramente bajo este pseudónimo se escondía Antonio de Valbuena. Además del hecho de que los dos aparecen en el mismo periódico, “El Abate Pirracas” habla del traje escotado de María Guerrero, del que ya había hecho alusión unos días antes –concretamente el 15/03/1892– este crítico.

Sin embargo, uno de los puntos es los que casi todas las críticas coincidieron, fue en el cuestionamiento de que si con *Realidad*, Galdós había creado un nuevo tipo de teatro. Lógicamente, hubo variedad de opiniones. Así, si críticos como Moreno de la Tejera (a 1988:70) declaraban que “El Sr. Pérez Galdós ni se atreve a romper con las tradiciones escénicas, ni deja de entrarse a las veces en el terreno del naturalismo” y H, periodista de *La Correspondencia* militar afirmaba que “No ha querido sujetarse el señor Pérez Galdós a las exigencias del antiguo convencionalismo, pero tampoco nos ha traído una nueva fórmula perfectamente definida y merecedora de imitación por los que buscan con afán los nuevos derroteros que ha de seguir en estos tiempos el arte dramático contemporáneo” (Berenguer 1988a:68). Otros críticos, por el contrario, saludaban la obra como un nuevo molde teatral. Así Julio Burell decía un día después del estreno:

No hubo anoche en el teatro de la Comedia representación teatral, sino verdadero alumbramiento. Algo muy grande nació a la vida del arte la dramática nueva, hecha de nuestros combates interiores, de nuestras caídas en el arroyo, de esta sangrienta realidad, mezcla de grandezas espirituales y de reales impurezas que todos llevamos debajo de nuestra levita inglesa y de nuestro sombrero de copa, royéndonos el corazón como el buitre a Prometeo, pero más terrible que la dualidad clásica y más difícil de ser penetrada por un Esquilo que la cante (Burell 16/03/1892 en Berenguer 1988a: 43).

Y más tarde el mismo crítico opinaba que “Los personajes de *Realidad* embaten sin rónдела y sin casco; tesis, símbolos, representaciones –lo que sean y como se llamen –están “vestidos de carne...” Y por esos mismos derroteros iban las alabanzas de Clarín. Estaba claro que no solo Doña Emilia, sino un sector de la crítica teatral y también del público reclamaba una mayor naturalidad en la escena, tanto en las piezas como en los personajes. A la sazón, el autor de *La Regenta* afirmaba que “la innegable forma teatral de (...) *Realidad* nos trae elementos técnicos de los que con tanto afán se buscan para dar al arte de la escena el vigor de naturalidad que generalmente le falta”.

Realidad no era para Leopoldo Alas “el drama non nato con el que soñaba Zola” pero, sin embargo, opinaba que la pieza era “una novela que se ha podido convertir en drama felizmente y que ha podido convertir la virtud plástica de lo representable”, y que:

El resultado del que parecía temerario imperio nos hace esperar legítimamente nuevas tentativas que serán premiadas con triunfos acaso definitivos y menos discutidos; y si bien será preferible que Galdós invente acciones dramáticas que lo sean desde su vida oscura y misteriosa en el cerebro hasta la precaria de las tablas, no se puede decir que en absoluto deba renunciar a sacar dramas y comedias de obras suyas, que de fijo se prestarán a ello... Aunque lo sospechen los profanos (Clarín 17/03/1892 en Berenguer 1988a: 64).

Quedaba abierto, pues, el debate de si el teatro se podía cambiar y modernizar a través del gran género decimonónico: la novela, debate en el que la propia Pardo Bazán sería protagonista, como hemos visto. De hecho, en su estudio publicado en *Nuevo Teatro Crítico*, titulado “*Realidad*. Drama de Don Benito Pérez Galdós” y publicado casi un mes después del estreno del drama¹⁸⁵, concretamente el 02/04/1892, comenzaba declarando que Galdós llevaba mucho tiempo pensando “en la idea de adaptar una novela al teatro y soltarla como un *ballon d’essai* de los nuevos procedimientos llamados a vigorizar nuestra alicaída dramaturgia” (Pardo Bazán 2/04/1892: 19), como habían hecho ya otros novelistas como Zola, Daudet o los Goncourt aunque sin mucho éxito. Al respecto se preguntaba:

¿Por qué razón (...) se pretende aislar al teatro de otras formas literarias con las cuales guarda tan estrecha relación –la poesía, la novela? ¿Con qué derecho se afirma que la literatura

¹⁸⁵ Si queremos resaltar otro de los lugares comunes más repetidos en todas las críticas que poblaron los periódicos los días sucesivos al estreno de la pieza, ese fue, sin duda la queja de que ante un drama como *Realidad* no podía esbozarse una crítica ligera, escrita a vuela pluma tras el estreno, sino que se necesitaba tiempo para analizar la pieza y estudiarla a fondo (Licenciado Amaniel 16/03/1892 en Berenguer 1888: 50 y Luis Paris 16/03/1892: en *ibid.*: 60). A este respecto, así se expresaba Altamira en el diario *La Justicia*: “El noticierismo de teatros (que da la crónica del éxito obtenido, de la impresión colectiva, de las luchas de opinión del público), y la crítica teatral que acude a examen técnico de la obra, son funciones distintas. Puede la primera hacerse inmediatamente después del estreno; la otra pide más detenimiento y serenidad, más imperio de la reflexión. Y que esta diferencia que digo no es teórica, lo prueban los periódicos franceses donde la *crónica* se hace al día y la *crítica* semanalmente en los célebres folletones del emaitre Sarcey y otros” (Altamira 16/03/1892 en Berenguer 1988: 51). El estudio que hace Pardo Bazán es analítico y sesudo, nacido de la reflexión por lo que puede considerarse, en la distinción que hace Altamira como una crítica.

representable no tiene que ver con la del libro? ¿Qué significa ese *don*¹⁸⁶ famoso esa quisicosa indefinida, clave del arte escénico (...)? Quien puede un día tras otro, en páginas inmortales, estudiar la fisonomía moral de una época, analizar el corazón humano, crear caracteres (...) ¿ha de encontrar cerrado el camino de la escena por culpa de ese duendecillo que se llama el *don*¹⁸⁷, por falta de práctica en ciertas rutinas, el cubiletaje que dominaron autores secundarios como Scribe? (Pardo Bazán 2/04/1892: 20-21).

Y Pardo Bazán acusaba la decadencia del gusto, el público que desinteresado del verdadero teatro, invertía sus horas en géneros que consideraba inferiores. La dramaturgia debía ser redimida y la tentativa de Galdós significaba “una dirección original, o siquiera la tendencia más marcada hacia la innovación teatral, dentro de los límites que señala el escritor cauto (y Galdós lo es en grado eminente) la tolerancia posible de los espectadores” (Pardo Bazán 2/04/1892: 22).

Continuando con la discusión de si una novela podía convertirse en drama, apostillaba:

Para mí, carece de fundamento la discusión de de si una obra novelesca puede o no puede convertirse en dramática. Apenas me explico que eso se discuta. (...) Si nos atenemos a los hechos, desde hace diez años se está dando pábulo a los escenarios parisienses, algunas veces con fortuna (Ejemplo Safo, de *Daudet*, que de novela ha pasado a hermoso drama). Ni han sido los primeros en insinuar esta costumbre los novelistas de la presente generación, la falange llamada *naturalista*: les señalaban el camino a sus predecesores: recuérdese el glorioso ciclo recorrido por *La Dama de las camelias* en el teatro, y su procedencia novelesca. Como no hay efecto sin causa, investiguemos el origen de esta invasión del teatro por la novela. No vacilo en afirmar que se debe a la superior plenitud, riqueza y profundidad de la novela moderna, comparada con la dramática propiamente dicha (Pardo Bazán 2/04/1892: 52).

Y a continuación, buscando ejemplos en la historia literaria, destacaba:

Nótese que este no es un fenómeno aislado ni actual: se ha reproducido dos veces en este siglo. A principios de él, cuando la lírica era la gran forma expresiva del sentimiento general en el arte,

¹⁸⁶ La cursiva es de la escritora.

¹⁸⁷ Ídem nota anterior.

la lírica dominó en la escena y a su predominio se debe el teatro romántico. Desde mediados de siglo, la savia artística y la electricidad intelectual se han acumulado en la novela; llegó el momento de que el teatro le rinda parias y sufra su influjo también. No quiero decir que todos los demás dramas se hallan de calcar o inspirar en la novela: no soy tan literal, solo quiero indicar que los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que imponerse al teatro, como se impone el individuo fuerte al débil; que no podrá eternizarse el divorcio de la escena y del libro, allí todo convención y falsedad, aquí verdad y libertad todo; que debe aspirarse a que llegue un día en que se fundan dos personalidades al parecer irreconciliables, el *lector* y el *espectador* y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia. Si esto no se consigue, peor para el teatro. —Que suceda arreglando novelas o sin arreglarlas es lo de menos en rigor y penderá de cómo se arreglen. Malos dramas pueden extraerse de la mejor novela, y darnas malísimos abundan, que no fueron novelas jamás (Pardo Bazán 2/04/1892: 52-53).

Y, conocedora de todo el proceso creativo de Galdós del que ella fue protagonista y testigo privilegiado, habla concretamente del paso de la novela (o de las novelas *Realidad* y *La Incógnita*) al drama, que pasó por varios estadios antes de ser subido a las tablas:

Ha de entenderse que las tachaduras y supresiones en una obra dramática, aceptada y reconocida ya por buena y de ley, pueden obedecer a dos causas: extensión, y pudor o delicadeza de la epidermis del público. Los actores expertos, -aun reconociendo que la experiencia falla hasta un grado increíble en estos asuntos teatrales, -tienen tomado el pulso al aguante del espectador en *tiempo y modo*: saben cuántos minutos puede sufrir un burgués permanecer sentado, sin moverse ni fumar, y presienten y olfatean qué palabras o conceptos escucha ese mismo burgués sin escandalizarse (Pardo Bazán 2/04/1892: 27).

Además la autora de *San Francisco de Asís* descubre lo que supone el teatro en la relaciones entre un escritor y sus receptores directos afirmando: “la escena era un campo nuevo, libre (...) de serias competencias, un camino directo para intimar otra vez con el temible público, para hacer vibrar con más intensidad sus fibras y despertar su embotada sensibilidad artística” (Pardo Bazán 2/04/1892: 23).

Entre el estreno de *Realidad* y el concienzudo estudio de la escritora en la revista que ella misma dirigía medió algún tiempo, hecho que había tenido sus ventajas. La primera, sin duda, había sido constatar que la pieza de Galdós había triunfado en las tablas más allá del día del estreno, a pesar, -declara con ironía la escritora- de que “habían corrido voces de que era “naturalista” (Pardo Bazán 2/04/1892: 30). Otra de las ventajas suponía que en su estudio, Pardo Bazán podía recorrer, también, todos los lugares que habían llamado la atención de las “crónicas”¹⁸⁸ de los días que siguieron al estreno: las hostiles reacciones (irónicamente tratadas por Doña Emilia) al tema del adulterio perdonado y la introducción del personaje de La Peri, la malograda escena de la sombra o la desigual actuación de los intérpretes. Además podía ver toda la crítica volcada después del estreno en perspectiva: “Los críticos se han dividido en dos bandos: ditirámicos, que volcaron el saco de las hipérboles, y examinadores, que dieron a Galdós, como autor dramático, un aprobado o un suspenso, previas formalidades que marca la ley” (Pardo Bazán 2/04/1892: 40) y, lejos de adular simplemente la tentativa de su amigo y amante y aun siendo ella una de las artífices de la subida a las tablas de la pieza, declara:

Toda mi admiración por Galdós no impedirá que me incluya entre los segundos, por considerarles más útiles a la educación de ese público que ha de sostener la vida de la escena. El elogio incondicional nunca será enseñanza: cierto que para distinguir y colocar en su verdadero punto de vista (...) cuestiones de esta índole, no basta ser justo, hay que ser amplio de criterio, pues se trata de una innovación” (Pardo Bazán 02/04/1892: 40).

Y a este respecto, no dudaba, en su estudio, de reconocer “que *Realidad*, en sus condiciones externas, en su estructura, dimensiones y recursos dramáticos, dista bastante de la perfección” (Pardo Bazán 2/04/1892: 53). Y observaba, como motivo de ello que:

¹⁸⁸ Seguimos con la ya citada distinción que hace Altamira entre crítica y crónica.

En *Realidad*, el defecto más palpable como que se demuestra sacando el reloj, es su extensión. El drama es *materialmente* largo. El mal podría remediarse quizá con un tijeiteo mañoso, sin suprimir acto ni escena, eliminando algo de armazón lozana, pero inútil (Pardo Bazán 2/04/1892: 55).

Y examinaba también, otro de los posibles defectos de la obra: “La estructura de *Realidad* (entiendo por *estructura* la disposición y orden de los actos y la cantidad de acción que a cada acto corresponde) tampoco la juzgo completamente satisfactoria”. Y, coincidiendo con uno de las crónicas posteriores al estreno de la pieza afirmaba:

Del acto tercero pienso lo mismo que el señor Altamira: que es episódico, *al menos teatralmente*, y que un episodio no basta para llenar un acto, sin que se produzca cierta solución de continuidad en la marcha *dramática* de la acción y el interés de los oyentes (Pardo Bazán 2/04/1892: 55-56)

Y además, incidía en que:

No todos los recursos dramáticos introducidos en *Realidad* me satisfacen. Sintiendo Galdós la dificultad de *justificar* –ante ese público que quiere explicárselo todo y no sabe entrever gran cosa al través de las penumbras del alma– el suicidio de Federico Viera, buscó la forzada intervención de manolo Infante presentando a su antiguo amigo el revólver como única solución, y presentándose no ya *con palabras*, sino *materialmente*: depositando un revólver verdadero, de hierro y madera, sobre el escritorio de Federico. Semejante incidente (que no sé si alguien ha censurado) me parece lo que se dice en Francia *Une ficelle*, un cordelito que imprime movimiento dramático a un personaje (Pardo Bazán 2/04/1892: 56)-57).

Sin embargo estos defectos (como también el episodio de la entrega del devocionario) “no afectan a las condiciones internas del drama de Galdós: a su moralidad, a su trascendencia, a su alto sentido filosófico y cristiano” (Pardo Bazán 2/04/1892: 59), pero que exigen también “en el auditorio gran cultura, unida a cierta nobleza de intención, análoga a la buena fe del catecúmeno: es el primero la hermosa vestimenta del lenguaje” y es “el segundo la fuerza de la honda corriente de ideas que rueda bajo la fábula o historia que representan los actores” (Pardo Bazán 2/04/1892: 59). Y, siguiendo con su defensa por los derechos de la mujer y con su condena por los

asesinatos de mujeres –que, como hemos visto, también plasmó en sus obras teatrales de juventud, se suma a la resolución de Orozco de no ejercer la violencia física sobre su mujer infiel, aun cuando ella le había traicionado. Alaba alguno de los dramas del pasado dramático hispano y afirma que “España es una nación donde los poetas teólogos casi elevaron a deber religioso el asesinato de la esposa infiel, o solamente acusada de infidelidad” (Pardo Bazán 2/04/1892: 60). Sin embargo, se cuestiona sobre los maridos de estos dramas “¿pero ofrecerles hoy como *ideal*? ¡Qué repulsivo horror!” (Pardo Bazán 2/04/1892: 61).

Tampoco en su crónica pasaron desapercibidos los detalles de la *mise en scène* de *Realidad*: las erróneas decoraciones llevadas a cabo por Busato, el añejo atrezzo y la no acertada vestimenta de algunos de los actores y actrices. En cuanto a estas últimas, Pardo Bazán señalaba que estaba de acuerdo con la crítica que acusaba que María Guerrero era por el entonces demasiado joven para desempeñar el papel de Augusta, pero también advertía que “Conseguir así y todo llevar el papel sin rendirse a la pesadumbre y tener bastantes momentos afortunados, es ya haber puesto una pica en Flandes” (Pardo Bazán 2/04/1892: 66) y pronosticaba un futuro prometedor a la joven actriz en el terreno de la actuación. Sobre los actores, señalaba que, a diferencia de Orozco, interpretado por Miguel Cepillo¹⁸⁹, Thuillier “me agradó menos” (Pardo Bazán 2/04/1892:68).

Sin embargo, una vez vistos los aciertos y los defectos de la obra que analiza Doña Emilia en su estudio sobre el drama de Galdós, la escritora prima que *Realidad* representaba:

algo nuevo, sí, aunque no sin precedentes en la escena española, en la francesa y particularmente en el extraño teatro de Ibsen. Para definir lo menos mal posible este género, le llamaré realismo

¹⁸⁹ Y advierte “razón tenía Echegaray”. Menéndez Onrubia señala la intervención de este dramaturgo para incluir a María Guerrero en el drama, pero también debió influir su opinión en Emilio Mario, para que ejerciesen su protagonismo otros actores.

romántico-filosófico. En el diálogo, en el medio ambiente y en el desarrollo de la acción externa veo el contingente realista; en ciertos recursos y en los caracteres, el romántico (...); en el alcance del drama, el filosófico. Si no evitase la prolijidad, demostraría, analizando los dramas de Ibsen, que en ellos se advierte la misma amalgama (Pardo Bazán 2/04/1892: 62-63).

Además, el estreno de *Realidad* la hacía reflexionar sobre el hecho de que la escena es “un campo nuevo, libre (...) de serias competencias, un camino directo para intimar otra vez con el temible público, para hacer vibrar con más intensidad sus fibras y despertar su embotada sensibilidad artística” (Pardo Bazán 2/04/1892: 53), dato que hemos de tener en cuenta para seguir los acercamiento a la escena de Emilia Pardo Bazán en la década de 1890.

3. 2 Panorama histórico del género teatral desde el estreno de *Realidad*
Realidad marca un antes y un después en la historia del teatro español. De hecho, el profesor Ángel Berenguer señala en su monografía *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*:

Se suele empezar la historia de la literatura española del siglo XX en el año 1898. Sin querer romper todo tipo de convencionalismo impuesto por el uso crítico comúnmente aceptado, permítasenos aquí partir de un acontecimiento que sí nos parece revelar el cambio de actitud que significa, en el terreno de la producción dramática, el planteamiento de una nueva postura ante el nuevo curso de la historia que entraña el cambio de siglo (...) Pensamos que el teatro de Galdós (1843-1920)-de aquí la fecha propuesta de 1892¹⁹⁰- inicia la andadura del drama nacional durante el siglo XX (Berenguer 1988b: 17).

El estreno de la primera obra de Galdós tuvo una significación especial en la historia del drama hispánico, que, a partir de esta fecha irá filtrando, en mayor o menor medida las novedades que desde la segunda mitad del siglo XX habían gestado en Europa autores como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Chejov o Zola y que, lentamente, habían traspasado el teatro español en los últimos años. Zola había publicado en 1879 *El*

¹⁹⁰ Fecha de estreno de *Realidad*.

Naturalismo en el teatro, en el que abogaba, como ya había referido Pardo Bazán, por “una dramaturgia atenta a la problemática de la realidad contemporánea” (Rubio Jiménez 1982: 11). Así, según su punto de vista, el drama debía alejarse de las intrigas de Sardou y de de las obras de Scribe y opinaba que “el futuro, es el problema humano estudiado en el cuadro de la realidad”. Siguiendo el curso de la novela, el teatro debía llenarse de personajes alejados de la afectación y la grandilocuencia, cercanos al verismo lingüístico, y la escena debería buscar la verdad a través de la decoración y representar el medio de los personajes.

Por su parte, Mallarmé proponía su “drama ideal”, un teatro de ensueño que tomaría forma en los dramas simbolistas de del escritor belga Maurice Maeterlinck, quien influiría, entre otros, en los modernistas catalanes Adrià Gual y Santiago Rusiñol y (Rubio Jiménez 1982: 45) que sería traducido e interpretado en España, país que visitaría en 1904.

También el teatro de ideas de Ibsen, quien “cuestionó la moral que regía la sociedad burguesa” (Rubio Jiménez 1982: 51) dejaría huella en el drama español y sería defendido y divulgado por críticos como José Yxart y Juan Sardá (Rubio Jiménez 1982: 51). Al lado de Ibsen, otros dramaturgos nórdicos como Hauptmann, Bjornson, Strindberg y el alemán Sudderman suscitarían interés en España.

Y si bien *Realidad* sirvió como un catalizador de las nuevas ideas del teatro, no debemos olvidar que la participación de Emilia Pardo Bazán en su estreno y su excelente acogida crítica dejan entrever la preocupación de la autora por la renovación teatral, que ya había acusado en sus artículos pero que también dejará huella en sus tentativas dramáticas a partir de este momento.

3. 4 Emilia Pardo Bazán y el teatro a partir del estreno de *Realidad*

Como hemos referido, Emilia Pardo Bazán se implicó mucho en el estreno de *Realidad*: profundizó e hizo nuevas relaciones con actores y directores teatrales del momento, sopesó las posibilidades que ofrecían los teatros madrileños (cada uno con su público, su compañía y su repertorio de piezas), opinó sobre los procesos de renovación de la oxidada dramaturgia y ofreció su propio punto de vista crítico.

Cuando la escritora ayudó al autor de *La Fontana de oro* a llevar su proyecto a escena, llevaba ya, como citábamos, algunos años residiendo en Madrid, ciudad a la que antes había acudido en multitud de ocasiones y donde la potente colonia gallega, sus relaciones familiares y su creciente fama como escritora, la fueron acercando a las élites sociales. De este modo, además de que los pasos literarios de Doña Emilia, que fueron siempre reseñados y publicitados por la prensa, los lectores madrileños tuvieron noticias de la autora puntualmente, a través de través de las notas de sociedad (los “ecos” de Kasabal o de Montecristo) que los diarios y revistas insertaban y que informaban del lugar destacado que la escritora ocupaba en los bailes, banquetes, veladas, espectáculos teatrales y musicales, actos literarios, tertulias y reuniones de muy variado tipo. A su lado, siempre los mismos nombres: políticos (como Cánovas o Castelar), escritores e intelectuales (como Juan Valera, Echegaray, Núñez de Arce o Luis Vidart) y un grupo formado por aristócratas capitalinos y extranjeros (como la marquesa de la Laguna, la condesa de Pinohermoso o la Princesa de Rute) que compartían los ociosos momentos de la vida de la corte. Además, la propia doña Emilia mantenía en su casa los días 5 y 15 de cada mes unas veladas –a semejanza de las que ya había presidido en su casa coruñesa de la calle Tabernas, si bien con un carácter más festivo- que constituían un escenario propicio –y similar al de los actos anteriormente citados- para que los aristócratas y ricos burgueses e intelectuales socializasen y que incluso nuevos artistas

se relacionasen con estos, buscando tanto legitimidad social como nuevos cauces para sus creaciones¹⁹¹.

Y uno de los actos tanto de ocio como de sociabilización de la clase alta en el Madrid de la época era, sin duda, la asistencia al teatro. A finales del siglo XIX, la capital contaba con una numerosa nómina de coliseos, algunos edificados o reordenados muchos años antes y otros en la época de la Restauración, además de numerosos espacios dedicados al ocio de las clases más populares. Algunos testimonios de la época, como el valiosísimo *Estampas del Madrid Teatral fin de siglo* de Deleito y Piñuela, *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula Madrileña* de Augusto Martínez Olmedilla o los testimonios de Francisco Flores García nos devuelven una radiografía, si bien algo sesgada y subjetiva, de la vida teatral de la corte. Sin embargo, aparte de intentos puntuales englobados en monografías sobre dramaturgos de la época, estudios sobre coliseos en concreto¹⁹², o valiosos aunque breves intentos sistemáticos, como el de Carmen Simón Palmer¹⁹³ se echa en falta un estudio global que abarque desde la especialización genérica de cada uno de los teatros, hasta el historial de compañías y propietarios que se sucedieron.

Sin embargo, con los datos que hoy tenemos, podemos hacernos una idea de cómo era la escena teatral de la época. Así, como describe Deleito y Piñuela en su ya citada monografía, a finales de siglo:

¹⁹¹ Véase, por ejemplo, el paso del artista Joaquín Vaamonde por casa de la escritora, que le permitió pintar a algunos de los protagonistas de la vida social del Madrid de la década de 1890.

¹⁹² Cañizares Bundorf, N. (2000): *Memorias de un escenario: historia del teatro María Guerrero*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid. 2000; Ruiz Albéniz (1953): *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana; Gómez de la Serna, Gaspar (1967): *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.

¹⁹³ Simón Palmer, Carmen (1974): “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, en *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 1974, pp. 85-137, Sainz de Robles, Federico Carlos (1952): *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños; Fernández Muñoz, Ángel Luis (1988): *Arquitectura teatral en Madrid: del Corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés.

Los teatros “de fundamento eran por aquellos días el Real, el Español, la Comedia, la Princesa, Lara, la Zarzuela, la Alhambra, Price, Apolo, Eslava, el Príncipe Alfonso, Novedades y Martín. (...)

Seguían otros teatrillos de menor cuantía o de actuación más fugaz. A su cabeza estaba, entre los puramente veraniegos, el de los jardines del Buen Retiro (refugio de la ópera barata, frente a Cibeles, donde se alza hoy el magnífico Palacio de Comunicaciones. También estivales fueron el de *Recoletos* (muy pronto pasto de las llamas) y el de *Felipe*, llamado así por ser su fundador y dueño Felipe Ducaznal (ambos coliseos eran simples “barracones”, que sostenían durante los rigores de julio y Agosto el “fuego sagrado” del entonces flamante “género chico”, cuyo máximo templo en la temporada principal era el Apolo (Deleito y Piñuela [s.a.]: 11).

Además, el crítico da cuenta de los circos Hipódromo y de Colón, de que “los aficionados y principiantes tenían en barrios populares dos fementidos salones con pequeño escenario: Talía (...) y el teatro Madrid (...) en el corazón del “manolo” Lavapiés” y habla de los cafés que también ofrecían espectáculos “donde, de noche, se improvisaban sobre un tablado una piececita cómica o unas canciones” (Deleito y Piñuela [s.a.]: 12).

Cada uno de los citados espacios contaba con un público específico, que normalmente se dividía según su clase social y sus preferencias¹⁹⁴ y estaba especializado en un tipo de funciones, hasta el punto de que:

El cambio de género y aun de compañía eran rarísimos para los teatros. Cada uno tenía su clase de obras, sus actores y hasta su público particulares, perfectamente encasillados. (Deleito y Piñuela [s.a.]: 13).

Así, los coliseos más frecuentados por la clase alta madrileña (ricos burgueses y aristócratas) eran aquellos a los que Deleito y Piñuela llamaba “de fundamento”. Entre ellos, y como propone Simón Palmer, podemos diferenciar entre los que “durante todo el año se representaban obras dramáticas” y “los consagrados total o parcialmente al

¹⁹⁴ Y, en ocasiones, también por el sexo, como ocurría en el Apolo.

género musical” (Simón Palmer 1974: 86). Estos últimos eran el teatro Real y el de la Zarzuela.

El primero de ellos tenía como promotora a Isabel II. Su madre, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, venía del país del “bel canto” y “educó en esa afición a sus hijas” (Gómez de la Serna 1967: 8). Así que cuando la mayor de ellas, Isabel, fue regente, decidió construir un coliseo dedicado a la ópera¹⁹⁵ que se inauguró en el otoño de 1850 y que contaba con un aforo de 2800 localidades. Gómez de la Serna describe la suntuosidad del edificio a través de un documento de la época:

Un folleto de don Manuel Juan Diana describía puntualmente el magnífico edificio y los espléndidos decorados, dorados y pinturas (...). Su interior, alumbrado con profusión de lámparas de gas, formaba, según expresión de un diplomático extranjero que describió el Madrid de aquellos años, “Un conjunto no sobrepujado hasta ahora por ningún otro teatro europeo”(…). La cazuela aparecía suntuosamente acondicionada, con sus butacas de terciopelo rojo y sus palcos de damasco carmesí, todavía separados por completo por altos tabiques que luego se recortaron en forma de media luna, haciéndolos más vistosos y comunicables. Los palcos reales, adornados con colgaduras de terciopelo rojo y blanco con adornos dorados eran dos, situados en el primer piso: uno, en el centro, frente al escenario, para las grandes ocasiones y otro de diario, proscenio. Enfrente de este último estaba el del infante don Francisco y debajo de él, el de los ministros; bajo el palco de la reina estaba el de la duquesa de Alba y junto al palco real de ceremonias, el del embajador de Francia. Los de los reyes, tenían, además, pieza de recibo, salón, gabinete y tocador; los otros, un departamento bastante amplio, separado por una cortina roja de terciopelo.

Muchas otras dependencias completaban el enorme edificio, además de la cazuela y el enorme escenario con todos sus recintos y mecanismos. En la planta baja, junto al “foyer”, había un gran café compuesto de amplio salón con dos antecámaras, más sus servicios;

¹⁹⁵ Su afición era tal que como cuenta Gómez de la Serna “no pudo esperar a que concluyera el Real y, poco antes, y hasta que se terminara, mandó hacer en la Galería de Poniente de la Plaza de la Armería, el llamado Teatro de Palacio; un teatrillo íntimo pero lujoso y suficiente; con lo que no hacía sino seguir la moda que implantaron a fines del siglo XVIII las grandes casas de la nobleza española” (Gómez de la Serna 1967: 8). Antes, algunos espectáculos operísticos habían tenido lugar en los teatros Príncipe (después Español), Cruz y en el Teatro-Circo (destruido a causa de un incendio en 1876).

distribuidos por los diferentes pisos estaban las galerías, las salas de conferencias y de ensayos; una sala y dos gabinetes suntuosamente alhajados para descanso de los reyes, que eran los que daban sobre la gran terraza que se formaba sobre el techo del pórtico; el salón del casino; las oficinas; el gran salón de baile que daba a la plazuela de Isabel II y que después se convirtió en teatro del Real Conservatorio; otros tres salones de descanso, a la altura del paraíso; muchas habitaciones para dependientes, talleres de sastrería, almacenes, escaleras, pasillos y galerías menores (Gómez de la Serna 1967: 8).

Cuando se inauguró, cada función del Real suponía un gasto de “un millón veinte mil reales” y en cuanto a las localidades, costaban “las butacas 20 reales, 80, los palcos, plateas bajos y principales, sin entradas; 100 los palcos proscenios; 10 reales más cada entrada de primera fila y 8 en las otras; y, en fin, la más barata era la entrada de paraíso, donde iban los verdaderos melómanos, que costaba solo 4 reales (Gómez de la Serna 1967: 19).

Tanto el local como el precio de las localidades hicieron a la aristocracia madrileña el público habitual del coliseo, que asistió unánime a sus primeras temporadas. Sin embargo, el Teatro Real pasó a llamarse Teatro Nacional de la Ópera tras el estallido de la Gloriosa y “ocuparon los egregios palcos los nuevos personajes: el Regente Serrano (...), los generales Prim y Dulce, el almirante Topete, los prohombres civiles Olózaga y Rivero: en una palabra, todos los notables que componían la orla, repartida con toda profusión en curiosa estampa del tiempo, de los “Regeneradores de la nación Española” (Gómez de la Serna 1967: 28). Así, en los años siguientes a la revolución, los asistentes bajaron de número debido a que ya que la aristocracia isabelina se dio de baja en los abonos y, consecuentemente, el número de representaciones disminuyó. Los empresarios trataron de buscar en “una burguesía todavía escasa y de poco fuste económico” (Gómez de la Serna 1967: 29) su nuevo público, pero este intento no cuajó y la empresa comenzó a tener pérdidas. Tampoco

cuando en 1871 Amadeo de Saboya juró la Constitución, la situación del Teatro Real mudó, ya que:

El respetable público del Teatro de la Ópera, el público de los bonos aristocráticos, azorante de la dinastía destronada recibió de muy mal talante a la nueva pareja real, y continuó ausente de sus abonos, o se exhibían en ellos las señoras luciendo en el escote o prendidas al pelo flores de lis de rico engarce, que significaban su sorda y al tiempo descarada repulsa a los intrusos, a quienes en seguida adornaron con motes ridículos cerrándoles sus linajudas puertas en las narices” (Gómez de la Serna 1967: 29).

Tampoco la proclamación de la Primera República, en febrero de 1873 atrajo al llamado gran mundo al coliseo operístico y hubo que esperar hasta la Restauración, cuando Alfonso XII fue coronado nuevo rey, para que el teatro volviese a tener el título de Real y recuperase a su antiguo público aristocrático. Así, tras triunfos y algún que otro fracaso, el coliseo volvió a sus fastuosas representaciones y a su escenario volvió Adelina Patti –“tal vez, decía Gómez de la Serna, la tiple más extraordinaria que ha existido” (1967: 35)- y se estrenó el *Lohegrin* del siempre polémico Wagner, “cuya música quedó desde entonces consagrada en el Real” (id.: 35), pero también sufrió malas temporadas, rivalidades entre el público y los intérpretes, entre estos y empresarios, algún que otro escándalo o protestas masiva sobre la subida de los precios. A partir de la temporada de 1886-1887, muerto Alfonso XII, el palco real fue ocupado por la regente María Cristina y se instauró en el coliseo la luz eléctrica.

También, como hemos citado, esa temporada llegaba Pardo Bazán a la capital y se inmiscuía en el ocio cortesano. Pronto, la escritora se hizo asidua del Teatro Real. Su familia pertenecía a la hidalguía gallega y no a la aristocracia, pero el pensamiento político de la escritora parecía asemejarse mucho al del público noble del Teatro Real. Como ellos, había rechazado la Gloriosa, de la que decía en sus “Apuntes Autobiográficos”, como ya se ha citado varias veces a lo largo de esta investigación que

“había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto” a los espectáculos capitalinos. También, como el público aristócrata del Real, había rechazado también a Amadeo de Saboya, sintiéndolo como un intruso en la corte. La escritora, pues, se identificaba con el pensamiento político de aquellas familias que habían ocupado los puestos de honor del Real desde su fundación y que se abonaron a sus temporadas cuando el viento político les fue favorable. Pardo Bazán sentía con ellos una comunión política pero también deseaba inmiscuirse en el “gran mundo”. Y el “gran mundo” de la capital, los aristócratas, los ricos burgueses y los intelectuales destacados llenaban los palcos del Real y se relacionaban en su “foyer”, en los pasillos y en los palcos y demás espacios de esparcimiento, ya construidos para tal fin.

Como la prensa deja ver, la escritora se hizo asidua de este coliseo poco después de llegar a Madrid. Cada una de las representaciones operísticas se convertían en verdaderos actos sociales, siempre reseñados por la prensa. Por ejemplo, en la primera página de *El Día* del 26/11/1893 leemos, tras algunos apuntes sobre la representación del día anterior la asistencia de la escritora, tras una leve enfermedad y comentaba además, que:

La señora Pardo Bazán, completamente restablecida, estaba anoche en el teatro Real, en el palco de la marquesa de la Laguna, y anunciaba sus reuniones para cuando pasen estas circunstancias (“Madrid” 26/11/1893).

O días después, tras la actuación del tenor Marconi, que despedía su gira por Madrid interpretando *La Africana*, el mismo diario, en su sección de “Ecos de sociedad” daba cuenta de la asistencia de la “flor y nata” madrileña a la sesión. Entre el público se contaba también la escritora¹⁹⁶, quien en numerosas ocasiones ocupaba el palco de su

¹⁹⁶ En *La Época* del 18/05/1893 los lectores se encontraron con este comentario: “Muy satisfecho puede estar el joven tenor Marconi de la cariñosa despedida que le dispensó anoche el público aristocrático de Madrid. Con rara puntualidad se presentaron en sus respectivas localidades las personas que iban a oírle cantar *La Africana*, y durante la representación escuchó aplausos calurosos. S. A. R. la infanta doña Isabel presenció la función, acompañada de la marquesa de Nájera, la condesa de Superunda y D. Alonso

amiga, la marquesa de la Laguna¹⁹⁷. Y así, en la prensa de la época podemos encontrar numerosas alusiones a la asistencia de Doña Emilia al Teatro Real. Para la prensa y para los lectores eran noticia tanto las representaciones en este coliseo como los personajes que a ellas acudían. El Real era, como hemos visto, no sólo un lugar donde escuchar ópera, sino también un escenario idóneo para las relaciones aristocráticas. De hecho, como se comentaba en la sección “Ecos madrileños” de *La Época*, después de reseñar una recepción el Palacio de los marqueses de Linares, cuando “no hay funciones en el Teatro Real, menudean las reuniones en diversas casas. Las dueñas de algunas de estas desean que se guarde el mayor secreto acerca de tales fiestas *en petit comité*” (“Ecos madrileños” 10/01/1896)¹⁹⁸.

Coello. En palcos y butacas se hallaban las señoras y señoritas de Pardo Bazán, García Patón, Núñez de Prado (D. Baldomero), Prado y Lisboa, Collado y Alcázar, Cárdenas, Mellado, Laportilla, Retortillo”. (“Ecos de sociedad” 18/5/012/1893).

¹⁹⁷ Así, leemos: “Reanudáronse ayer las funciones del Teatro Real, que habían estado suspendidas por causas que todo el mundo conoce. La función correspondía al turno segundo y la sala presentaba un aspecto muy distinto del que ofreció durante la noche anterior. En vez de las máscaras, no muy caprichosas ni originales, aparecían en todo el esplendor de su hermosura, aristocráticas damas, y en lugar de los jóvenes alegres y dispados de las cinco de la madrugada movíanse perezosamente con sus parejas, al compás de la mazurka o de la habanera, veíase allí a los *dilettanti* de siempre, ocupando las butacas todas de la amplia sala. En el palco de la duquesa de Denia estaban su hija la marquesa de Mudela y la condesa de la Quinta de la Enjarada; en el de la duquesa de Fernán-Núñez, la de Montellano, la marquesa de Villavieja (que de soltera se llamó *Tolita* Salamanca) y la joven condesa de Fuensalida; con las marquesas de Miravalles y de Navamorcuende, formando precioso grupo, sus lindísimas hijas; la marquesa de Trives con la suya; la de Oteiro con las señoritas de de García San Miguel y de Casanova (...); la marquesa de la Laguna con la del Valle de la Paloma y la Sra. Pardo Bazán. (“Ecos madrileños” 18/02/1895). O también: “En el palco reglo veíase S. A. la Infanta D^a. Isabel, a quien acompañaba, como siempre, la marquesa de Nájera. Con la marquesa de Bolaños estaba la baronesa del Castillo de Chirel; la condesa de Pinohermoso con la condesa de Atarés y la Srta. de Perijás; la duquesa de Nájera con las Srtas. de Sancho y Zavala; en la platea-proscenio de la duquesa de Denia, de la cual esta ha cedido un turno a aquella noble dama, la duquesa de Fernán-Núñez con su hija política la marquesa de la Mina, que se presentaba en público por primera vez después de su boda, la condesa de Aguilar de Inestrillas y la Srta. de Carvajal y Quesada; la marquesa de la Laguna, la Sra. de Pardo Bazán y las Srtas. de Collado y Alcázar y de Quiroga” (“Alboroto en el Teatro Real” 08/01/1897).

¹⁹⁸ El Teatro Real fue uno de los coliseos más frecuentados por la escritora hasta casi el final de su vida. A raíz de su frecuente asistencia al edificio inaugurado por Isabel II, - y como recoge González Herrán en su artículo de 1998- vertió en sus crónicas muchos de sus razonamientos sobre la música en general-sobre la que, como opina López Quintáns (2005: 115) tenía “opiniones ambivalentes”, que “demostraban que no era un mundo que la atrajese del todo”. Tal vez por ello, como afirma González Herrán (1998: 40) “en la escritura -y en la sensibilidad- pardobazaliana la música siempre importa en relación con otras cosas, sean la literatura, las artes plásticas, el teatro, la filosofía o la religión: de ahí (...) su interés por las propuestas de Richard Wagner”. Y en el Teatro Real pudo ver tanto las representaciones del siempre polémico compositor de *Lohengrin*, como otros acontecimientos como el estreno de *Salomé* de Strauss, además de “reseñar algunos importantes estrenos, manifiesta reiteradamente su preocupación y disgusto por las condiciones en las que se ofrecen los espectáculos” (González Herrán 1998: 44). Y si bien, como apunta López Quintáns (2005:115), hablando de los estudios críticos que han versado sobre la relación

También parece posible que la escritora asistiese, aunque con menor asiduidad, al teatro de la Zarzuela. Sin embargo, las veladas de este teatro no despertaban los ecos de sociedad de los gacetilleros de la época, y una búsqueda (tal vez demasiado superficial) a la prensa de la época no nos ha revelado ningún dato concreto sobre la asistencia de la escritora a ninguna velada concreta en este coliseo.

Debemos tener en cuenta que antes y después de las representaciones, entre los actos de las obras tenían lugar improvisadas reuniones en los “foyers”, los palcos y los pasillos de los coliseos, donde autores, aficionados, intelectuales, periodistas especializados, aristócratas y poderosos burgueses se reunían. Los teatros a la italiana seguían demostrando a finales del siglo XIX su poderío arquitectónico en Madrid, aunque en la ciudad estaban ya edificados o en construcción teatros circos, en los que tenían cabida espectáculos muy variados –como los circenses- y otros lugares de reunión como los cafés cantante, más del gusto de las clases populares. Pero el modelo italianizante que había predominado a lo largo de todo el siglo, con sus marcadas divisiones que mantenían y casi reproducían la arquitectura social de la época, seguía siendo el favorito de las clases altas.

Así, la escritora años antes de subir su primera pieza a las tablas, muchas veces acompañada de su familia y de los amigos que antes se han citado, fue asidua a los diferentes coliseos que conformaban la temporada teatral madrileña, que eran propios de su clase y que tantas veces había añorado desde su residenciada gallega. De este modo, asistió a los escenarios del Teatro Español (antiguo corral del Príncipe), el Teatro de la Princesa o el Teatro Lara, en los que se estrenaban las novedades del momento y se

entre la escritora “De las opiniones vertidas por Pardo Bazán se extraían dos conclusiones fundamentales: y el nombre de un compositor, esencial para entender parte de su obra literaria: Wagner”, no quiere ello decir que Doña Emilia se interesase solamente por la música del autor de *Parsifal*, sino que se contó siempre entre sus admiradoras como han estudiado González Herrán 1988 y Ríos 2012/2013. Y, como sabemos, las óperas de Wagner entraron en el Teatro Real en la década de 1880 para quedarse, siempre inmiscuidas en la polémica.

familiarizó con su público y con sus repertorios, en lo que daba en llamarse el “año cómico” antes de subir sus propias creaciones a las tablas:

El año cómico se componía de tres temporadas, que si no coincidían con el año oficial, sí se ajustaban, con bastante exactitud a las estaciones naturales. La temporada mejor preparada era la de invierno, que se iniciaba en el otoño. Se inauguraba, según el repertorio de la compañía, como muy tarde, a mediados de octubre, con alguna obra cuyo éxito en la temporada de verano anterior ya se había experimentado en provincias o con alguna nueva de prestigio, hasta el *Don Juan Tenorio*, a primeros de noviembre. De aquí a las fiestas de Navidad se seguía con obras rentables económicamente y para el nuevo año quedaba el riesgo de las novedades de los autores de prestigio. Hacia el Miércoles de Ceniza con los Carnavales y la Cuaresma, a mediados de marzo, terminaba la temporada de invierno para dar paso, bien en Madrid o en provincias, a la de primavera y después a la de verano. La de primavera era muy breve, apenas el mes de mayo, y su fuerte estaba en la semana de Pascua de Resurrección. La de verano se extendía hasta entrado el mes de agosto, llevando a provincias el repertorio que se había presentado en Madrid, al que se incorporaba alguna obra nueva que se quería probar para experimentarla en la inauguración de las siguiente (Menéndez Onrubia 1984: 24).

Como vemos, el teatro no era únicamente un acontecimiento dramático, sino también un espectáculo social, del que diarios y revistas se hacían eco. El teatro proporcionaba a la prensa informaciones muy variadas: posibles novedades dramáticas, estrenos, carteleras diarias y otras informaciones puntuales, pero también reseñas teatrales críticas y ecos de sociedad del ya citado “gran mundo”. Los lectores estaban informados del devenir dramático de cada temporada pero también de qué representantes de las clases altas habían asistido a las funciones, a las noches de estreno, a los beneficios de las compañía e intérpretes y sabían que habían ocupado butacas palcos y plateas, como señalábamos en el primer capítulo de este estudio. El teatro era noticia, pero su público también. La prensa sacaba partido de la curiosidad que despertaba en el lector la clase alta, pero en un relación de ida y vuelta, también las clases altas sacaban partido a la prensa. Las antiguas élites, sobre todo la decadente

aristocracia, buscaban con este tipo de difusión ponerse en el punto de mira de la opinión pública y legitimar su posición en la sociedad, ya que poco a poco, habían perdido su lugar destacado (Villacorta Baños 1997: 670). La hegemonía social, en la que la burguesía ocupaba un destacado lugar, venía dictada ahora por la riqueza y por el protagonismo público, y la prensa garantizaba su difusión.

Por otro lado, el teatro necesitaba de la prensa para informar a los posibles espectadores de los estrenos, de las nuevas compañías y de las funciones. Era un muy valioso medio para atraer al público a los espectáculos. Así en movimientos circulares marcados por las mutuas necesidades el teatro necesitaba a la prensa para llegar a los futuros espectadores, y parte de los espectadores precisaban al teatro como fuente de ocio y a la prensa para demostrar su poderío social.

También, conscientes del peso del llamado cuatro poder, los críticos teatrales establecían desde diarios y revistas sus criterios de opinión sobre los variados espectáculos, las muchas compañías de intérpretes y los coliseos capitalinos, en función de posiciones ideológicas, literarias pero también sociales.

Pardo Bazán pronto comenzó a moverse perfectamente en el panorama teatral madrileño. Conocía el teatro desde dentro, gracias a su destacado papel en el estreno *Realidad*, sabía cómo se movían las élites porque en A Coruña había formado parte de ellas, y, en su llegada a Madrid, buscó rodearse de su presencia, proyectando su figura a través de los rotativos. Además, como figura que rompió muchas veces el terreno vedado a las mujeres, asistió y dio conferencias, irrumpió en el hasta ella impenetrable Ateneo y los rotativos, lógicamente se hicieron eco de cada uno de sus movimientos. Por otro lado, entendía a la perfección tanto el papel publicístico de la prensa porque lo había comprobado ella misma en las dos revistas que fundó, *Nuevo Teatro Crítico* y *La Revista de Galicia*, y porque se preocupó de publicaciones de muy variado tipo

hablasen de sus proyectos literarios. Sabía que la prensa era una atalaya desde la cual elevarse como una voz crítica e influir con sus ideas sobre el teatro.

Con el ejemplo de *Realidad* la escritora había comprendido que el teatro era el medio más directo para llegar al público y, precisamente si Pérez Galdós, novelista como ella, se había adentrado en el mundo de las tablas, la prensa del momento vio factible para predecir que la escritora hiciese lo mismo. Después de todo, había defendido la inclusión y la renovación del teatro a través de la novela y había tomado parte activa en el estreno de la obra del escritor canario. Así, en los años sucesivos al estreno de la primera pieza teatral de Galdós, fueron apareciendo en la prensa anuncios sobre la posible subida a las tablas de una obra de la escritora coruñesa. Así, por ejemplo, el diario santiagués la *Gaceta de Galicia*, el 15 de marzo de 1892 publicaba “En los círculos literarios de Madrid se dice que la novelista Emilia Pardo Bazán está escribiendo una obra dramática”. Sin embargo, la propia escritora desmentía este anuncio en su revista *Nuevo Teatro Crítico* y lo tachaba de infundado¹⁹⁹:

¿De dónde habrán sacado los noticieros que yo estoy escribiendo un drama con destino a no sé qué teatro? Supongo que del hecho de que asistía dos o tres ensayos de *Realidad* en la Comedia. Y como no he de andar molestando continuamente a los diarios con rectificaciones, he dejado correr la bola y decir chistes sobre el asunto [de que está escribiendo un drama] y he agradecido los buenos augurios y las palabras animadoras. La verdad es que soy cobarde para eso de las tablas y las candilejas, y que precisamente la resolución de Galdós de hacer teatro será parte a que yo reflexione mucho más de lo que siempre reflexionaría antes de lanzarme a empresa tal. Hoy menos que nunca –hasta por

¹⁹⁹ J. Deleito, afirmaba en su columna “Reflexiones sobre la novela y el teatro” de *la Ilustración Ibérica* el 14 de mayo de 1892: “No ha muchos días, Pérez Galdós, el ilustre maestro de la novela española, dio al teatro un drama; halló al aplauso exquisito sabor y ya prepara otro, que sacará probablemente de su novela *El doctor Centeno*, en lo cual, y dicho sea como paréntesis, no le alabo el gusto. No es esto solo; hay otra figura importante en nuestra novela contemporánea que se dispone también a luchar en el palenque escénico: aludoaDª. Emilia Pardo Bazán”. Sin embargo, tras estas declaraciones, aparece en la columna una nota al pie en la que Deleito rectifica: “Cuando tracé las anteriores líneas, aun no había declarado la eximia escritora gallega en su *Nuevo Teatro Crítico*, correspondiente al mes actual, que hoy, menos que nunca, puede lanzarse a aventuras escénicas. Lo sentimos”.

falta de tiempo- puedo yo pensar en semejantes aventuras (Pardo Bazán 5/1892: 103-104)²⁰⁰.

Y así transcurren dos años más, sin que el tema sea novedad en la prensa y sin que se halle ninguna referencia a la posible actividad dramática de la autora de la *Madre Naturaleza*. Pero el 21 de enero de 1894, los espectadores madrileños pudieron leer en *La Época* una crónica titulada “Misterios de bastidores”:

Dícese entre gentes de teatro que María Guerrero no formará en la compañía Mario el invierno próximo ni tal vez durante la ya muy cercana excursión veraniega. Se susurra que, contra lo que se había publicado, dicha actriz no hará su beneficio dentro de poco con el drama de Echegaray *La rencorosa*, sino con el de Guimerá, traducido por aquel y titulado *María Rosa*. Se nos ha asegurado, siempre entre bastidores, que María Guerrero formará el invierno próximo rancho aparte como empresaria. Tomará para ello o el teatro de la Zarzuela, si está libre, y se asegurará el concurso del distinguido aficionado Sr. Fontanar y de Pepe Mata. Y por fin, y esto sí que es inédito, la Guerrero contará para entonces con obras de Echegaray, de Galdós y... de la señora Pardo Bazán y *Clarín*. No se dice más, y ya es mucho (“Misterios de bastidores” 21/01/1894)

Y dos días después, el diario madrileño *El País*, se hacía eco de la misma noticia en una sección llamada igualmente “Misterios de bastidores” (23/01/1894).

Pero de nuevo transcurrieron varios meses sin que la prensa volviese a hablar del tema. No obstante, el 3 de septiembre de 1894, *El Correo* de Madrid publicó una supuesta entrevista con la autora de *El Cisne de Vilamorta*. En ella Pardo Bazán declaraba que estaba planeando “un drama” en tres actos para ser representado en Madrid. No hemos conseguido localizar el texto original de este diario, pero la supuesta entrevista fue reproducida por varios medios. Por ejemplo, en *La Época*, Zeda, el reputado crítico teatral transcribió parte de ella en su espacio “Madrid se divierte” un día después:

Entre las noticias que corren acerca de los teatros hay una de verdadera sensación. Según dice un periódico “la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán está componiendo un drama en tres

²⁰⁰ También Patiño Eirín recoge esta cita en 1999: 96, nota 9.

actos, que se representará en uno de los teatros de la corte el próximo invierno”. O mucho me equivoco, o el *reporter* que la ha interrogado ha padecido algún error al intentar reproducir las palabras de la insigne autora de *Bucólica*. Estas son las palabras que el periodista le atribuye: “Es indispensable renovar las campañas sublimes de Calderón y Lope: hay que reconstruir el verdadero drama español bajo una amplia base cristiana y hay que restaurar la tradición caballeresca perdida en los garitos elegantes, en los salones corrompidos y en los balnearios *cursis*. No tenemos teatro, Echegaray tiene agotada la vena melodramática: sus efectismos y convenciones ya no resultan. Sellés ha esbozado vagamente las costumbres pervertidas de nuestra época, pero nada ha indicado para corregirlas. Galdós ha hecho una tentativa menos fructuosa que heroica, y la turba de autorzuelos sigue con mansedumbre corderil el camino de artificios, falseamientos y gratas mentiras de Sardou. Se impone necesariamente tomar por modelo a quien no ha tenido rival en la escena del mundo, al gran Shakespeare y dejarse de todos los problemas tontos y asorbetados de Ibsen. Si tengo la suerte de plantear bien mi drama y resolverlo con el éxito, habré hecho más estos seis meses de meditación que en toda mi vida (Zeda 04/09/1894).

Sin embargo el crítico se extrañaba de las declaraciones de Pardo Bazán sobre la dramaturgia española contemporánea, que atribuía, como hemos visto, a un “error” del “reporter” al transcribir sus palabras. Pero además, añadía:

Si estas frases fueran completamente exactas, la señora Pardo Bazán, que tanto se entusiasmó con *Mariana*, habría incurrido en una verdadera contradicción. Además, creo haber leído en alguna de las revistas de de la eminente escritora, que el teatro español, lejos de decaer, cuenta ahora con más obras nuevas, de mérito sobresaliente que ha contado en otras épocas, tenidas por de mayor florecimiento que la nuestra. De todas suertes, es cosa de facilitarnos muy de veras por el intento de la Sra. Pardo Bazán, y de hacer votos por que la escritora gallega, emulando las glorias de su paisana María Pita, que con tan varonil esfuerzo logró rechazar al extranjero, alcance lo que no han conseguido bien barbados dragones; esto es arrojar de la escena española los artificios, falseamientos y gratas mentiras de Sardou y los problemas tontos y asorbetados de Ibsen (Zeda 04/09/1894).

Un día más tarde, el 5 de septiembre de 1894, el diario barcelonés *La Dinastía* reproducía también la entrevista en un artículo titulado “Un drama de la Pardo Bazán” ofreciendo algunos datos más:

La señora Pardo Bazán no ha revelado hasta ahora ni título ni el argumento del drama, cosas ambas que quiere reservarse hasta el último momento. Lo único que adelanta es que su obra acomete un difícilísimo problema social en el que entra la familia, el Estado y la religión.

Si tengo la suerte -ha dicho- de plantearlo bien y resolverlo con el éxito, habré hecho más en estos seis meses de meditación que en toda mi vida (“Un drama de la Pardo Bazán” 05/09/1894).

Pero el periodista anónimo de *La Dinastía* que incluía las declaraciones de la escritora también apostillaba molesto:

Aparte de que nos parecen apasionados e injustos los juicios de la insigne escritora sobre algunos de nuestros más eminentes autores dramáticos, mucho celebraremos que la señora Pardo Bazán alcance en el teatro los mismos triunfos que tan legítimamente ha conquistado con otras producciones literarias (“Un drama de la Pardo Bazán” 5/09/1894).

Y es que las declaraciones de Pardo Bazán en esta supuesta entrevista, provocaron pronto sentimientos y respuestas encontradas en los medios, que fluctuaron desde la extrañeza hasta la ironía y la mordacidad. Así, en *El Día*, el periodista, también anónimo que se había ocupado de transcribir la supuesta entrevista de la autora declaraba:

No podemos dudar de que estas frases hayan salido de boca de la preclara novelista por la modestia que revelan. Este, además, tan debatido de nuestra literatura dramática, no podía resolverlo más que una mujer, porque así como estuvo escrito y se realizó que una mujer quebrantaría la cabeza de la serpiente, escrito esta que una mujer ha de ser también la que nos libre de los feos vicios, oscuros y repugnantes problemas que tienden á informar la dramática contemporánea. Y lo hará como lo dice la señora Pardo Bazán. Para ello tiene un arsenal de novelas, que puede transformar, como hizo Pérez Galdós con *Realidad*. Variando, por ejemplo, a *Insolación* el final y haciéndolo dramático, después de acomodar la obra al marco teatral, ¿no tendríamos resucitado a Shakespeare, Calderón y al Fénix de los ingenio? ¿Podría darse escena

más humana que aquella de las Ventas, entre la viuda gallega y el Joven andaluz, cuando, desvanecida para ellos la realidad merced a un sol de fuego y a una manzanilla de ídem, se entregan a su amor? Tengamos confianza. El porvenir de nuestro teatro es risueño. Los esfuerzos de la señora Pardo Bazán, escritora insigne, volverán a sus antiguos esplendores (“Un drama de la Pardo Bazán 06/09/1894).

Y, mordazmente, el diario *El País*, tomando la noticia de *El Herald* añadía:

A la obra que está terminando la señora Pardo Bazán para regenerar el teatro español, hay que agregar otra que tiene terminada el eximio escritor y reputado crítico D. Leopoldo Alas. Solo que este señor, según tenemos entendido, no trata de regenerar nada (“Noticias de espectáculos 09/09/1894”).

Por su parte, Federico Urrecha, desde un artículo titulado “Madrid” y publicado en *Los Lunes del Imparcial* añadía su opinión sobre las polémicas supuestas declaraciones de doña Emilia, que le habían provocado, como declaraba “distanciarme de ella con gran dolor mío” y apostillaba:

La señora Pardo Bazán tiene un drama, como Barba Azul tenía un cañón, con la diferencia de que el cañón de Barba Azul no servía para nada, y el drama de la ilustre autora de *La Tribuna* a servir para renovar y vigorizar nuestro decadente teatro. No dudo yo de que así sea. ¿Cómo no he de fiarme de pluma tan acreditada en el mercado literario? Hay muchas probabilidades de que el drama sea, efectivamente, el comienzo de nuestra regeneración dramática, y bien sabe Dios que lo veré con gusto; pero lo que no veo con igual placer que vería aquello son las razones que mi ilustre amiga ha tenido para coger en un puño la familia, el Estado y la religión, ponerlo todo en una cuartilla y escribir: ACTO PRIMERO, *escena primera*, pues no menos que aquellos respetables componentes entran en la obra dramática de la señora Pardo Bazán, según dice la *interview* (Urrecha 10/09/1894).

Urrecha proporciona en su artículo algunos datos más sobre la supuesta entrevista, transcribiendo más detalles de las declaraciones de la escritora:

En primer lugar la autora de *Los Pazos* ha averiguado en seis meses de meditación en Meirás lo siguiente sobre lo que es el teatro: “Allí es donde se aquilata el verdadero genio: el autor tiene necesidad de luchar brazo a brazo con el público y vencerlo por la emoción estética, esclavizarlo

por medio de la sensación que producen las pasiones realmente presentadas; allí hay que dar vida materia a los personajes, hacer correr la sangre por sus venas y el pensamiento por sus cerebros; allí hay que hacer -como Dios- hombres y mujeres” (Urrecha 10/09/1894).

Sin embargo, expresa su oposición a las ideas que Pardo Bazán había manifestado en la entrevista sobre la dramaturgia hispánica y sobre Echegaray, Sellés y Galdós:

Y esto se dice por una alta personalidad literaria precisamente cuando con más empuje se verifica el cambio de manera en Echegaray, desde la vena *romántica* (no melodramática) de *La esposa del vengador*, *En el pilar y en la cruz*, *En el seno de la muerte*, *Haroldo el normando*, etc., etc., hasta las hechuras y los felices intentos modernistas de *Un crítico incipiente* y *Mariana*, en que Echegaray ha forjado -como pide doña Emilia Pardo Bazán- hombres y mujeres, a menos que para ella - y si es así yo, como persona modesta que soy, he de creer su opinión más acertada que la mía-, a menos, digo, que los personajes de ambas obras sigan siendo hechuras románticas y melodramáticas.

A raíz del estreno de *Realidad* negó mi inseparable compañero *Amaniel* que aquello fuese enteramente admisible como *teatro*, y la señora Pardo Bazán se puso sinceramente frente á esta opinión, que no ha variado ¿Cómo se explica que hoy separe a Galdós del camino del teatro después de *La de San Quintín*, cuyos dos primeros actos son, en mi opinión, casi perfectamente teatrales?

Doña Emilia Pardo Bazán tiene su concepto del teatro y con arreglo a él ha escrito su drama; este concepto se deduce vagamente de lo dicho en la *interview* celebrada en Meirás, y es así como de teatro docente y tendencioso, en el que van de la mano el Estado, la religión y la familia. No es, pues, extraño que para la insigne autora de *San Francisco de Asís* sea Sardou un quincallero falso de la escena y *autorzuelos* los que en España pretenden imitarle. No quisiera yo que *Clarín* se enterase de estas ansias dramáticas de la señora Pardo Bazán, ni de estos puñetazos que descarga sobre tan altas y bien organizadas cabezas, entre otras razones porque aparentemente vendrían a darle la razón en algo; pero si vería con gusto su opinión sobre todo lo que ha dicho, dependientemente del origen de este artículo, del que desde luego doy por borrados todo concepto o palabra que puedan hacer dudar a la señora Pardo Bazán de la alta estima en que tengo sus grandes merecimientos literarios, que no impiden en esta ocasión que haya hablado con con injusticia evidente que no debía pasar sin protesta. Porque una cosa es que el guardia

municipal de Bilbao declare a Campoamor *pernicioso* y otra que tan esclarecida escritora haga lo propio con una porción de nombres, desde el de Sardou hasta el de *Fulano*, dicho así para que nadie se queje de ir el último. . . (Urrecha 10/09/1894).

Tras todas estas declaraciones y la polémica suscitada por sus supuestas declaraciones, Emilia Pardo Bazán escribe a *El Correo* una reveladora carta, en la que atestigua que la entrevista publicada día atrás era completamente falsa. *El Correo*, por su parte, intenta disculparse diciendo que la información fue tomada de un periódico gallego. Nuevamente, no hemos podido acceder a *El Correo*, pero *La Dinastía* del 11 de septiembre de 1984 publica el siguiente suelto titulado “Un drama de la Pardo Bazán”:

Leemos en *El Correo*, de Madrid: “Con mucho gusto reproducimos la siguiente carta de nuestra distinguida amiga la señora de Pardo Bazán, en que rectifica noticias que nosotros tomamos de un periódico de Galicia:

Granja y Pazo de Meirás 6 de Septiembre de 1894.

Señor Director de *El Correo*.

Mi distinguido amigo:

Aun cuando para evitar molestias ajenas y propias no acostumbro rectificar las equivocaciones que pueden cometer los periódicos cuando tienen la amabilidad de hablar de mi haré una excepción con el artículo titulado “Un drama de la Pardo Bazán”, inserto en el número de *El Correo* correspondiente al día 3 del actual. Dada la forma de dicho artículo, todo el mundo ha de creer que las noticias que contiene y las frases que pone en mis labios son ciertas, pues las publica como tuyas *El Correo*, periódico serio, dirigido por persona que me trata y que puede tener informes exactos de mis de mis planes literarios y de mis opiniones sobre los autores dramáticos modernos. Conozco la procedencia del artículo festivo en que se supone dicho por mí la sarta de despropósitos que encierran los párrafos reproducidos por *El Correo*. Forman estos parte de una “interview” fantástica conmigo, y la tal humorada, pamplina o lo que sea, la encuentro en un periódico semanal de la Habana. Viene firmada con pseudónimo, y se ve a la legua que la escribió alguna persona que no me ha hablado en toda su vida. No se propone el articulista que le crean los lectores, sino entretenerse un rato, a su manera, si puede. Las chanzas, siquiera sean de mal gusto, no se rectifican; pero tal cual *El Correo* reproduce parte de esa

chanza, le presta aires de verdad, obligándome a declarar que todo cuanto se contiene en el artículo titulado *Un drama de la Pardo Bazán* es absolutamente imaginario y apócrifo y que si algún diario reprodujese las noticias o los conceptos que en él se me atribuyen, espero de su veracidad y de su cortesía que reproduzca también esta rectificación (“Un drama de la Pardo Bazán” 11/09/1894)²⁰¹.

Seguidamente, muchos diarios se apresuran a rectificar errónea información, publicando la carta de Doña Emilia. Así lo hacen *El Eco de Galicia* del 18/09/1894²⁰² y *El Día* del 11/9/1894 en su artículo “Una comedia más y un drama menos”. Además, este último diario, un día después, comenta en un suelto titulado “La Señora Pardo Bazán”:

Precisamente lo que más sentimos en todo este proceso de cartas, *interviews* y rectificaciones es que no haya drama de la señora Pardo, seguros, como ayer indicábamos y hoy repetimos, de que no podría menos de ser cosa buena y capaz de levantar de su postración lamentable e al glorioso teatro Español (“La Señora Pardo Bazán” 12/09/1894).

Y como episodio final de todo este capítulo, Clarín, publica en *El Imparcial* una carta titulada “Para alusiones” contestando a Federico Urrecha. En el artículo de este último, transcrito anteriormente, decía de Leopoldo Alas que “vería con gusto su opinión” sobre las declaraciones de la escritora. Y el autor de *La Regenta* contesta largamente, incluyendo además sus propios pensamientos sobre la incursión de los novelistas en el teatro y, tal vez avanzando entre líneas, cómo se querría ver tratado él mismo si se atreviera a dar el salto hacia el género dramático²⁰³:

Oviedo 14.

Sr. D. Federico Urrecha.

Mi estimado amigo y compañero: Me apresuro a contestar á las alusiones con que usted me honra en el último *Lunes*, por tratarse de asunto que considero muy interesante. Ante todo,

²⁰¹ También *El Eco de Galicia* del 18/09/1894 se apresura a desmentir la noticia.

²⁰² En la sección “Correo de Galicia”.

²⁰³ De hecho su única obra *Teresa*, se estrenó por Emilio Mario meses después, concretamente el 5 de marzo de 1895. Tal vez porque ya tenía la idea de probar suerte en el teatro se muestra en esta carta tan comedido con el papel que deben hacer los críticos teatrales (Campal Fernández 2005).

aseguro a vd. que yo no he creído ni un momento en la autenticidad de las palabras atribuidas a la señora Pardo Bazán respecto del mérito del teatro contemporáneo español y extranjero. No está mal imitado el modo de escribir de la ilustre gallega en la interview apócrifa; pero aquel modo de pensar solo podría ser verosímil como exageradísima caricatura de alguna apreciación de doña Emiliano bien interpretada. Ni de Ibsen, ni de Echegaray ni de Galdós podía tener la señora Pardo las opiniones que se le atribuyen. En cuanto a presentarse a sí propia como tabla de salvación de la escena, siendo hasta ahora *tabula rasa* en tal respecto, sería tanto como proponer su candidatura para el manicomio. Si doña Emilia no tiene *un drama* en preparación, el alarde resultaría absurdo, y absurdo por imprudente, y loco si en efecto lo tiene. Basta con el instinto de conservación para abstenerse de tales jactancias cuando se pretende ensayar en el teatro el primer esfuerzo para vencer en tan difícil palenque, donde la novedad del intento hace humilde y temeroso al más osado. La señora Pardo, si en efecto quiere ensayar la literatura del teatro, se presentará, como Zola dijo en caso igual, en calidad de soldado raso, sin acordarse de los entorchados que haya ganado en otra especie de milicia. Lo que importa, para no para no desanimar a esa insigne escritora, o a cualquiera que pueda encontrarse en caso parecido, es no prejuzgar, ni para bien ni para mal, el intento de escribir para las tablas. Los antecedentes literarios de otro orden no deben ser *tara* abrumadora para el dramaturgo primerizo. Sea lo que quiera de sus obras en otros géneros, de sus doctrinas, de su conducta en el trabajo de la crítica, de sus promesas, de sus compromisos, su *comedia* debe verse y gustarse y juzgarse como obra de un desconocido, sin previo pronunciamiento favorable o desfavorable. Si la señora Pardo tiene en preparación un drama, sea en buen hora. A riesgo y ventura lo tiene. Que nada de cuanto se escriba sirva ni de reclamo, ni de aperitivo, ni tampoco de conspiración y ataque preventivo.

A este deber de la crítica y de la prensa corresponde, en la forma que esté en el caso en que se supone a la señora Pardo, una prudente y modesta reserva, un sigilo completo, un silencio que ni otorga ni niega. El autor *novel*, sea quien sea, no debe olvidar jamás que es un *soldado raso* en la escena. Ante el público del teatro no valen misterios, ni profundidades de intención, ni delicadezas recónditas; todo eso puede invocarse en obra que se imprime, pero no en la que se representa ante el público *desconocido* que compra su derecho de ver y de juzgar en la taquilla. Si al autor le dan un disgusto, será tan buscado como el que propina la fiera al héroe de la famosa zarzuela de Frontaura *En las astas del toro*.

Mas, por lo mismo que nada debe ayudar a la comedia a ganar su éxito, nada debe contribuir al fallo desfavorable fuera de la comedia misma. Por consiguiente, nada de insinuaciones previas, de más o menos indiscretas confidencias. Un crítico, y vaya de ejemplo, no quiere decir cuando pide belleza en la comedia del prójimo, que él sabe hacer lo que pide. Si se decide a hacer algo, hará lo que pueda, y si lo que hace es malo, otros se encargarán de juzgarle a él y de medirle por el rasero que él empleó con los demás. Será un insensato si se queja; pero aunque su obra sea mala, nada habrá perdido como crítico si en adelante sigue pidiendo la hermosura que él tampoco ha sabido encontrar. Puede el tal crítico desear un *teatro reformado* y él no saber reformarlo y no salir de los patrones viejos: no por esto se demostrará que la reforma sea innecesaria. -Lo intolerable sería que pretendiese imponer el mérito de su comedia dando lecciones al público. Yo creo, amigo Urrecha, que debe procurarse por todos los medios lícitos animar la literatura dramática en todas las instituciones de que depende, pues el ingenio español lleva la de ganar en este género, en que lució como en ninguno. No veo inconveniente en que ensayen el teatro los autores que han cultivado otros géneros: acaso traigan algo nuevo, y, lo que importa más: algo bueno. Si no lo traen, hágase en ellos la misma justicia que merecieron los pasados dramaturgos que fueron malos de oficio, por vocación ya antigua, o nueva, pero exclusiva.

También se debe facilitar su empeño a quien salerosamente emprende el arduo trabajo de procurar fuerza y vida para nuestra escena, reuniendo elementos, restaurando coliseos, solicitando comedias, componiendo cuadros de actores buenos, atrapando al público, defendiendo el buen gusto, la justa fama. Todo esto y más está haciendo v. gr., María Guerrero, que solo simpatías y apoyo debe merecer de la prensa, de la crítica y de cuantos tienen más directa obligación de interesarse por el arte. , Y basta. Yo no sé ahora si era de esto de lo que Vd. quería que yo hablase. Lo que sé es que, por lo pronto, no tengo más que decir (Clarín 18/09/1894).

Y así, aunque el episodio de la falsa entrevista quedó zanjado, los periódicos, hacia octubre de 1894 no dejaron de publicar rumores, fundados o no, sobre la posible subida a las tablas de piezas escritas por los más desatacados novelistas del momento. El tema seguía interesando mucho, tras las tentativas de Pérez Galdós y, además, la temporada teatral de otoño estaba punto de empezar. Y, precisamente, entre el final de

cada temporada teatral y el comienzo de las siguiente los críticos teatrales y los gacetilleros intentaban muchas veces paliar la sequía de noticias teatrales con anuncios sobre futuros estrenos (confirmados o no) y otros datos relacionados con el mundo de las tablas²⁰⁴.

Sobre este tema en la “Revista teatral” de la *Ilustración Ibérica* E. Alonso y Orera declaraba:

Al ave de la leyenda egipcia comparo nuestra literatura dramática. Al empezar la temporada teatral, anuncian los periódicos que el renacimiento de la escena es un hecho evidente, y nos coge el verano sin que de ello se enteren los más avisados. La última receta, capaz de sanar organismo estético tan pobre, como lo es la dramática española contemporánea, consiste en que *Clarín*, Emilia Pardo Bazán y Pereda han escrito dramas y comedias; pero nadie sabe si acertarán en su empeño los ilustres novelistas citados (Alonso y Orera 17/11/1894).

Y efectivamente, los lectores habían leído en la “Sección Espectáculos” de *El Imparcial* del 2 de octubre de 1894:

Pérez Galdós no ha perdido el tiempo este verano, según dice un estimado colega. Mientras limaba las últimas escenas de su obra dramática con destino al teatro Español, trabajaba sin descanso para obligar al insigne Pereda a que escribiera un drama para María Guerrero. Y el insigne autor de *Sotileza* se comprometió con su ilustre amigo en tal forma que el teatro Español puede contar ya con un estreno que será de gran resonancia en el mundo de las Letras. Además de estos dos novelistas, que se pasan al teatro con armas y bagajes, tendremos la comedia ó drama de *Clarín* y el drama o comedia de doña Emilia Pardo Bazán, pero firmada con seudónimo masculino (“Espectáculos teatrales” 02/11/1894).

Además, Kasabal, en las páginas de *La Ilustración Ibérica* había declarado

¡Gran temporada teatral vamos a tener si se cumplen todos los pronósticos! Obras de Echegaray, de Pérez Galdós y de Núñez de Arce, entre los ya aplaudidos en la escena, y de don José María Pereda, de D. Leopoldo Alas y de D^a. Emilia Pardo Bazán, entre los que, habiendo brillado en otros géneros literarios y especialmente en la novela, no han llevado hasta ahora sus

²⁰⁴ En ocasiones eran incluso los propios empresarios y autores quienes favorecían esta “rumorología”, siempre en vistas a despertar la expectación del público y a conseguir un mayor número de espectadores.

producciones al teatro. ¡Dios quiera que estos pronósticos se cumplan para regocijo y enseñanza del público y bien de nuestra abatida escena! (Kasabal 13/10/1894).

Y aunque, en el caso de Pardo Bazán, la escritora no corroboraba ninguno de los rumores, *La Correspondencia de España* publicaba:

La señora Pardo Bazán ha terminado la segunda parte de su novela *Adán y Eva*, que publicará muy pronto. Dice que no se ha ocupado en ningún trabajo para el teatro; pero no asegura que no se ocupará antes de que termine la actual temporada (“Crónicas Madrileñas 13/11/1894).

Sin embargo, la temporada teatral terminó sin que Pardo Bazán hubiese declarado que estaba intentando la escritura dramática y sin que, lógicamente, se llevase ningún texto suyo a las tablas. Pero, al año siguiente, en los prolegómenos de la temporada otoñal, los rumores volvieron a desatarse. El 4 de agosto, en el periódico catalán *La Dinastía*, leemos:

Dice *El Imparcial* que una eminente escritora, que honra a menudo con sus trabajos las columnas de aquel periódico, ha entregado a la señorita Guerrero una comedia que se representará en el Teatro Español durante la temporada próxima. Sin duda se refiere el colega a la señora Pardo Bazán (“Correo de Madrid” 04/08/1894).

Y días más tarde, Kasabal, en su columna “Crónicas de verano” de *La Ilustración Ibérica* comunicaba:

Las compañías dramáticas para la próxima temporada están formándose, y los autores trabajan en las obras, que han de entregarlas para que las representen. Se da ya como consumada la unión de María Tubau y de Mario, que con Thuiller abrirán el teatro de la Comedia. María Guerrero, con Ferrando Díaz de Mendoza, volverá al teatro Español. Para los primeros, trabaja en su quinta de Santander Pérez Galdós, que, además de algunas obras originales, prepara una traducción de *Hamlet* para que Thuiller desempeñe el papel de protagonista, y para los segundos trabaja en su quinta de Vigo Echegaray. De Leopoldo Alas se anuncian varias obras, y de D^a. Emilia Pardo Bazán una. La ilustre escritora acaba de dar una conferencia acerca de la literatura española en el presente siglo que, según dicen los periódicos de la capital de la Gironda, que consagran muchos elogios a nuestra compatriota, ha sido muy celebrada y muy aplaudida. A D^a. Emilia no le faltan ya nada más que los laureles de la escena para alcanzarlos en todos los géneros literarios, y los

tendrá, de seguro, pues no será mala obra la que ella se ha decidido a dar a una empresa sin ocultar su nombre.

Pero aunque en el mes de septiembre Kasabal volvió a repetir la misma información²⁰⁵, ninguna obra de teatro de la escritora subió a las tablas en 1895, ni en la temporada de otoño, ni en todo el año cómico. Y sucedió lo mismo en 1896, aunque los gacetilleros continuaron especulando sobre el posible estreno de un drama de la autora de *Pascual López*²⁰⁶. Hacia septiembre de este año, Clarín manifestaba ya el cansancio respecto a los mismos acontecimientos teatrales que la prensa anunciaba todos los años, pero que nunca se llevaban a cabo:

Porque nadie habría de creerlo, ya no se repite la canción de otros años que nos prometía la vuelta de Tamayo, nada menos, a la escena, y obras dramáticas, del notable lírico Sr. Núñez de Arce. De escritores ilustres de otros géneros que iban a probar fortuna en las tablas, se habló hace tiempo; pero ya no se insiste en tales rumores, y renunciamos todos al picante atractivo de esperar un drama ó comedia de Pereda (¿qué sería? de ser, de fijo bueno; pero ¿cómo?), y hasta abandonamos la esperanza de ver el realismo de la Sra. Pardo Bazán bajo bambalinas (Clarín 22/09/1896).

E incluso Kasabal, manifestando la misma idea, apuntaba en su columna “Madrid”:

Pérez Galdós no dará este año nada a la escena, y Emilia Pardo Bazán ha vuelto de sus posesiones de Galicia sin traer en su equipaje literario más que una novela a medio terminar y

²⁰⁵ “La próxima temporada teatral promete ser brillante. La unión, que ya parece definitiva, de María Tubau y de Emilio Mario no puede menos de ser favorable al arte escénico y más contando los eminentes artistas con la cooperación de Thuiller, que ha llegado ya a los primeros puestos de su carrera. María Guerrero se propone continuar en el teatro Español la campaña emprendida el año pasado, y a su lado tiene como primer actor al Sr. Díaz de Mendoza, cuyos rápidos adelantos ha sancionado público tan inteligente y tan difícil de contentar como el de Barcelona. Este año desempeñará él el papel de protagonista en el *Tenorio*, y no hay duda de que será un D. Juan gallardo y elegante el que ya fue el año pasado un buen D. Luis. Echegaray dará las producciones que ya está terminando a su actriz favorita D^a. María Guerrero, que cuenta, además, con otras de Leopoldo Alas y de la Sra. Pardo Bazán. Pérez Galdós hará estrenar sus obras a Mario y a la Tubau, que representarán, además, las de Feliu y Codina y otros ilustres autores” (Kasabal 07/09/1895).

²⁰⁶ En una columna de *La Ilustración Ibérica* titulada “En, con, por, sin, de, sobre un prólogo” dirigida a José Verdes Montenegro, con motivo del prólogo que había escrito a la obra de Manuel Bueno titulada *Viviendo*, A. Sánchez Pérez declaraba: De la Sra. D^a. Emilia Pardo Bazán puedo anunciar a V., amigo Verdes (y puedo asegurárselo competentemente autorizado, pues ella misma ha tenido la bondad de decírmelo), que no permanecerá apartada del teatro mucho tiempo” (Sánchez Pérez 20/6/1896).

que publicará cuando esté concluida la *España Moderna*, y ni el plan siquiera del drama suyo que todas las temporadas se anuncia (Kasabal 4/12/1897).

3.5 *El vestido de boda*²⁰⁷. El primer estreno de Emilia Pardo Bazán

Pero el drama de Pardo Bazán, llegaría, sin embargo, dos años antes de que el siglo XIX acabase. Así, *La Época*, el 31 de enero de 1898 fue la primera en anunciar la primera incursión de Emilia Pardo Bazán en la escena madrileña:

mañana, martes, en Lara, y en la función a beneficio de la Sra. Valverde, estrenará esta notable actriz un monólogo titulado *El vestido de boda*, original de la Sra. Pardo Bazán.

Sabido es que la ilustre escritora sentía desde hacía tiempo vivos deseos de dar una obra al teatro. Hasta se dijo en cierta ocasión que había concluido una comedia o drama en tres actos.

Este monólogo, sin embargo, apenas tiene relación formal con aquellos propósitos. Responde tan solo a un compromiso y es fruto de la improvisación.

La Sra. Valverde rogó el año pasado a la Sra. Pardo Bazán que la favoreciera escribiendo un monólogo que pudiera ser representado por la inimitable artista en su beneficio.

No pudo entonces la insigne escritora acceder a los deseos de la famosa actriz pero ahora; y ante nuevas súplicas de la Sra. Valverde, ha tenido el gusto de poder complacerla.

El vestido de boda ha sido escrito en pocos días: dos o tres.

- ¿Cómo será?- preguntábamos ayer a la autora.
- Ya lo verán ustedes el martes. Ahora nada puedo decirles. Me lo prohíbe “el secreto profesional” (“Ecos madrileños. *La Sra. Pardo Bazán en el teatro. – Boda- Entierro- Infanta Doña Eulalia*”: 31/01/1898).

Poco sabemos, en realidad, de la gestación de este monólogo, aunque tal vez no sería equivocado pensar que su proceso de escritura le llevó a la autora más de “dos o tres” días, como declara el anónimo redactor de *La Época*. Pensamos esto por varios motivos: por un lado, parece ya un tópico en la crítica pardobazanista poner de

²⁰⁷ *El vestido de boda* fue publicado en 1989 en Madrid e impreso en el Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno. En 1909, Pardo Bazán lo recogió en el volumen 35 de sus “Obras Completas”. El monólogo fue recogido y editado por Montserrat Ribao Pereira en el volumen que recoge el Teatro Completo de la escritora en 2010 en la Editorial Akal.

manifiesto el poco tiempo que necesitaba la escritora para redactar sus obras y por otro, *El vestido de boda* es un monólogo perfectamente delineado y ajustado tanto a los intereses de la literatura de la escritora como a los condicionantes de estrenar en el Teatro Lara, como más adelante veremos. Además, si hacemos caso al anónimo cronista de *La Época*, la actriz Balbina Valverde había pedido a Emilia Pardo Bazán el texto un año atrás, por lo que el periodo de gestación del monólogo sería evidentemente más amplio.

Sin duda, la invitación de entrar en el mundo escénico con un monólogo breve supuso para la autora de *Los pazos de Ulloa* un excelente punto de partida para su aventura dramática y para tantear el mundo de las tablas. Además, Balbina Valverde era en 1898 una actriz consagrada, con un público fiel, que sin duda, acudiría a su beneficio del 1 de febrero de 1898, en el que se estrenaría *El vestido de boda*, por lo que la asistencia al teatro en la primera pieza dramática de la escritora coruñesa estaba asegurada. Balbina Valverde, nacida en 1840, había comenzado su carrera artística muy joven, a los dieciocho años, con la compañía del Teatro Príncipe, comandada por José Valero, y había tenido como maestros a José Luna, a Julián Romea (Huerta Calvo et al. 2005: 723) y a Joaquín Arjona (Deleito y Piñuela s. a.: 325). Este último, profesor suyo en el Conservatorio de Madrid, fue quien orientó su carrera teatral, que la llevó a ser una de las actrices principales del Teatro Lara desde su fundación, el 3 de septiembre de 1880 (Deleito y Piñuela s. a.: 319). En este teatro, estrenó más de trescientas cincuenta piezas, que interpretó también en sus giras por las provincias españolas. Como ya hemos citado en este trabajo, los actores del Teatro Lara, junto con Balbina Valverde, llevaron su repertorio a A Coruña en el verano de 1886, cuando Emilia Pardo Bazán se hallaba en la ciudad. Por tanto, la escritora podría haber visto a la actriz en aquel entonces (y acaso incluso pudiese haber existido en aquel tiempo algún acercamiento

personal) o pudo haber asistido a alguna de sus representaciones más tarde, cuando ya estaba asentada en Madrid. Balbina Valverde era la “personificación, alma y símbolo vivo” (Deleito y Piñuela s. a.: 319) y “característica por excelencia” del Teatro Lara, en el que actuó hasta 1908, año en el que falleció. El modo de actuar de Balbina Valverde, se caracterizaba por poseer “una gracia *sui generis*, que emanaba de toda ella. De su gesto, de su modo de hablar, de la naturalidad desusada con que se mostraba al público. Estaba en la escena como en su casa..., pero estando en su casa en bata y zapatillas” (Deleito y Piñuela s. a.: 326). Y esa naturalidad era sin duda una de las cualidades que Doña Emilia debió admirar en la actriz, ya que siempre criticaba la afectación de la gente de la escena. Además, Valverde sobresalía también por su vena cómica y tenía gran capacidad para amoldarse a todos los papeles que encarnaba. Deleito y Piñuela decía de ella: “No puede decirse que “compusiera” los tipos –nos dice- sino que los acomodaba todos a su temperamento peculiar; pero este era fuertemente cómico, y el público solo con verla reía satisfecho” (s. a.: 326). La propia Pardo Bazán añoraría su comicidad en una de sus crónicas de “La Vida Contemporánea” en 1915:

Consagro este recuerdo a autores que han disipado tantas sombras de melancolía, y han sabido unir a la jovialidad sana y honrada un realismo nacional mitigado y optimista.

No han hecho daño a nadie y han aligerado el peso de la vida a no pocos...

Acaso su teatro desaparezca totalmente de la escena, como desaparecieron del mundo sus mejores intérpretes, la deliciosa Balbina Valverde, la perfecta e igual compañía del Lara; pero no será substituido por otro más espontáneo, ni de mejor sentido, ni más ameno.

Al contrario, sino mienten las señales (“La Vida Contemporánea” 23/08/1915, en Pardo Bazán 2005: 567).

Valverde, quien pasó al mayoría de su vida profesional en el Teatro Lara, como hemos dicho, se había convertido en una de las más famosa intérpretes del llamado juguete cómico o “pieza”, que como explica Deleito y Piñuela (s.a.:314), tuvo su nacimiento en el ambiente teatral del momento:

nuestros padres, cuando las funciones empezaban a las ocho y media, no hubieran estimado posible -después de que Echegaray les metía el corazón en un puño con sus conflictos dramáticos, truculentos y angustiosos, haciendo a las señoras llorar a lágrima viva- salir del teatro sin el consuelo compensador de haber reído un rato con los chistes de “la pieza”. Esta “pieza” era un desahogo, un derivativo, un sedante de higiene espiritual –como siglos antes la loa y las jácara y los bailes, entremeses y sainetes-, sin los cuales el buen público no hubiera soportado tantos dramas escalofriantes, sin perturbar el sueño con agitaciones y pesadillas (Deleito y Piñuela s.a.: 314).

Pero tanto el juguete cómico como otros géneros breves, tuvieron, además de la función de acompañar a obras más extensas en los muchos teatros de la época, escenarios propios dedicados a su representación. Así, y aunque el Teatro de la Comedia fue “durante una breve etapa, entre los años 85 y 90 (...) asiento del juguete” (Deleito y Piñuela s. a.: 364), fue el Teatro Lara, fundado el 3 de septiembre de 1880, el escenario de mayor cultivo del género:

Otra razón de “juguete” cómico era la existencia de un teatro *ad hoc* para su cultivo: el de Lara, donde sin música, se cultivaba también el género chico o por horas, tan en boga en Madrid en las postrimerías del siglo anterior. En general era en él donde se estrenaban los juguetes de más acreditada marca, algunos de los cuales servían después como “fin de fiesta” en la Comedia, el Princesa o el Español; es decir, en los teatros de género grande (Deleito y Piñuela s.a.:314).

Deleito y Piñuela señalaba en su obra *Estampas del Madrid teatral* que:

El juguete cómico, o comedia comprimida, de fines del siglo XIX busca su ambiente en y sus tipos en la pequeña burguesía, y repite, con escasa variedad, siempre iguales situaciones estereotipadas y personajes de receta: el parásito hambriento, el gorrón de receta (...); la niña cursi y la mamá casamentera, a caza de un matrimonio para resolver el problema del “pan nuestro de cada día” (s.a.:317).

Por su parte, Margot Versteeg, en su excelente artículo “*El vestido de boda. La problematización del de la condición femenina en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán*” apunta:

Espín Templado llama al Teatro del Lara, en que se estableció también el sistema de funciones por horas, la “sede del juguete cómico”. En el juguete cómico en un acto, la acción se basa en un enredo amoroso, motivado por algún equívoco (recurso típico del “vaudeville” francés), y termina normalmente en boda. Entre los motivos de la comicidad destaca Espín las dificultades económicas y las presunciones de una posición social superior a la que posee. El número de personajes es escaso, su lenguaje oscila entre lo culto y lo popular, los decorados son realistas y presentan un interior de vivienda o bien moderna o bien de cierto lujo burgués (Versteeg 2007: 420, nota 4).

Y dado que Balbina Valverde fue la “característica” del Lara, se especializó en los papeles femeninos de este tipo de piezas, en su mayoría:

patronas de huéspedes, porteras entrometidas, suegras irascibles, viejas celosas casadas con maridos corretones, lugareñas desplazadas en Madrid; señoras de poco pelo, parlanchinas, casamenteras y enredadoras; mujeres marimachos, arregladoras de casa propias y ajenas. Y estos personajes los repetían, para su especial lucimiento, hasta la saciedad, los proveedores de sainetes y piezas varias con destino a aquel teatro (Deleito y Piñuela s. a.: 326).

Los espectadores del Lara, buscaban simplemente entretenimiento, “un desahogo, un derivativo, un sedante de higiene espiritual” (Deleito y Piñuela s. a.: 314), que obtenían asistiendo a este coliseo:

[El teatro] daba una nota de intimidad familiar, adecuada a su género de pequeña comedia casera y recogida, y al auditorio de pequeños burgueses pacíficos y acompasados, que gustaban de pasar allí las veladas, en la seguridad de que no les harían traspasar mucho (era el único teatro de Madrid que terminaba sus funciones a la hora reglamentaria de las doce y media), no les calentaría la cabeza con tesis ni problemas sociales, psicológicos o éticos, ni les pondrían en apurada situación con asuntos escabrosos ni atrevidas frases, que escandalizaran a las señoras y ruborizaran (o hiciesen fingir rubor) a las señoritas de la época, entre las que no estaban aún las *sans façon* y el desenfado. En cambio, era más seguro que les haría reír con chistes, retruécanos y situaciones cómicas, más o menos inverosímiles y de mejor o peor ley literaria.

Como vemos, era la pequeña burguesía la más asidua al escenario de la Corredera Baja de San Pablo, aunque junto con ellos acudían también miembros de clases más

populares, vecinos de las proximidades del Teatro Lara, que aprovechaban también las ventajas que ofrecía este: el bajo precio de sus localidades, la oferta del teatro por horas y un horario más adaptado a sus necesidades.

Para mayor facilidad, se servía allí [en el Teatro Lara] el teatro por horas, como el género chico musical. Por 0.75 pesetas se podía disfrutar de una función desde una butaca. Era diversión asequible a todos los bolsillos y, como, además, teatro se hallaba en sitio céntrico, en la Corredera Baja de San pablo, 15 y 17, en barriada docente, próximo a la Universidad, a un Instituto y a las dos Escuelas Normales, amén de estarlo a las infinitas casa de huéspedes (...) para pensionistas, estudiantes y gentes de poco pelo, allí y a primera o segunda sección, iban con asiduidad los habitantes de aquel vecindario, para hacer la digestión de la cena y estar en cama a las once.

Eran su ordinario público el matrimonio pacífico, la mamá con niñas casaderas, la patrona de huéspedes, el escolar tutelado por padres cuidadosos de sus estudios, el empleado y el comerciante que había de madrugar, etc. (Deleito y Piñuela s. a. : 320-321).

El juguete cómico en el escenario del teatro Lara -cuyos principales cultivadores fueron Miguel Echegaray, Migue Ramos Carrión y Vital Aza- tuvo su particular época dorada en torno a las décadas de 1880 y 1890. Sin embargo, hacia final de siglo, “empezaron a parecer obras de los Quintero (...) y de Benavente, con *El marido de la Téllez* (1897) y otras (...) que empezaban a marcar nuevos rumbos a la escena” (Deleito y Piñuela s.a.: 317). Efectivamente, Jacinto Benavente marcó un antes y un después en el repertorio del teatro fundado por Cándido Lara. Y precisamente en la obra citada, *El marido de la Téllez*, podemos apreciar los ecos de ese cambio. Esta pieza, en la que el metateatro cobra especial protagonismo²⁰⁸, es una reflexión sobre la regeneración teatral que pedían algunos de los autores del género breve, que, hastiados del juguete cómico,

²⁰⁸ *El vestido de boda* juega también con la representación dentro de la representación: Balbina Valverde (o cualquier otra actriz que desempeñase a la protagonista) encarnaría el personaje de Paula Castañar, quien para mantener una vida que considera como digna se hace pasar por una modista extranjera para sus clientas, mientras mantiene su trabajo en secreto a su hija.

exigían una vuelta de tuerca para dar cabida a otros temas y otros personajes en sus piezas de corta extensión. Y al parecer, no solo eran los autores los que demandaban este cambio de rumbo, sino que el público también parecía dar muestras de hartazgo. Así, el personaje de Diéguez, de la citada pieza de Benavente, es un autor teatral que estrena su primera obra de teatro “serio” para abandonar el juguete cómico, género que le parece fácil de fácil composición y lucrativo, aunque de escasa transcendencia. Y en el estreno, uno de los actores que hasta el momento había estaba eclipsado por la fama de su esposa, la actriz cómica La Téllez, se consagra como una nueva promesa y es aplaudido por el público, que harto de la afectación de los actores -y de los “efectos preparados” de su mujer (Benavente 1904: 272)-, lo aclama por su modo “natural” de actuar, que por otro lado representa la modernidad y la “escuela moderna” en la escena (Benavente 1904: 262). Este hecho no pasa inadvertido por otro de los personajes, Ricardo, empresario teatral, quien declara “El público de ahora pide naturalidad; los latiguillos, los desplantes no convencen a nadie” (Benavente 1904: 262).

La obra de Jacinto Benavente fue estrenada el 13 de febrero de 1897, y supuso, como hemos dicho, el inicio de un cambio de rumbo en el repertorio del Teatro Lara. Así que a la hora de examinar *El vestido de boda*, debemos tener en cuenta el camino iniciado por Benavente en este coliseo, que comenzó a apostar por un tipo de piezas que “donde la “acción” (tradicional piedra de toque de todas las obras dramáticas) apenas existía” y con el riesgo de que la falta de “asunto” que “se consideraba esencial” le podría parecer un “escamoteo” al público (Deleito y Piñuela s. a.: 364). La pieza de Pardo Bazán se asemeja a ese “teatro serio” que intentaba probar el autor teatral de la pieza de Benavente y, como muy acertadamente analiza Versteeg en su artículo de 2007, debemos analizarla teniendo en cuenta que Pardo Bazán pensaba de antemano en el “público burgués” que iba a ser el “receptor ficticio” (Versteeg 2007: 413) de la pieza

y que conocía perfectamente el repertorio habitual del Teatro Lara -“Yo había discurrido un enredo que ni los del repertorio del Lara”, dice Paula Castañar, protagonista del monólogo (Pardo Bazán 2010: 83)-. Además, como hemos referido, Pardo Bazán conocía también la carrera de Balbina Valverde en el citado teatro y los personajes estereotipados que solía acometer.

El argumento de *El vestido de boda* se ciñe a ficticia la historia de vida de su protagonista, Paula Castañar. Tras morir su padre y enfermar su madre, decide ponerse a trabajar como modista. Pero para sacar adelante a su madre enferma y a sus hermanas y mantener el estatus socioeconómico burgués al que estaban acostumbradas, decide hacerse pasar por francesa, ya que sabe que así su clientela estará formada por “señoras” atraídas por la moda del país vecino y podrá aumentar el precio de sus ventas. Efectivamente, así sucede: bajo el pseudónimo de Madame Palmyre Lacastagne el negocio triunfa, su familia sale adelante y ella se casa. Sin embargo, su marido muere al poco tiempo dejándole una hija, a quien Paula ha educado en un convento y que desconoce que su madre trabaja de modista. Al final del monólogo confiesa que su hija le ha pedido a la famosa modista Lacastagne –en realidad a ella misma, su propia madre- el vestido con el que se casará con un futuro diputado (novio que ha conseguido gracias a que los esfuerzos laborales de su madre). Este matrimonio, además, alejará a Paula Castañar del trabajo y podrá irse a vivir con su yerno y su hija, que nunca sabrá que su madre trabajó en secreto para educarla.

La verdad es que el doble rol representado por Paula Castañar podría dar lugar a muchos equívocos o “enredos” propios del teatro corto que Balbina Valverde tanto había desempeñado. Sin embargo, lejos de aprovechar estas manidas posibilidades escénicas a las que el público estaba acostumbrado y que sin duda esperaba (pensemos que el cambio hacia otro tipo de teatro breve que Benavente había comenzado se

implantaba en escena muy lentamente), la escritora presenta a los espectadores una reflexión sobre las apariencias de la burguesía y sobre la problemática de la mujer de clase media, rompiendo así con las expectativas del público al que estaba dirigida la pieza, quienes, seguramente, en el beneficio de Balbina Valverde esperasen un repertorio de piezas cómicas repetidamente escenificadas por la actriz que tuvieran como único fin el divertimento y no una obra que cuestionase las apariencias de la clase social a la que pertenecían. Por tanto, la pretensión de la escritora era precisamente romper las expectativas del público del Teatro Lara y despertar sus conciencias. Esta es la tesis que mantiene Margot Versteeg en su artículo sobre el monólogo de la escritora (2007: 413-422) y que, a nuestro parecer, aporta las claves necesarias no solo para esclarecer la intencionalidad de *El vestido de boda*, sino la clave para acercarnos a los motivos por los cuales Pardo Bazán intentó probar suerte en las tablas. Según nos dice esta estudiosa:

[Para Pardo Bazán], es Galdós el que presenta la tendencia teatral más innovadora en el momento, porque el autor canario, siguiendo las ideas expresadas por Zola en *El naturalismo en el teatro* (1881), supo poner en escena los procedimientos y el contenido analítico de la novela y crear un teatro realista en la forma y filosófico en el contenido (OC 1117). En el teatro galdosiano nota Pardo Bazán cierto parecido con el teatro de Ibsen. Sobre todo en *La casa de muñecos* y *Espectros*, obras que se tradujeron y estrenaron en España entre 1891 y 1893 (Prado Mas 28), admira el protagonismo de la mujer. La incorporación de un personaje femenino fuerte y no exclusivamente sacrificado o víctima, es un modelo que la autora seguirá en su propia producción teatral (Versteeg 2007: 415).

Efectivamente *El vestido de boda* presenta en la escena del momento un personaje femenino, fuerte, audaz y activo, en sintonía con las ideas de Galdós y de Ibsen. De hecho, si repasamos las anteriores tentativas dramáticas de la escritora coruñesa (nunca representadas, como hemos visto), veremos cómo, poco a poco, las protagonistas de sus obras van adquiriendo un relieve cada vez más importante. Así, y

como ya hemos referido, en *Perder y salir ganando*, Elvira, a pesar de ser un personaje supeditado a los hombres que la rodean, toma la resolución de dejar a su primer amor por traidor (aunque si bien pesa sobre ella el paternalismo de su prometido Don Lope); Aura, la hija del *Mariscal Pardo de Cela* es una valiente joven que no abandona a su padre cuando se ve asediado y que corre a buscar el indulto de los reyes de Castilla para evitar su ejecución y también Berta, personaje de *Tempestad de Invierno* es una amante que no duda declarar su amor a Conrado. Y aunque casi nada sabemos de los personajes de Ángela, protagonista de la fragmentaria obra homónima de Emilia Pardo Bazán y de Lucía, personaje de *Plan de un drama* podemos aventurar que la temática sobre la mujer en la época estaría presente en ambas obras (recordemos que la protagonista de la primera de las obras, recluida en un convento va a casarse con un hombre libertino y que la segunda se queda embarazada soltera). Sin embargo, es en la primera obra teatral que sube a escena *El vestido de boda* cuando por primera vez una protagonista femenina asume el peso de todo el texto dramático.

En realidad, la obra teatral de Doña Emilia no dista de su obra narrativa, periodística o ensayística, en la que la mujer, su problemática y su situación eran temas constantes. Sin embargo, la obra dramática de la escritora, desde este punto de vista, no ha sido tan estudiada, como apunta Versteeg:

Para divulgar sus ideas Pardo Bazán recurrió tanto al texto ensayístico o artículo periodístico como a los géneros de ficción: a la novela, al cuento y, lo que es menos sabido, al teatro también. Si el ensayo periodístico le brindó a la escritora la oportunidad de expresar sin rodeos lo que quería decir y plantear su propia posición como intelectual y como autor (Bieder 33), la novela, el cuento y el teatro, a su vez le dieron ocasión de elaborar artísticamente y también de problematizar sutilmente muchos de los temas desarrollados en sus artículos y ensayos.

Esta idea es también compartida por profesora Maryellen Bieder en su artículo “Women, literature and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán” (1998: 25-54). Los

temas tratados en *El vestido de boda* relativos a la situación de la mujer de la clase media, habían sido tratados por Doña Emilia en otros textos. En 1889, la escritora coruñesa recibió por parte de la revista *Fortnightly Review* el encargo de escribir un estudio sobre la mujer en su país. Pardo Bazán publicó entonces en la revista inglesa cuatro artículos, que traduciría y editaría al año siguiente bajo el título de: “La mujer española”²⁰⁹. En este documento, Doña Emilia aprovecha para hablar de la situación femenina en España, país en el que “la distancia social entre los dos sexos” era mayor en su época que “en la España antigua porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte” (Pardo Bazán 1999c: 89). Y explicaba esta idea de la siguiente manera:

Suponed a dos personas en un mismo punto; haced que la una avance y que la otra parezca inmóvil: todo lo que avance la primera, se queda atrás la segunda. Cada nueva conquista del hombre en el terreno de las libertades políticas, ahonda el abismo moral que le separa de la mujer, y hace el papel de esta más pasivo y enigmático. Libertad de enseñanza, libertad de cultos, derecho de reunión, sufragio, parlamentarismo, sirven para que media sociedad (la masculina) gane fuerzas y actividades a expensas de la otra media femenina. Hoy ninguna mujer de España –empezando por la que ocupa el trono- goza de verdadera influencia política; y en otras cuestiones no menos graves, el pensamiento femenil tiende a ajustarse fielmente a las ideas sugeridas por el viril, el único fuerte (Pardo Bazán 1999c: 89).

Además, apuntaba que “lejos de aspirar el hombre a que la mujer sienta y piense como él, le place que viva una vida psíquica y cerebral, no solo inferior, sino enteramente diversa”. Y esta situación, a su juicio, era uno de males del país y “una de las causas que pueden ayudar a explicar el retraso de España con respecto a otras naciones más civilizadas”, como opina Guadalupe Gómez-Ferrer en su estudio introductorio sobre “La mujer española” (1999: 67). Sin embargo, la escritora no centra su estudio en las causas del retraso de la mujer española o en sus posibles soluciones,

²⁰⁹ Este trabajo sería editado por entregas, en la revista *La España Moderna*, propiedad de su amigo Lázaro Galdiano desde mayo de 1890 hasta agosto del mismo año.

sino que describe la situación de la mujer contemporánea a ella según pertenezca a tres los estratos en los que divide la sociedad: la aristocracia, la clase media y el pueblo. En cada uno de ellos la problemática femenina es diferente, según la autora de *San Francisco de Asís*, pero también es distinto su modo de juzgar a las mujeres de cada una de las clases. Así, hablando de las aristócratas, la escritora declara:

El pueblo, y más aún la menesterosa clase media, que es quien elabora opinión, no admite que no sea una pérdida la mujer que gasta al año algunos miles de duros en ropas y alhajas; que asiste a las carreras de landó a la d'Aumont o en *mail coach* (la cursiva es de la escritora), y merienda allí emparedados, champagne y manzanilla (...). Todo esto se le figura al español indicio de la mayor depravación y maldad; de cada detalle análogo que sorprende, deduce una vida de regodeo y crápula, y supone que esta vida es la de todas las señoras del gran mundo (Pardo Bazán 1999c: 94).

Para contrarrestar esta visión, que –no lo olvidemos- es la que tienen el pueblo y la “menesterosa” clase media, Pardo Bazán aduce que solo a las mujeres aristócratas se las tacha de frívolas y derrochadoras, y no a los hombres: “La muchedumbre que observa y glosa sus menores actos no mira más que a un sexo: el femenino” (Pardo Bazán 1999c: 94) y señala que “es preciso antes de condenarlo ver si los hombres, de quienes recibe la mujer el impulso moral, la dan mejores ejemplos” (Pardo Bazán 1999c: 95). Además, señala numerosos casos de mujeres nobles que viven alejadas del lujo.

De la mujer del pueblo hace una descripción bastante positiva en términos generales, aunque llena de ideas tópicas y pintoresquistas (García Negro 2004:214). Según la zona geográfica a la que pertenezca esta es aseada, práctica, franca, pasional, devota, ardorosa en el terreno político o “de tierno corazón”. Da la impresión de las palabras de Doña Emilia están fuertemente influidas por las muchas publicaciones costumbristas de la época y no por un estudio directo de cada uno de los casos, lo que provoca que el retrato de la mujer del pueblo sea distante. La escritora destaca sobre

todo que la mujer del pueblo es una trabajadora incansable, y, lo único negativo que constata es que en Galicia, “es raro que una aldeana vaya al altar sin haber dado al mundo prole”, aunque tras el matrimonio “guardan fidelidad a sus maridos” (1999c: 115), a la vez que apunta que la chula madrileña “aun cuando se arrastre en el lodo (...) no pierde cierta poesía y cierto atractivo”.

Sin embargo, a la hora de hablar de la mujer de clase media, la escritora cambia totalmente de término. Pardo Bazán ya no expone las críticas que de la burguesa hacen otros grupos sociales, ni utiliza fuentes literarias para describirla. Simplemente revela su propio pensamiento. Y de su análisis femenino, la burguesa es la que sale peor parada de todas las mujeres. La escritora, en este apartado de su estudio comienza declarando que la mujer burguesa pertenece a una clase social de límites difusos que pretende, por un lado, distanciarse de la clase trabajadora: “En España tiene un sentido muy lato la palabra *clase media* o *burguesía* (la cursiva no es nuestra). Sus límites son tan indeterminados, que cabe en ella desde la mujer del opulento fabricante –que es clase media solo porque no es aristocracia –hasta la mujer del telegrafista o del subteniente – que es clase media solo porque no es pueblo” (Pardo Bazán 1999c: 99-100). Por otro lado, la mujer burguesa insiste en “su empeño de imitar a la aristocracia”, a la que no pertenece. Este juego de tensiones provocaba que muchas familias mesocráticas viviesen presas de dificultades económicas para poder aparentar un estatus económico mayor del que tenían: “La modesta familia mesocrática escatima los garbanzos del puchero, a trueque de que las niñas se presenten en paseos, teatros y reuniones bien emperejiladas y con todos los aparejos convenientes para la pesca conyugal” (Pardo Bazán 1999c: 101). Esta “pesca conyugal”, es decir el matrimonio, era la única salida que tenía la mujer de clase media, ya que para ella, “poder ganarse la vida mediante su

trabajo” (1999c: 100), la reportaría a una escala social inferior y ultrajaría su condición burguesa:

Suponed una familia mesocrática, favorecida por la naturaleza con cinco o seis hijas, y condenada por la suerte a vivir de un sueldo o una renta miserable. ¿Qué van a hacer esas niñas? ¿Colocarse detrás de un mostrador? ¿Ejercer una profesión, un oficio, una ocupación cualquiera? ¡Ah! Dejarían de ser señoritas *ipso facto*. Hemos convenido en que las señoritas no sirven para cosa alguna (Pardo Bazán 1999c:100-101).

Por tanto, en el seno de la burguesía la mujer tenía poco margen de actuación y las mujeres están condenadas a quedarse:

en la casa paterna criando mohó, y erigidas en un convento de monjas sin vocación: viendo deslizarse su triste juventud, precursora de una vejez cien veces más triste; reducidas a comer mal y poco, a sufrir mil privaciones, para lograr dos objetos en que fundan su única esperanza de mejor porvenir. Primero, que tengan carrera los hermanos varones y puedan “hoy o mañana” servirles de amparo; segundo, no carecer de cuatro trapitos con que presentarse al público de manera decorosa, a ver si aparece el ave fénix, el marido que ha de resolver la situación. Si no parece, ¡qué melancólica existencia la de esa señorita, sentenciada a la miseria y al ocio, o cuando más al trabajo vergonzante, escondido como se esconde un crimen, porque la clase a la que pertenece la expulsaría de sus filas si supiese que cometía la incongruencia de hacer algo más que gobernar “su casa”! (Pardo Bazán 1999c: 101).

Como hemos referido, la escritora no se solidariza con la mujer burguesa ni con su situación, simplemente la crítica. De este modo, se distancia totalmente de ella²¹⁰. Únicamente aduce en su defensa que la mujer de esta clase no hace “sino reflejar las ideas masculinas” (Pardo Bazán 1999c: 101).

La crítica a la mujer de clase media continúa en varias de sus obras de ficción. Uno de los casos más citados a este respecto es el que encontramos en la novela *Memorias de un solterón*. Esta obra narra las peripecias de una familia venida a menos,

²¹⁰ Nacida en el seno de una familia hidalga, Pardo Bazán quiso siempre sumarse a la aristocracia. Por otro lado y aunque nunca lo consiguió sí pretendió vivir de su trabajo literario (“Grupo de investigación *La Tribuna*” 2009: 37-79).

compuesta por varias hermanas. Ante los inminentes problemas económicos, una de ellas, Feíta, (en quien muchos han querido ver al *alter ego* de la propia Pardo Bazán) decide afrontar la situación, cultivarse, estudiar por su cuenta y comenzar a trabajar. Sin embargo, pese a la subversiva y resolutiva postura a la que llega este personaje, la novela termina con el matrimonio entre Feíta y Mauro Pareja, arquitecto burgués amigo de la familia, dándole a la historia “un desenlace que nada tenía de revolucionario y, por lo tanto, nada que pudiera escandalizar”. A este respecto, Pilar García Negro opina que:

dona Emilia ten intelixencia sobrada para diagnosticar o problema feminino (ou parte del, ao menos), mais, chegado o momento da solución, ela propia tasca o freo do motor que acendeu polas consecuencias radicais que podería comportar a ruptura, pola, en definitiva, substitución – radical tamén– de pezas económicas e sociais que implicaría un verdadeiro cambio no status e na situación da muller. A Condesa, sempre pendente do lector e de dosificar moi ben os seus “atrevimentos”, non aposta por asegurar na ficción literaria nada que altere a cómoda orde de ideas burguesa, expresión conveniente da “civilizada” sociedade de clases en tránsito definitivo ao capitalismo (García Negro 2004:213).

Es cierto que en *El vestido de boda* ni Paula Castañar ni su hija transgreden las normas de la moral burguesa, pero su situación sí incita a la reflexión del público. Y, a medida que Pardo Bazán progresa en sus tentativas teatrales irá cada vez aventurando personajes femeninos que, si bien no rompen con el orden establecido, lo desafían²¹¹.

²¹¹ Pilar García Negro afirma: “é Pardo Bazán caso paradigmático da contradición que supón encaixar un pensamento e actitude pretensamente feministas no recipiente dunha ideoloxía conservadora, católica e fondamente clasista como a que a autora exhibe na súa vida pública e na súa ampla obra literaria. Contradición apuntada por Leda Schiavo, estudiosa da súa obra, cando sinala a “limitación del “feminismo” (aspas súas) de la autora: si por un lado fue muy audaz en la defensa de los derechos de la mujer, tomando posiciones que ella misma califica de radicales, por otro lado su ideario político y social estaba lejos de compartir ese radicalismo, de manera que su feminismo no se inserta en la problemática más amplia, social y política de la que sin embargo, depende, por fuerza, toda reivindicación del status femenino” (García Negro 2004:201-202). Sin embargo, queremos matizar estas declaraciones. Creemos, como García Negro, Schiavo y que precisamente las ideas de Pardo Bazán fueron “puntos de anclaje tanto en la determinación de su credo vital como en su concepción del hecho estético” (Navas Ruiz 2009: 146), como hemos visto y como en adelante estudiaremos, Ana Peñas Ruiz apunta en un esclarecedor artículo: “Pardo Bazán no es adscribible a un movimiento social feminista, de acción colectiva, dada su inexistencia en la España de la época, por lo que su pensamiento teórico acerca de la mujer debe evaluarse como una iniciativa particular, y ser analizado en consecuencia. No es posible hablar de

En el caso del teatro, Pardo Bazán encontró un nuevo canal, más directo, para la comunicación de sus ideas y que tendría unas características peculiares, como apunta Margot Versteeg:

Recurriendo al teatro, uno de los principales medios de comunicación con el gran público de finales del siglo XIX, Pardo Bazán podía alcanzar una audiencia ligeramente diferente a su público lector usual, ya que es de suponer que entre los espectadores de sus obras se encontrasen también lectores menos asiduos (2007: 413-414).

Nosotros queremos añadir que además de lectores menos asiduos, Doña Emilia tendría, además, en el teatro, a un público compuesto por más mujeres de las que normalmente leerían sus obras y cuyas conciencias quería despertar. Dados los índices de alfabetización de la época, la escritora tendría más lectores que lectoras pero, sin embargo, el teatro era un espectáculo al que asistían numerosas mujeres. En el caso de *El vestido de boda* “el público receptor ficticio” sería el de el Teatro Lara (no olvidemos que el monólogo es una pieza escrita particularmente para ser representada en este teatro), “un público netamente burgués” (Versteeg 2007: 415), formado por hombres y mujeres pertenecientes a esta clase. Doña Emilia, escribe su pieza consciente tanto del repertorio habitual del Lara como de su público. Justo al principio del monólogo, Paula Castañar se dirige al público preguntando: “¿Son ustedes capaces de guardar un secreto? ¿Los caballeros también?”, por lo que crea la ilusión de que la pieza va, en principio, dirigida al público femenino, aunque los varones, evidentemente, serían también receptores del monólogo²¹². A continuación, Paula Castañar, burguesa también, como los espectadores y espectadoras de Lara, desvela su secreto: miembro de una familia a

feminismo como tal en la España de finales del XIX, si por feminismo entendemos el movimiento social autoconsciente que parte de la experiencia personal de “ser mujer” (las comillas no son nuestras) para, una vez identificados unos intereses comunes, trascender una experiencia colectiva y lograr mediante la acción y la presión unos fines comunes” (Navas Ruiz 2009: 148).

²¹² Más adelante, el personaje de Paula Castañar vuelve a dirigirse al público femenino.

punto de caer en la miseria –y por tanto, desclasarse- se decide a trabajar, pero eso sí, escondiendo su propia personalidad y adoptando *un alter ego*, Madame Palmyre Lacastagne, una modista francesa. Bajo un disfraz preparado por ella misma consigue, en primer lugar, que nadie la identifique como mujer trabajadora –y por consiguiente ponga en entredicho su condición de burguesa-; en segundo lugar, engañar a su clientela, ya que las señoras burguesas pagaban más a una modista francesa que a una española y, en tercer lugar, restablecer el orden económico familiar. Sus esfuerzos, mantenidos en secreto, le han valido además para que su hija, educada en un convento, consiga casarse con un diputado, si bien ni la joven ni su futuro marido conocen el oficio secreto de Castañar, ya que como la propia protagonista declara: “Si mi niña apareciese como hija de una modista no la hubiese pretendido un diputado”. Paula, además, se irá a vivir con la pareja y dejará su doble vida.

Pardo Bazán, expresa en este monólogo de ficción las mismas ideas que, años antes, había expresado en el apartado referido a la clase media de su serie “La mujer española”. Así, los burgueses y burguesas del Teatro Lara debieron escuchar la problemática de Paula Castañar y tal vez algunos quizá has reconocer en los problemas de la falsa modista (las estrecheces económicas, sus esfuerzos para que su hija se casase bien) como los suyos propios²¹³. Además de tratar el tabú del trabajo, Pardo Bazán logra construir su monólogo alrededor de un tema candente, el de las falsas apariencias. En “La mujer española”, la escritora ya había expuesto que las familias de clase media querían parecerse siempre a las de la aristocracia, y el modo que tenía de hacerlo era mediante su aspecto:

²¹³ Además, como indica Pilar Faus en el capítulo dedicado a “Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán” de su monumental obra *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*: “El argumento [de El vestido de boda] está sacado de la realidad cotidiana, y como tal la escritora lo ha tratado en alguna de sus crónicas, novelas y cuento”. En una nota remite al artículo “Crónicas de Madrid” de *La Nación* compilado por DeCoster (pp. 141-146) que se centra en la “sátira de modistillas parisinas y de la credulidad de sus clientas madrileñas” (Faus Sevilla [2003]: tomo I, 289).

La modesta familia mesocrática escatima los garbanzos del puchero, a trueque de que las niñas se presenten en paseos, teatros y reuniones bien emperejiladas y con todos los aparejos convenientes para la pesca conyugal (Pardo Bazán 1999c: 101).

El ataque a las costumbres de la clase media que supone el monólogo de Paula Castañar es, además, doblemente efectivo, si tenemos en cuenta que al teatro, el público no solo acudía como espectador, sino también para alternar socialmente. Como explica el profesor Barreiro Fernández el ocio cohesionaba a un grupo social, por lo que el teatro se había convertido en un centro neurálgico de relaciones de clase que se necesitaban “no sólo para resolver en amistad (...) problemas económicos, de juzgados, para ascender en los diversos oficios, sino también para contraer matrimonios” (Barreiro Fernández 1992: 12). Y si la única salida para la que mujer burguesa siguiese manteniendo su posición era a través de un “buen” matrimonio, esta debía precisamente aparentar pertenecer a la clase de su futuro marido, aún a riesgo de que su familia pasase estrecheces económicas. Y Pardo Bazán, pone el dedo en la llaga al crear a un personaje como el de Paula Castañar, modista que se hace pasar por costurera francesa, engañando así a sus clientas y aprovechándose de su cursilería. Así, utilizando un “nuevo efecto metateatral” (señalado por Montserrat Ribao en Pardo Bazán 2010: 83, nota 16), el personaje de Paula Castañar vuelve a dirigirse al público femenino preguntando:

¿A que todas las señoras han adivinado ya...? Como que no habrá ninguna en este escogido auditorio que incurra en la vulgaridad de tener modista española... ¡Eso de modista francesa viste tanto! Casi viste más que el traje, sobre todo si el traje es de *soirée* [la cursiva no es nuestra] (Pardo Bazán 2010: 83).

Y a continuación relata su engaño, que consiste en aprovecharse, precisamente, de la cursilería de las señoras y de su afán de ostentación para ganar más dinero²¹⁴.

²¹⁴ Ribao Pereira señala en su edición del teatro de la escritora en este punto que: “La lúcida reflexión de Paula, humorística e irónica, dibuja un panorama social de hipocresía y apariencia al que la protagonista

Como mujer de clase media, Paula conoce las flaquezas y debilidades de sus congéneres y se aprovecha de ellas. Ha sacado partido de la apariencia precisamente jugando a ser alguien que no es y logrando, así, mantener a flote su reputación y su prestigio social. Pero lejos de huir del mundo hipócrita en el que vive, Castañar continúa con el engaño y reproduce el comportamiento burgués. Así, en lugar de educar a su hija o de fomentar en ella inquietudes laborales, se limita a no desvelarle que su madre trabaja, a recluirla en un convento y a dejar que sea un hombre el que mantenga su posición económica, aun a riesgo de que la boda salga mal, como a ella misma le había sucedido: “las bodas asustan... - ¡Pueden traer cola! ¿Si a la chiquilla le saliese como a mí?”²¹⁵ –dice la protagonista del monólogo de Pardo Bazán. Paula ha criado a una hija con su propio esfuerzo, pero lejos de transgredir las normas sociales, continúa acatándolas, y lejos de educar a su hija en otros valores, le inculca los de aquellos de quienes se ha aprovechado. De este modo su propia hija pide precisamente un vestido de boda confeccionado por Madame Lacastagne.

Paula no es por tanto, un personaje trasgresor, como tampoco lo era Feíta Neira. Pardo Bazán no se atreve a trastocar el orden social pero sí crea un texto valiente y “unilateral, que le da a la monologadora el dominio de la palabra y carta blanca para manipular a sus receptores” (Versteeg 2012: 416) y para hacerles reflexionar. Pardo Bazán juega con el público al que va dirigida la pieza. Como bien subraya Versteeg: “La originalidad de *El vestido de boda* reside, sobre todo, en la sátira y la ironía para manipular con destreza las expectativas del público burgués al que iba destinada la pieza” (Versteeg 2012: 416). Así, Pardo Bazán, con maestría, manifestaba conocer perfectamente tanto el repertorio habitual del Teatro Lara como a sus espectadores,

no se opone, sino del que aprende a extraer beneficios participando en el juego de una alta sociedad de la que ella misma es víctima”. Nosotros, sin embargo, pensamos que no se aprovecha de la “alta sociedad”, sino del mundo superficial de la burguesía.

²¹⁵ Paula, en un momento dado de la pieza relata que su marido, fallecido ya era un “pillo redomado” (Pardo Bazán 2010: 85).

quienes lejos de asistir a una comedia de enredo, debieron escuchar las –seguramente para ellos incómodas- ideas de la escritora.

Como hemos dicho, la primera vez que *El vestido de boda* se llevó a las tablas fue la noche del 1 de febrero de 1898 en el beneficio de Balbina Valverde. Este acto se celebraba todos los años y, como hemos dicho, la actriz era una de las más queridas de las que formaban parte de la compañía del coliseo fundado por Cándido Lara, por lo que la asistencia de un público muy numeroso estaba asegurada. Curiosamente, durante todo el mes de enero –e incluso los meses previos- ningún periódico de la capital ni ningún gacetillero anunciaron el estreno de la primera obra dramática de Doña Emilia, lo que parece extraño, ya que, como hemos referido, desde la participación de la escritora en el estreno de *Realidad* de Benito Pérez Galdós, casi todos los años, al comienzo de la temporada teatral comenzaban los rumores sobre la posible subida a las tablas de una pieza suya²¹⁶.

Los lectores de diarios y posibles espectadores, por tanto, no se enteraron del estreno de la primera tentativa dramática de Pardo Bazán hasta poco antes de su estreno²¹⁷, lo que provocaría una sorpresa entre el público habitual del Teatro Lara. Dos días antes del beneficio de Balbina Valverde, el 31 de enero de 1898, publicaba *La Época*:

Sabido es que la ilustre escritora sentía desde hacía tiempo vivos deseos de dar una obra al teatro. Hasta se dijo en cierta ocasión que había concluido una comedia o drama en tres actos.

Este monólogo, sin embargo, apenas tiene relación formal con aquellos propósitos. Responde tan solo a un compromiso y es fruto de la improvisación.

²¹⁶ A este respecto, Kasabal comentaba en diciembre de 1897 que “Pérez Galdós no dará este año nada a la escena, y Emilia Pardo Bazán ha vuelto de sus posesiones de Galicia sin traer en su equipaje literario más que una novela a medio terminar y que publicará cuando esté concluida la *España Moderna*, y ni el plan siquiera del drama suyo que todas las temporadas se anuncia” (Kasabal 04/18/1897).

²¹⁷ Sabemos, por *La Época* que la escritora se hallaba en la capital desde noviembre de 1897: “Dentro de pocos días llegarán a Madrid la condesa viuda de Pardo Bazán, su hija la ilustre escritora y sus nietos” (“Noticias generales” 04/11/1897).

La Sra. Valverde rogó el año pasado a la Sra. Pardo Bazán que la favoreciera escribiendo un monólogo que pudiera ser representado por la inimitable artista en su beneficio.

No pudo entonces la insigne escritora acceder a los deseos de la famosa actriz; pero ahora, y ante nuevas súplicas de la Sra. Valverde, ha tenido el gusto de poder complacerla.

El vestido de boda ha sido escrito en pocos días: dos o tres.

- ¿Cómo será?- preguntábamos ayer a la autora.
- Ya lo verán ustedes el martes. Ahora nada puedo decirles. Me lo prohíbe “el secreto profesional” (“La señora Pardo Bazán en el teatro”: 31/01/1898).

Varios periódicos madrileños, en sus correspondientes secciones dedicadas a dar cuenta de los espectáculos de la ciudad, anunciaron la subida a las tablas de la pieza tanto en su edición del 31 de enero –caso de *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Iberia*, *El País* y *La Unión Católica*-, como del día 1 de febrero –*La Época del Diario oficial de avisos* y de *La Iberia*-. Balbina Valverde interpretaría el monólogo de Pardo Bazán en una velada en la que se llevarían a cabo las siguientes funciones, como relataba *La Iberia*:

1ª, el juguete cómico *La enredadera*²¹⁸, reformado por su autor, y en el que los artistas bailarían un precioso *minué*; 2ª, en una sola sección el estreno del monólogo original de la eminente escritora Doña Emilia Pardo Bazán, titulado, *El vestido de boda*, por la señora Valverde, y la comedia en un acto *El bigote rubio*²¹⁹, y tercera y cuarta, la comedia en dos actos *Mimo*²²⁰, que cada noche alcanza mayor éxito (“Teatro Lara”: 31/01/1898).

Tanto el beneficio de Balbina Valverde como la interpretación de la primera pieza dramática de Pardo Bazán fueron reseñados en la prensa madrileña tanto el día después del estreno como los días sucesivos. Al respecto, podemos decir que las crónicas no fueron tan extensas ni tan cuantiosas como cabría suponer si tenemos en cuenta la expectación que habían generado los gacetilleros teatrales durante años

²¹⁸ pieza de Joaquín Abati.

²¹⁹ celebrada obra de Miguel Ramos Carrión.

²²⁰ de Miguel de Echegaray.

respecto a la primera incursión en el teatro de la futura condesa. Tal vez a este hecho contribuyó la antes señalada escasa antelación con que el estreno fue anunciado.

Las crónicas fluctúan entre algunas descripciones de la velada con alusiones halagadoras al monólogo escrito por Doña Emilia y varias críticas a la pieza que, en líneas generales, los gacetilleros conciben como muy poco espectacular²²¹.

Así, *El Liberal* del 2 de febrero hacía hincapié en el la concurrencia del Teatro Lara y en el notable desempeño de Balbina Valverde el día de su beneficio y apuntaba que:

La obra rebosa ingenio por todas partes y revela nuevamente la maravillosa flexibilidad del talento de quien la ha concebido.

El sentimiento maternal está expresado con delicadísima frase en la conmovedora narración de la Valverde, con motivo del traje destinado a la boda de su hija, sin que el interés de cuanto dice la artista decaiga ni por un solo instante.

De la corrección del lenguaje y de la belleza del estilo no hay que hablar. Baste con decir que son verdaderos primores.

El monólogo fue muy del agrado del público, que al final de la representación llamó con insistencia a las tablas a la señora Pardo Bazán. Pero la insigne escritora no se presentó en ellas por la sencilla razón de que no se hallaba en el teatro²²² (J. A. 2/02/1898).

La Iberia, tras resaltar también “los primores de gracia y nacionalidad” de Balbina Valverde, insistía en que “El público salió muy satisfecho del espectáculo” y en que:

El monólogo, que abunda en frases ingeniosísimas y que está redactado en admirable prosa, gustó mucho, y la autora fue llamada a escena con insistencia, pero la señora Pardo Bazán no se hallaba en el teatro. (“Teatro Lara. Beneficio de Balbina Valverde” 02/02/1898).

²²¹ Exponemos la relación de todas las críticas recogidas de *El vestido de boda* en el ANEXO III de esta investigación.

²²² Si se hallaba, sin embargo, sus hijas, como comprobamos en la sección de *La Época* “Ecos madrileños. El beneficio de la Valverde”: “El Teatro Lara estaba anoche brillante, con motivo de celebrarse el beneficio de una actriz tan querida del público como Balbina Valverde. Vimos, entre otras personas, a la señora de Arco con la señorita de Almodóvar del Río; condesa de la Corzana con las señoritas de Zulueta; marquesa de Aguiar con las hijas de la Sra. Pardo Bazán; (...) y tantas más”.

Sin embargo, en el otro extremo encontramos comentarios negativos. Casi todos hacen alusión a la excesiva narratividad de la pieza²²³ y a su falta de teatralidad. En este sentido, el gacetillero que firma como A en *La Ilustración Española y Americana* declaraba:

El vestido de boda, monólogo de la que si bien está correcta y castizamente escrito y abunda en frases felices e ingeniosas, adolece en nuestra opinión del defecto de ser poco teatral: es más bien un artículo muy bien escrito, que una producción dramática bien pensada, la notable manera de interpretarlo que tuvo la beneficiada contribuyó mucho a su buen éxito (A. 08/02/1898).

En el mismo sentido, J. de L., crítico de *El Imparcial*, señalaba:

Más bien que monólogo “teatral” que requiere, aunque sea poco, algo de movimiento, algo de acción proporcionada, *El vestido de boda* es un artículo humorístico que la actriz recita, sin música, desde la batería, dirigiéndose al público.

Esta “humorada” de castiza prosa, abundante en intencionadas frases y ocurrencias felices fue muy gustada y celebrada por el auditorio, que acogió con benévola simpatía, y aplaudió cortésmente el primer ensayo dramático de la ilustre escritora (J. de L: 02/02/1898).

Y R. B., desde *La Correspondencia de España* admitía:

El monólogo está escrito con el primoroso estilo y la tersura de frase habituales en la prestigiosa pluma de la señora Pardo Bazán; pero en el teatro solo se revela el autor dramático en cuanto es acción, y esta falta al monólogo, el cual queda reducido a una agradable narración que la actriz hace al público en un lenguaje, castizo y correctísimo, eso sí, pero que si á veces es gracioso y ameno, en otras ocasiones no tiene todo el relieve que el interés escénico exige (R. B. 02/02/1898).

Otros periódicos, sin embargo, optaron por suavizar sus críticas hacia la pieza. Así, *El*

Resumen comenta:

El vestido de boda es el primer trabajo de esta clase que ha compuesto la señora mencionada y quizás por esta causa carece de *adornos* escénicos, aunque está hecho de una *tela* preciosa que se

²²³ Estas críticas se encuadraban en el debate, que ya había traspasado a la en la prensa, sobre la incursión de los novelistas en el teatro y la regeneración del arte dramático por parte de estos. Por un lado, una parte del público y de la crítica reivindicaban un tipo de piezas más reflexivas, donde la acción y los efectos estuviesen en un segundo plano, mientras que otros consideraban cosa que la acción era inherente al teatro y que en ella debía recaer el peso dramático.

llama prosa correcta y abundan en él los *golpes de pasamanería* del mejor gusto literario (“Lara” (02/02/1898).

Mientras que “Kasabal”, quien tantas veces había anunciado la esperada primera obra teatral de Pardo Bazán, disculpaba *El vestido de boda* desde las páginas de *La Ilustración Ibérica* basándose en la poca antelación con la que Pardo Bazán lo había escrito:

La primera obra que la insigne autora de *San Francisco de Asís* ha dado en el teatro está escrita con la delicadeza y galanura que son cualidades en sus escritos, pero no corresponde a su importancia literaria. Bien es verdad que el monólogo lo escribió solo para dar prueba de la amistad a la aplaudida actriz, que se lo pidió en jueves y lo podía ya ensayar un sábado, habiendo pasado las musas del teatro en poco menos de las horas veinticuatro de que habló el poeta (“Kasabal” 12/02/1898).

Pero quizá la crítica más interesante –y también la que analiza con más profundidad el monólogo de la escritora- fue la escrita por un joven José Martínez Ruiz, futuro “Azorín” en su sección del diario madrileño *El Progreso* titulada “Los avisos de este”²²⁴:

El monólogo de la señora Pardo Bazán tiene algo... de *scie* (lo diré en francés para escandalizar menos).

Falta en él ligereza, flexibilidad de espíritu, *esprit* en una palabra; es pesado, digresivo; no hay, contra los propósitos del autor, notas intensas de ternura, ni relampagueos de humorismo.

Y eso es precisamente el monólogo, eso debe ser; una nota conmovedora que haga reír y llorar a un mismo tiempo; risas y lágrimas, complacencia y angustia... todo ligero, casi frívolo, dicho y hecho con naturalidad, sin afectación, en estilo hablado, *insintáxico*, casi incoherente, sin los resabios clásicos y rebuscamientos arcaicos de *El vestido de boda* ([Martínez Ruiz, José]: 04/02/1898).

Y además de la carencia de ritmo en la pieza y de la falta de naturalidad del que observa en el texto de la escritora, Martínez Ruiz señala también que para que un

²²⁴ El documento mecanografiado de esta crítica está custodiado entre los fondos de la Casa Museo Azorín (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 204).

monólogo funcione en escena debe ser también acertadamente representado, como lo hacen los intérpretes italianos de los que habla positivamente. Pudiera ser que quizá, Balbina Valverde, actriz acostumbrada a otro tipo de registro no consiguiese desempeñar con éxito el monólogo de Pardo Bazán y captar su ironía. En el beneficio en el que se estrenó la pieza de la escritora coruñesa, las otras obras que desempeñó la actriz eran juguetes cómicos de Miguel Ramos Carrión, Echegaray y Joaquín Abati, propios de su repertorio, que precisamente, por lo que el reflexivo monólogo de Doña Emilia tal vez supusiese un duro contraste con ellos.

Además de estas reseñas, todas ellas recogidas en los diarios madrileños, debemos señalar que la noticia del estreno *El vestido de boda* también tuvo su repercusión en Galicia. La prensa gallega solía seguir puntualmente la carrera literaria de su paisana y tanto el *Diario de Pontevedra* como *El Regional* de Lugo, editaron un mismo texto “El monólogo de la Pardo Bazán”, que resumió las críticas tanto positivas como negativas que recibió el texto de Doña Emilia, como podemos apreciar a continuación:

La crítica juzga de diverso modo *El vestido de boda*, que así se titula la producción de nuestra distinguida paisana.

Véase el anverso:

“La obra rebosa ingenio por todas partes y revela nuevamente la maravillosa flexibilidad del talento de quien la ha concebido.

De la corrección de lenguaje y de la belleza del estilo, no hay que hablar. Baste con decir que son verdaderos primores”.

He aquí ahora el reverso:

“En el teatro solo se revela el autor dramático en cuanto es acción, y esta falta al monólogo, el cual se queda reducido a una agradable narración que la actriz hace al público en un lenguaje castizo y correctísimo, eso sí, pero que si a veces es gracioso y ameno, en otras ocasiones no tiene todo el relieve que el interés escénico exige.

Y es que los tajes para la escena necesitan requilorios, no necesarios en los trajes de casa, o si mejor se quiere, novelas” (“Monólogo de la Pardo Bazán”: 08/02/1898 y 06/02/1898).

Pero, de todos modos, y como bien apuntaba el *Diario de Pontevedra* “el monólogo fue muy del agrado del público que al final de la representación llamó con insistencia a las tablas a la señora Pardo Bazán”. Y lo cierto es que la pieza estuvo en el coliseo de Cándido Lara los días 2, 3, 4, 5, 6 y 7 de febrero en sesiones habituales de abono. Compartió cartel con las citadas *Mimo*, *El bigote rubio* y *La enredadera* los cuatro primeros días²²⁵, con *El marido de la Téllez*, de Jacinto Benavente y con *Entre doctores*²²⁶ -con la que formó una sola sesión²²⁷ los dos siguientes.

Unos días después de que las representaciones hubiesen terminado, *El Imparcial*, comentaba:

Se ha impreso y publicado el monólogo titulado *El vestido de boda*, que nuestra ilustre colaboradora la señora Pardo Bazán escribió expresamente para Balbina Valverde, y esta representó con gran éxito en el Lara en la noche de su beneficio (“Para leer”: 11/02/1898).

Y en los días siguientes, varios fueron los diarios que anunciaron la publicación de la pieza, algunos con críticas muy halagüeñas²²⁸. Deducimos, pues, que tal vez la escritora había preparado la edición con anterioridad a lo que los diarios señalaron y que había calculado la fecha de su salida a la luz para que esta estuviese preparada poco después del estreno²²⁹.

²²⁵ De ello nos informan las secciones “Funciones para mañana” de *La Iberia*, correspondientes a los días 01/02/1898 y “Espectáculos para mañana” de *La Época* del 02/02/1898 y del 03/02/1898.

²²⁶ Según “Funciones para mañana” de *La Iberia* del 05 y 06/02/1898.

²²⁷ Recordemos que al Teatro Lara los espectadores podían asistir a las sesiones separadamente, no tenían la obligación de asistir a toda la función de una sola noche.

²²⁸ Como es el caso de *La Ilustración Artística*, que en la sección “Libros y revistas enviados a esta redacción” anuncia: “*El vestido de boda*, por *Emilia Pardo Bazán*. No puede haber entrado con mejor pie en la literatura dramática nuestra distinguida colaboradora Sra. Pardo Bazán: el monólogo *El vestido de boda* es un verdadero *bijou* y el éxito que ha obtenido en el teatro Lara de Madrid debe animar a la ilustre escritora a dar al teatro algo más importante, en la seguridad de que ha de conseguir en la escena los mismos triunfos que ha logrado en el libro y en el periódico. Véndese a una peseta” (“Libros y revistas enviados a esta redacción”: 07/03/1898).

²²⁹ El monólogo, de 19 páginas, costaba 1 peseta (“Obras nuevas”: 1/04/1898: 206).

Además, *El vestido de boda* fue llevada a las tablas nuevamente unos meses después. Así, el 3 de mayo, *Diario oficial de avisos* daba cuenta de que la obra volvería a ser representada el día 4 en el beneficio “de las señoritas Téros, González, Villar y Peratoner y de los señores De Diego, Mani, Markoza y Romero” (“Espectáculos. Para mañana”: 3/05/1898). En el cartel previsto para la función constaban también las piezas *La enredadera* y *Mimo*, que habían sido representadas también en el beneficio de la señora Valverde. Según *La Iberia* y *La Unión Católica* del 4 de mayo el monólogo volvió a ser interpretado también el día 5.

Finalmente, el monólogo volvió a ser representado al año siguiente en Barcelona, el 22 de julio, en una función que tuvo lugar el Teatro de Novedades y con motivo de una gala “en honor de la escuadra francesa” que como informan los diarios *La Dinastía*. (“Espectáculos” 21 y 22/07/1899) y *La Vanguardia*.

3. 6 1898- 1904. Los años previos al gran proyecto teatral

A pesar de las críticas negativas que ya hemos comentado, *El vestido de boda* no había sido un fracaso. A favor de la escritora habían estado su dilatada carrera como novelista y articulista y su presencia social y mediática (recordemos que en las postrimerías del siglo XIX sus publicaciones, sus lecciones en el Ateneo y hasta sus *soireés*²³⁰, su asistencia a actos y sus viajes eran motivo de noticias en la prensa), así como la magnífica elección de estrenar su primera tentativa en el beneficio de una de las actrices más populares de la época. Pardo Bazán debió de percibir el estreno de *El vestido de boda* como un éxito, si atendemos a unas declaraciones que años después realiza en un artículo publicado en *Ateneo. Revista mensual* y en el que contesta a la

²³⁰ Prueba de ello, es que las felicitaciones privadas que la autora recibió sobre *El vestido de boda* en sus recepciones privadas fueron noticia, como podemos comprobar en la sección “Ecos madrileños” de *La Época*: “Hoy, como día 5, ha habido brillante recepción en casa de la condesa viuda de Pardo Bazán y de su hija la insigne escritora. Esta ha escuchado muchas felicitaciones por el éxito que ha obtenido en Lara su lindo monólogo *El vestido de boda*” (“Ecos madrileños”: 05/02/1898).

polémica que mantuvo con Mariano Miguel del Val sobre los novelistas en el teatro. En este texto, la escritora declara: “He estrenado cuatro veces en Madrid. Un monólogo, aplaudido. Un diálogo dramático, aplaudido. Un drama, rechazado. Una comedia dramática, aplaudida” (Pardo Bazán 01/1906). Ya tendremos ocasión de explicar con detenimiento tanto la polémica sobre la incursión de los novelistas en los escenarios como de estudiar todas las obras que Doña Emilia llevó a las tablas en la capital. Ahora nos interesa simplemente que el estreno de su primer monólogo fue aplaudido y que la escritora debió de sentirse animada o, cuando menos, tentada a continuar con su carrera teatral. Y así lo demuestran documentos que hoy se conservan y indican que poco después del estreno de *Un vestido de boda*, Doña Emilia empezó a componer una nueva pieza teatral.

2. 6. 1 *Un drama*. Pieza destinada a María Guerrero nuevamente datada

Concretamente, creemos que en 1899 la escritora llevo a cabo la escritura de la pieza *Un drama*, de la que actualmente se conservan varias cuartillas en el Archivo de la Real Academia Galega y que ha sido editada por Cristina Patiño Eirín en 2010²³¹.

Esta profesora, en un artículo de 1999 que dedicó a esta obra y que tituló “La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán” apuntaba:

Respecto a la datación de esta pieza dramática fragmentariamente llegada hasta nosotros, todo parece indicar que ha de situarse en los años últimos del siglo o, quizá, algo más allá, en el período de máxima efervescencia en la creación teatral (1904-1906) cuya culminación es el estreno de *Verdad* (1999: 108).

²³¹ En su edición del *Teatro completo* de Pardo Bazán del año 2010, Montserrat Ribao Pereira recoge la edición de *Un drama* a cargo de Cristina Patiño Eirín (2010: 627-649), ya que fue esta última profesora la que dio noticia de la existencia de la pieza en 1999 en el artículo “La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán”, *Siglo Diecinueve*, 5. pp. 93-116.

Sin embargo, una lectura atenta al espistolario de la escritora y a la prensa de la época nos ha desvelado que Doña Emilia escribió esta pieza en el citado año de 1899. En una carta del 16 de septiembre de 1904, Pardo Bazán confesaba a Fernando Díaz de Mendoza –famoso actor, empresario teatral y marido de María Guerrero- lo siguiente:

Nuestro amigo Linares Rivas se refirió en una conversación reciente con Vds., en Barcelona, originada por mi respuesta a la interview del *Gráfico*.

En aquella interview yo decía la verdad. Mi primer trabajo dramático, guardado en mis cajones desde 1899, si no me equivoco, estaba destinado a María.

¿Por qué no se lo entregué nunca, a pesar de tanto como tuvo la bondad de animarme? Por lo consabido: porque yo tengo escaso arrojo para este género literario (Schiavo y Mañueco 1990: 69).

Y en la citada entrevista concedida al periódico madrileño *El Gráfico*²³² y titulada “Ideas y proyectos” la escritora manifestaba:

Verdad que duerme en mis cajones un drama hace tiempo principiado, que destinaba yo a María Guerrero, por figurarme que era positivo para ella el papel de la protagonista. Sin embargo, mi falta de intrepidez fue tal, que al tener esta eminente actriz la amabilidad de pedirme en varias ocasiones que le escribiese algo, me guardé de responder: “Existe un drama; ¿vamos a leerlo?”. Si cae en manos de María Guerrero este periódico se sorprenderá, seguro.

(...) Me pide *El Gráfico* títulos y argumentos. Títulos... conformes; argumentos... es temprano. El drama encajonado se titula *Un drama* (Pardo Bazán 25/06/1904).

Por tanto, Pardo Bazán redactó su obra en el último año del siglo XIX pensando en María Guerrero, si bien descartó su subida a las tablas de esta en aquella época, tal vez porque, como en el año 1900 confesaría al periodista Marcos Rafael Blanco Belmonte, en aquel entonces todavía se sentía insegura frente a la escena (Blanco Belmonte 16/02/1900).

²³² La entrevista fue reproducida parcialmente por el diario coruñés *La Voz de Galicia* el 28/06/1904 con el título “Emilia Pardo Bazán y sus próximas obras”.

Sin embargo, años después, la escritora intentó estrenar la obra en dos ocasiones. En enero de 1904 y meses antes de Pardo Bazán que estrenase su diálogo *La suerte*, que tendría como protagonista a la actriz María Tubau, parece que ofreció a dicha actriz *Un drama*. En enero de 1904 la coruñesa *Revista Gallega*, publicaba:

La ilustre estilista Emilia Pardo Bazán, ha entregado un drama en prosa a la señora Tubau de Palencia cuya artista lo tiene en estudio y pondrá pronto en ensayo.

Quienes se precian de conocer a algo de esta producción dramática dicen que es interesante, y adelantan que el último acto, clave del drama, se desarrolla en el interior de un vagón en el tiempo que el tren está detenido en una estación ferroviaria, novedad que acusa un atrevimiento escénico que no dudamos sabrá salvar la eximia escritora con su habilidad literaria y su talento (“Un drama de la Pardo Bazán”: 01/01/1904).

Y precisamente el cuarto acto de *Un drama* tiene lugar en una estación, tal y como observamos en su acotación inicial: “La escena representa un ángulo de la estación de ferrocarril. La disposición de la decoración y sus accesorios deben prepararse del modo más adecuado para las necesidades de la acción dramática” (Pardo Bazán 2010: 643). Sin embargo, el estreno de la pieza por parte de María Tubau no tuvo lugar. Aún así, la intérprete, llevaría a las tablas el citado diálogo dramático de Pardo Bazán titulado *La suerte*, no sin cierto éxito. Y a partir de ese momento, Doña Emilia comenzaría el período más fructífero de creación dramática, en el que, además de comenzar a proyectar nuevas obras, intentó una vez más rescatar la pieza *Un drama* que atesoraba en un cajón, como había declarado, esta vez destinada a la actriz en la que primero había pensado, María Guerrero. En noviembre de 1904, *La Voz de Galicia* publicaba:

Nada menos que cuatro obras entregará en el invierno que comienza a las compañías de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, María Tubau y Borrás.

La primera se titula *Un drama*, y en ella se pinta el contraste entre la España nueva y la vieja, entre lo tradicional y lo moderno que germina. La escena se desarrolla en París (“Emilia Pardo Bazán y la dramática española” 03/11/1904).

Y el diario de Gijón *El Noroeste* reproduce de un rotatorio coruñés la siguiente información:

Nada menos que cuatro obras serán durante él entregadas a las principales compañías de España. Son las siguientes. La primera, titulada *Un drama* está escrita desde hace años y detenida por ese estado de espíritu antes citado. Su acción se desarrolla en París entre personajes españoles, pinta la diferencia, el contraste, acentuado a veces hasta el choque, entre la España vieja y la nueva, entre lo tradicional, representado por la generación pasada, y lo moderno, simbolizado en la generación cuya floración empieza. Está destinada a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza y consta de tres actos y un epílogo (“Pardo Bazán en el teatro 04/11/1904).

Efectivamente, hubo intento serio por parte de Doña Emilia para que *Un drama* fuese llevado a las tablas de manos de la compañía Guerrero-Mendoza. Manuel Bueno, en un artículo publicado el 2 de diciembre de 1904 en *El Gráfico* y titulado “La Pardo Bazán en el teatro” da cuenta de que hubo incluso una lectura en el Teatro Español de la pieza:

Doña Emilia leyó ayer en el Teatro Español una obra muy estimable, que no saldrá por ahora de sus manos, pues la eminente escritora se reserva el estrenarla la temporada próxima o quizás más tarde (Bueno 02/12/1904).

Efectivamente, tras la lectura de la pieza, Pardo Bazán pareció aplazar su estreno, aún a pesar de que a Fernando Díaz de Mendoza pareció gustarle²³³. Pero

²³³ También el gacetillero teatral del periódico madrileño *El Globo*, declaraba a este respecto, en un artículo titulado “Teatralerías. Aduanas teatrales”: “Habría que exhumar el artículo de *Fígaro*. *Nadie pase sin hablar al portero*, es de una gran actualidad. No culpo a nadie. Miro las cosas de arte desde alto, y es mi norma renunciar siempre a discutir cosas de tejas abajo o da entre bastidores, al son que quieran decirlo. Hablo de hechos. Es pública la mala suerte que en su lectura ha corrido en el Español un drama de la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán. Por lo visto se le ha negado la entrada. Ante la noticia, sufrí una sorpresa tan grande, que aún me dura. ¿Es posible esa repulsa? No me atrevo a creerlo. Tan grandes méritos concurren a esta insigne escritora, una de las pocas grandes plumas que en España son y han sido, que en desagravio de la opinión, me adelanto a consignar mis confianzas de que ese extrañamiento *ab irato* de la escena del Español no se confirme. (...) La crítica ha escondido las censuras en el silencio. Francamente, cada cual puede hacer de su capa un sayo, y en cuestión de favores, no los debe pedir de limosna el arte verdadero. Pero si el Español es la casa del arte dramático nacional, las

finalmente, la escritora, según narra Manuel Bueno, el periodista de *El Gráfico*, renunció a su proyecto:

Discútese brevemente el riesgo probable de dar la obra. Fernando se compromete a representarla.

Doña Emilia declara que no se siente con intrepidez bastante para aventurar *Un drama*. Y la obra queda retirada (Bueno 02/12/1904).

Un drama fue nuevamente guardada en un cajón y no llegaría a estrenarse nunca. Sin embargo, dado que hoy conservamos varias cuartillas de la obra, editadas cuidadosamente por la profesora Cristina Patiño Eirín, podemos incluirla en nuestra investigación. La citada estudiosa describe en su edición que bajo las signaturas 259/16 y 258/28 se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega varias cuartillas correspondientes a esta pieza que:

consta, por una parte, de treinta mitades de folio en papel verjurado, rayadas y escritas a máquina, con correcciones autógrafas, en las que se recoge el segundo acto, incompleto, de la pieza. El cuarto acto aparece en trece cuartillas más finas, rayadas, escritas a máquina y numeradas a mano en el margen superior derecho, con correcciones autógrafas. Por otro lado, dos cuartillas más, manuscritas esta vez, dan cuenta de un breve parlamento que acaso corresponda a una redacción alternativa de algún diálogo del primer acto (...). (Pardo Bazán 2010: 627).

También el archivero Ricardo Axeitos Valiño (2004: 158) da cuenta de los tres agrupamientos de cuartillas en los que está escrita la pieza dramática y en la que podemos advertir varias redacciones, como apunta la profesora Patiño Eirín. Tal vez pudiéramos barajar la hipótesis de que las dos cuartillas manuscritas puedan formar parte de lo que fue el proceso de escritura de la primera redacción de *Un drama*, correspondiente a una fecha cercana a 1899, y las otras dos series de documentos, mecanografiadas, puedan datarse alrededor de 1904, cuando la escritora sopesó la

obras y los autores deben estimarse por los méritos que se les reputen, en buena crítica, y no esperando licencia de entrada de la aduana del abono. Antes que la taquilla, la escena; por encima del público, el arte” (Guerra 10/12/1904). Esta crítica fue reproducida el 14/12/1904 en *El Regional* (Lugo), en un artículo titulado “La Pardo Bazán y el teatro”.

subida de su obra a las tablas y pudiesen corresponder a una revisión o reescritura posterior del texto (recordemos que los documentos mecanoscritos de la escritora que se guardan en el Archivo de la Real Academia Galega son posteriores a los manuscritos y que se datan desde principios del siglo XX). Aunque, como más adelante justificaremos, esta versión que hoy se conserva es diferente a la que la escritora llegó a leer a la compañía Guerrero-Mendoza.

En el artículo en el que la estudiosa Cristina Patiño da cuenta de la existencia de la redacción parcial *Un drama*, la reputada pardobazanista apunta a que este guarda relaciones con una narración previa y homónima de la escritora, publicada en la revista auspiciada por Lázaro Galdiano, *La España Moderna*²³⁴. Efectivamente, en las páginas de varios números de 1895 de esta publicación en cuyo proyecto tanto tuvo que ver Doña Emilia se publicó una novela breve, titulada efectivamente *Un drama* y que es, evidentemente, el germen de la obra teatral que ahora analizamos. Sabido es que Pardo Bazán pensaba que el teatro podría renovarse o enriquecerse de a través de los cauces por los que había transitado la narrativa, como observa Cristina Patiño:

Doña Emilia comparte con Galdós una visión dúctil de los géneros literarios. Como se desprende también de la práctica de su escritura, el final de siglo marca una contaminación progresiva entre los moldes genéricos, que pierden así rigidez, si alguna vez lo tuvieron en la autora de *Insolación*, y desdibujan sus fronteras comunicando al texto una impronta personal y novedosa en la que el diálogo viene a enseñorearse de los espacios antes solo transitados por el narrador. Aunque Pardo Bazán no llegará al diálogo puro de novelas como *Realidad* (1889) o *El abuelo* (1897), confiesa que el novelista puede acceder por la puerta grande al terreno del dramaturgo sin menoscabo de la grandeza escénica, antes al contrario, pertrechado con los mejores talentos para triunfar (Patiño Eirín 1999: 103).

²³⁴ La novela corta *Un drama* fue publicada en *España Moderna* en el año 1895, concretamente en los números de mayo (páginas 5-28), junio (páginas 5-25) y julio (páginas 5-24).

Y precisamente fueron varias las piezas dramáticas de la escritora que surgieron de narraciones previas²³⁵, como más adelante analizaremos, si bien *Un drama* fue la primera de ellas. Esta novela breve está vinculada al teatro desde el título²³⁶ y desde sus primeras páginas. En ellas, un narrador describe a un conjunto de personajes, los principales de la trama, en un *baignoire* de la parisiense Comedia Francesa – escenario donde se desarrollaba *Adriana Lecouvreur*, la pieza de Scribe y Legouvé traducida por la escritora²³⁷ - asintiendo a la representación de *Fedra*, de Racine. Y cada uno de los personajes es descrito según el efecto que en ellos produce la representación:

Era evidente que el espectáculo del horrible conflicto moral de Fedra producía en ellos sentimientos opuestísimos, que hubiesen podido servir de piedra de toque para discernir inmediatamente la complejidad moral de cada uno. La oscuridad relativa de esa clase de plateas peculiares de los teatros franceses, sobre las cuales proyecta densa sombra la línea saliente de los palcos entresuelos, contribuía a que las cinco personas a quien vamos a conocer dejaran salir al rostro sin reparo las impresiones del terrible drama, que alguna de ellas escuchaba por primera vez aquella noche, no habiéndolo leído jamás. (Pardo Bazán 1947: 1270).

A continuación, el lector descubre así a la impetuosa Teodora, a quien la arrebatadora pasión de Fedra produce un efecto catárquico²³⁸; a su esposo Jacinto

²³⁵ Así, *Verdad* se relaciona con el cuento “Santiago el mudo”; *Finafrol*, proyecto teatral que nunca llegó a materializar se vincula con una novela breve homónima y con el cuento “Siglo XIII. Incluso sabemos de la existencia de autores que se basaron en narraciones de Doña Emilia para elaborar piezas teatrales, aunque parece que estas nunca llegaron a materializarse. Así, Patiño Eirín (1999:95) cita que Gerardo Neira, de quien se conserva en el Archivo de la Real Academia Galega un texto mecanografiado titulado “La Condesa de Pardo Bazán y el teatro”, da cuenta de que él mismo había hecho una adaptación teatral de la novela de la escritora *Memorias de un solterón*. También gracias a un texto conservado en el fondo documental de la escritora, firmado por Plauderer sabemos que Serrano Anguita “habría escrito una comedia cuyo primer acto partiría del cuento [de Pardo Bazán] “El décimo” (Ribao Pereira 2005: 130). En las páginas finales de esta investigación hablaremos de todas las narraciones de Pardo Bazán que fueron adaptadas para el teatro.

²³⁶ Según el *Diccionario de la Real Academia española*, drama significa en su tercera acepción “suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente” como sin duda ocurre con la novela de Pardo Bazán; en su primera acepción “Obra perteneciente a la poesía dramática” y en su segunda “Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente”.

²³⁷ Y, curiosamente, hablará también de la interpretación que la verdadera Adriana Lecouvreur hizo de Fedra en su artículo de “La vida contemporánea” del 08/02/1897 (Pardo Bazán 2005: 74).

²³⁸ El 12 de febrero de 1900, en un artículo titulado “Laberintos” de la *Ilustración Artística*, Pardo Bazán declara: “Es Fedra el delirio sentimental, la gran víctima de la pasión –personaje que la Edad Moderna no ha sabido concebir, y que tiene la sublimidad de las épocas primitivas, allá cuando el deseo y el remodimiento eran fuerzas iguales” (Pardo Bazán 2005: 150).

Castellá que “seguía la representación con pura curiosidad y grato *dilettantismo* (el subrayado no es nuestro) de literato y artista” (Pardo Bazán 1947: 1272); a la recatada hermana de este último, Fermina Castellá, a quien “la tragedia, lejos de producir el deleite y la refinada complacencia que en su hermano, causaba una extrañeza unida a cierta curiosidad más bien repulsiva” (1947: 1273) y al prometido de Fermina, Lorenzo Gurrea, quien veía la obra de Racine “con ese misterioso estremecimiento interior que producen las obras de arte impregnadas de pasión en las organizaciones juveniles y poco gastadas por la vida (1947: 1276)²³⁹. En medio de la representación irrumpe en el palco el recio Gurrea Pinós, padre de Lorenzo, ajeno a la representación y a la especial atmósfera creada en el *baignoire*, en un presagio de su papel en el desenlace de la novela. En las páginas siguientes se desencadena el drama de los nombrados personajes, eco de la tragedia protagonizada por Fedra, personaje mitológico llevado por primera vez a la escena por Eurípides en *Hipólito* y siglos después por Jean Racine.

En *Hipólito* y en *Fedra*, la hija de Minos y Parsifae se enamora perdidamente del hijo de su marido. Su pasión le había sido infundida por Afrodita, celosa de que Hipólito no le rindiese culto. Fedra confiesa su pasión; Hipólito la desdeña. En la versión de Eurípides, desesperada, se suicida dejando una nota destinada a su marido, Teseo, en la que acusa a Hipólito de haberla querido forzar. En la versión de Racine, es la nodriza de Fedra quien informa del falso suceso a Teseo. Según el trágico griego, Teseo, dolido, pide a Poseidón que castigue a su hijo; el dios cumple su castigo, aunque momentos antes de morir Hipólito, Artemisa confiesa a Teseo toda la verdad de la historia. En la tragedia del dramaturgo francés, es la propia Fedra quien confiesa su culpa a Teseo, tras enterarse de la muerte de Hipólito; luego acaba con su propia vida.

²³⁹ También en *La Tribuna*, novela de 1883 de la escritora, Amparo, su protagonista, asiste a la representación de una obra teatral, *¡Valencianos con honra!*, que ejercerá sobre ella un efecto catárquico (Sotelo Vázquez 2005).

En *Un drama*, Teodora sufre una pasión desmedida por Lorenzo Gurrea, prometido de su joven cuñada Fermina. No existe una relación madrastra-hijo directa, aunque sí simbólica, si tenemos en cuenta las circunstancias familiares de los hermanos Castellá. Fermina, joven provinciana y fruto tardío del matrimonio de sus padres, va a vivir a París con su hermano Jacinto y su cuñada, Teodora, por lo que ambos ejercen una relación paternalista sobre la muchacha. Y Lorenzo no es el hijo de Joaquín, pero sí su futuro yerno, su hijo político. Y si Fedra incurría en un tabú enamorándose de su hijastro (si bien inducida por la diosa Afrodita), Teodora, mujer mal casada pero pasional, comparada con el Vesubio en peligrosa calma a punto siempre de entrar en erupción, se enamora perdidamente de Lorenzo, con el que decide escaparse, transgrediendo el orden social. Los paralelismos entre *Un drama* e *Hipólito-Fedra* son vislumbrables. Fedra representa en la mitología clásica la pasión adúltera y la esposa de Joaquín Castellá la representa en la novela de Doña Emilia. Además, las comparaciones entre Teodora y el mundo clásico son numerosas en la novela breve y van desde su aspecto físico hasta su *pathos*. Knox, en su estudio sobre el trágico griego –hoy reivindicado por los estudios de género por la denuncia de sus personajes femeninos– declara que Eurípides “escogió insistir en el problema de la subordinación social de la mujer” y que:

[t]oca uno tras otro todos los puntos sensibles que debieron de ser los motivos de queja de muchas esposas atenienses: la dote con la que las mujeres “compran un poseedor de su cuerpo” (las comillas no son nuestras); el riesgo que implica (pues si un marido resulta malo “el divorcio perjudica a la reputación de la mujer [las comillas no son nuestras]); su falta de preparación para en matrimonio y una nueva casa; la libertad del hombre para dejar la casa por distracciones, la obligación de la mujer de “mantener los ojos fijos en un solo ser humano” [las comillas no son nuestras]. La acostumbrada justificación masculina de sus privilegios –que luchan en las guerras es rechazada (...) (Easterling y Knox 1990: 363).

De hecho, el estudioso inglés apunta que Eurípides “es el creador de esa habitación de tres paredes en la que los aprisionados hombre y mujeres se destruyen unos a otros por la intensidad de sus amores y odios, de esa jaula que es el teatro del *Otelo* de Shakespeare, de la *Phèdre* de Racine, de Ibsen y de Strinberg” (Easterling y Knox 1990: 363). Lo que mueven sus tragedias son las pulsiones humanas y divinas, “Fedra está hablando de su amor por Hipólito y este, el sentimiento más irracional de todas las pasiones humanas, es un tema predominante en el teatro de Eurípides” (Easterling y Knox 1990: 362).

Pardo Bazán habla en la novela breve *Un drama*, del problema de la mujer atrapada en un matrimonio sin amor, a la que su marido trata como una preciosa pieza de coleccionista (también nos habla del problema de los matrimonios concertados por interés económicos y sociales, como es el caso del preparado por Martín Gurrea para su hijo Lorenzo y Fermina). Y si en el *Hipólito* de Eurípides “el gran discurso de la nodriza (...) demuestra a su señora, Fedra, que no es injusto que una mujer conceda su amor a otro hombre si se halla conmovida en su corazón” (Jaeger 1996: 315), Pardo Bazán hace al receptor de su novela conocer los entresijos del adulterio de una mujer malmaridada. Mientras que en *Hipólito* de Eurípides y en *Fedra* de Racine, la mujer de Teseo no es correspondida por su hijastro, Lorenzo sí se enamora de Teodora, olvidando su compromiso con Fermina, casi impuesto por su padre Martín Gurrea. El cosmos social tambalea por el amor adúltero de Teodora, que infringe todas las normas. El desliz de Lorenzo, sin embargo, tiene varios matices. Sin conocer que la amada de este es precisamente su esposa, Jacinto intenta calmar a Martín Gurrea sobre las sospechas de que su hijo tenga un idilio durante su noviazgo con Fermina (“una de dos: o lo de Lorenzo es alguna intriguilla o una pasión fulminante, de esas que, créame usted, no abundan tanto”, dice al viejo carlista para calmarlo). En cambio, Martín Gurrea no

perdona a su hijo y, sobre todo, desprecia a Teodora. Y si en el mito de Fedra es el padre de Hipólito quien pide a Poseidón que acabe con su hijo, en la novelita *Un drama* es el propio Martín, padre de Lorenzo, quien intenta matarlo cuando huye con su amada. Sin embargo, el cuerpo de Teodora se interpone entre la bala y su amado, salvándole la vida. *Un drama* es un discurso narrativo que dialoga con varios hipotextos: con el *Hipólito* de Eurípides y con *Fedra* de Jean Racine. Sin embargo, hacia 1899 vuelve a transformarse, esta vez en una pieza dramática. Las hojas conservadas de la pieza no revelan la asistencia a la representación de Fedra por parte de los personajes y aunque solo se conservan dos cuartillas manuscritas que, como hemos dicho, Cristina Patiño apunta que tal vez puedan pertenecer a una “redacción alternativa de algún diálogo del primer acto” (Pardo Bazán 2010: 627) es probable que Pardo Bazán no incluyese la escena de la representación teatral en su drama, ya que en este diálogo se atisba un acercamiento entre Teodora y Lorenzo, acaecido cuando la trama de la novela *Un drama* está ya bastante avanzada), pero Teodora (en algunos casos llamada también Fausta²⁴⁰ en la redacción que conservamos en el Archivo de la Real Academia Galega) sigue representando a la mujer adúltera y malcasada, eco del personaje enamorado de Hipólito. Montserrat Ribao Pereira, que ha estudiado la filiación entre las referencias mitológicas clásicas y varias de las piezas teatrales de Pardo Bazán²⁴¹, no ha observado sin embargo la relación entre la protagonista de *Un drama* y Fedra.

El drama de Pardo Bazán se articula en cuatro actos. Al primero, que conservamos parcialmente y que parece pertenecer a otra redacción, acabamos de referirnos. En el segundo acto los personajes desvelan su situación y sus posturas ante el

²⁴⁰ En la crítica que Manuel Bueno hace de la lectura de *Un drama* en el Teatro Español, dice que la protagonista de la pieza se llamaba Fausta, por lo que corroboramos la teoría de Cristina Patiño y de Ricardo Axeitos Valiño antes citada, que indicaba que los últimos actos de la obra, mecanografiados, debieron ser escritos después de las cuartillas correspondientes al primer acto, donde el personaje enamorado de Lorenzo Gurrea se llama Teodora, como en el novela homónima *Un drama*.

²⁴¹ Véanse sus trabajos de 2010: 627-633 y el “Estudio preliminar” de su edición de 2010 del *Teatro Completo* de Pardo Bazán.

matrimonio de Lorenzo y Fermina: Martín Gurrea, padre de Lorenzo es quien lo ha planeado todo. Despótico, discute con Jacinto, cuando este duda del amor de Lorenzo por su hermana. Fausta y Lorenzo deciden escaparse juntos, y este último intenta tranquilizar a su novia Fermina, que sospecha de su relación con otra mujer, prometiéndole que su boda con ella se aplazará, pero retractándose de ello en el último momento, tras manifestarle sus inquietudes porque su matrimonio unirá a dos personas de distinto rango social. Y el hijo de Gurrea decide plantarle cara a su despótico padre contándole su resolución de desobedecerle (y no besando su mano, como sí lo hacía en la novela). No conservamos el acto tercero y el cuarto, tiene lugar, como se había filtrado a la prensa en una estación de ferrocarril. En ella está Fausta, esperando a su amado para huir con él (en la breve narración *Un drama* el que espera en la estación es Lorenzo). Nerviosa, escucha una conversación entre unos amigos suyos, que en el segundo acto habían acudido a su casa y que parten de viaje de novios, por lo que su huida en el mismo tren, ilícita y adúltera, la hace dudar un poco y pensar si su marido fue quien domesticó su carácter pasional. Sin embargo Lorenzo acude a la cita y ambos deciden no subir al tren hasta el último momento. Sin embargo aparece Martín Gurrea y, al igual que en la novela homónima de la escritora coruñesa, intenta matar a su hijo, pero Fausta se interpone, cayendo esta muerta de un disparo.

El drama de la novela y de la pieza teatral es el mismo. Solo cambian evidentemente, los aspectos formales del discurso narrativo al género dramático. Dada la imposibilidad de la digresión sobre el carácter de los personajes que llena párrafos de la novela, la pieza dramática de Pardo Bazán pone el acento de la personalidad de los protagonistas en las didascalias, que advierten de las reacciones de cada uno de ellos. Los rasgos psicológicos de cada uno también se agudizan en el drama: Martín Gurrea es mucho más despótico y manifiesta sus diferencias con Jacinto; Fermina es más triste

pero también más incisiva y resuelta; Fausta, más apasionada pero también más insegura. Si esta obra fuese llevada a las tablas, sin duda esbozaría una nube negra en el horizonte del receptor burgués, ya que cuestiona la institución matrimonial, el casamiento sin amor, la libertad de la mujer para enamorarse. Pardo Bazán haría reflexionar a sus espectadores, como ya lo había hecho con la novela *Un drama*. Como ocurría en el caso de *El vestido de boda*, Pardo Bazán cuestiona un aspecto concreto de la condición femenina, burguesa también en este caso. Sin embargo, ni su novela ni su drama tienen un final feliz: la mujer adúltera no huye con su amado, sino que da la vida por él en el último momento. El amor de la pareja se rompe con la muerte, pero el orden social se restablece. Muerta la mujer adúltera, desaparece el tabú infringido.

Como ya hemos comentado, desconocemos los motivos por los que Doña Emilia no subió a las tablas esta pieza. Tal vez por propia inseguridad o por la crudeza del drama, aunque es cierto que ya Pérez Galdós había subido a una mujer adúltera y perdonada por su marido a un escenario con el estreno de *Realidad*, y que *Un drama* guarda también estrechas relaciones con *Castigo sin venganza* de Lope de Vega²⁴². En este sentido, es muy valiosa la ya citada crítica de Manuel Bueno a la lectura de la obra en el Teatro Español, a la que asistió la compañía Guerrero-Mendoza y la conversación que mantuvo con la escritora. Además, como comentaremos, añade nuevos datos sobre lo que fue la gestación de la obra:

- Señora, lo que más vale en ese drama es su semejanza con *Realidad*, de Galdós...

Doña Emilia me oyó sin inmutarse. A poco dijo:

- Yo me he propuesto poner frente a frente dos épocas, dos modos de ver la vida, encontrados: el romanticismo sentimental y trágico de una casta de españoles que aún subsiste, y la indiferencia, el tedio escéptico de la juventud moderna, que la libra de apasionarse. Gurrea, emigrado carlista,

²⁴² De hecho, reconoce que esta obra es “nuestra *Fedra*” en un artículo de la serie “La Vida Contemporánea” publicado el 14 de junio de 1916 (Pardo Bazán 2005: 533).

que reside en París, viudo, en compañía de su hijo Lorenzo, en quien la autora ha puesto las ductilidades morales, la propensión a transigir que singularizan al hombre contemporáneo..

- Sí, sí. Todo eso se ve y se respira en la obra. Es admirable- digo yo, con fogosa sinceridad....
- El cabecilla Gurrea es tenaz e irreductible en sus sentimientos y en sus convicciones –añade doña Emilia-, y no se aviene a que su hijo le desobedezca. Ha resuelto casarlo con Fermina, y, entre tanto, el mozo se traba en unos amores adulterinos con Fausta, la esposa de Jacinto Castellá. El enfurecido padre resuelve reparar los daños que a él le infiere la desobediencia de su hijo y el que sufre Dios con el culpable proceder de Lorenzo... De ahí que, al sorprenderlo, en la estación del ferrocarril disponiéndose a huir con su querida, lo mate de un balazo....
- Señora –exclama Fernando Mendoza y su insigne consorte asiente-; el público no acepta ese desenlace...
- A mí –añado yo- me parece una atrocidad poco verosímil, que indignará al auditorio....

Doña Emilia argumenta con ejemplos históricos de padres severos que mataron a sus hijos.

Eso es excepción, señora –contesto- y la excepción tiene poco o nada que ver con el arte, y sobre todo en el teatro que se nutre de dolores vulgares y de alegrías comunes.... (Bueno: 02/12/1904).

En esta transcripción observamos varias cosas: la primera, que tal vez el motivo por el que Doña Emilia no llevó la obra a las tablas fue precisamente por el homicidio final, que no sería aceptado por los espectadores, como Fernando Mendoza le advierte y segundo, que la versión de la pieza que se leyó en el Teatro Español es distinta a la que hoy se atesora en el Archivo de la Real Academia Galega: en ella, el que muere de la infeliz pareja es Lorenzo y no Fausta, por lo que debió haber otra redacción diferente, posterior a la que conservamos²⁴³. Esto no afecta sin embargo, al significado de la obra: Martín Gurrea, tenaz, no permite que su hijo se fugue con una mujer adúltera e intenta restablecer el orden social en el que cree aún a costa de la vida de su hijo. Lo castiga matándolo, como Teseo había pedido a Poseidón que castigase a Hipólito. La crítica

²⁴³ El orden lógico serían, pues, las dos primeras cuartillas que se conservan del drama –en las que la protagonista se llama Teodora- y que pertenecerían a una redacción más antigua (presumiblemente la de 1899); luego los dos grupos mecanografiados –en los que Teodora pasa a llamarse Fausta, que muere con el disparo de Martín Gurrea- y, finalmente, la versión que Doña Emilia llevó a la compañía Guerrero-Mendoza, en la que quien muere es Lorenzo y que no se conserva.

social, es, si cabe más dura en esta versión, ya que nos habla de una sociedad que no transige con la idea de una mujer que rompe con su matrimonio, aun teniendo que sacrificar a uno de sus seres queridos.

3. 7 1904-1906. El gran proyecto teatral de Emilia Pardo Bazán

El 16 de febrero de 1900, el periodista Rafael Blanco Belmonte publicaba en una entrevista con Emilia Pardo Bazán publicada en *El Correo de Lugo*:

- ¿Y cuándo estrena usted alguna obra teatral?- pregunté.

-Tal vez pronto, tal vez tarde – respondió la genial escritora. Pienso mucho en el teatro, quiero estrenar, pero... Tengo miedo; confieso que soy medrosa ante las candilejas. (Blanco Belmonte 16/02/1906).

Efectivamente, la escritora entraba en el nuevo siglo con varios proyectos periodísticos y literarios, pero pasarían cuatro largos años hasta que se decidiese nuevamente a estrenar una obra teatral. Sin embargo, a principios de 1900 sus opiniones sobre el teatro seguían llenando sus columnas periodísticas de opinión, reseñando todo aquello que se estrenaba tanto en la corte como en París, a donde viajó Doña Emilia con motivo de la Exposición Universal²⁴⁴. En los meses estivales la escritora volvía a Galicia y aprovechaba también para asistir al teatro de su ciudad natal. Precisamente en el verano 1902, llegó al Teatro Principal de A Coruña la compañía Guerrero-Mendoza precedida de una gran expectación.

María Guerrero era una de las más famosas y reconocidas actrices de la época. Su padre, Ramón, había sido un hombre de negocios, “entre los cuales figuró alguna vez el ser mueblista de teatros” (Deleito y Piñuela: 89) que había tenido relación con el mundo

²⁴⁴ Así, sin ánimo de ser escrupulosos, si echamos simplemente un rápido vistazo a sus crónicas de “La vida contemporánea” de Pardo Bazán de principios de siglo, descubriremos las referencias a los éxitos y fracasos de Eugenio Sellés y Dicenta en Madrid (12/03/1900), el estreno en París de *El loco Dios* de Echegaray (06/08/1900) y de *Aiglón* de Rostand por Sara Benhart (Pardo Bazán 2005:152, 163 y 166 respectivamente).

del espectáculo y que ayudó a su hija en el empeño de ser actriz. Le facilitó estudiar declamación con Teodora Lamadrid y su amistad con el actor Emilio Mario, favoreció que María debutase en el teatro que el actor dirigía, el de la Princesa, en 1885 (Deleito y Piñuela: 89). Luego, María Guerrero se trasladó con el citado actor al Teatro de la Comedia en 1887, representando papeles de dama joven. En 1890 pasó al Teatro Español a cargo de Ricardo Calvo y allí obtuvo un gran éxito al representar *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio*. Luego se marchó a París a estudiar con el actor Coquelín para volver otra vez a Madrid en 1894. Tras un breve paso por el Teatro de la Comedia, María convenció a su padre para que se hiciese con la titularidad del Teatro Español, a donde la actriz, “ya en funciones de directora y empresaria había de continuar el resto del siglo” (Deleito y Piñuela s.a.: 106). Allí compartió compañía con el aristócrata Fernando Díaz de Mendoza, con quien contrajo matrimonio en 1896 y que poco a poco fue desplazando a Ricardo Calvo como galán de la compañía. En el Teatro Español, la compañía se consolidó y estrenó numerosas obras de José Echegaray, quien había convertido a María en su actriz fetiche, renovó sus “célebres ‘lunes clásicos’, resucitando olvidadas obras de Lope y Tirso” (Deleito y Piñuela s.a.: 113) y estrenó obras de relieve como *Terra baixa* de Ángel Guimerá en noviembre de 1896 (s.a.: 114).

Doña Emilia y María Guerrero se conocieron cuando esta última pasó a formar parte, como ya hemos comentado en este trabajo, del reparto de *Realidad*. La actriz también estrenó las obras de Pérez Galdós *La loca de la casa* (1893) y *La de San Quintín*. Desconocemos la relación que Pardo Bazán mantuvo con la actriz durante el resto de la década de 1890, pero cuando la compañía del Teatro Español desembarcó en A Coruña, y estuvo varias semanas en el Teatro Principal, Doña Amalia de la Rúa -y seguramente también su hija- asistieron a sus representaciones desde la privilegiada

situación de abonadas en un palco (Díaz Pardeiro 1992: 58). Y si bien, como hemos comentado, la visita de la compañía suscitó un enorme entusiasmo, solo unos cuantos privilegiados pudieron ver sus funciones, por el elevado precio de sus localidades (Díaz Pardeiro 1992: 58).

La Voz de Galicia anunció el 30 de mayo de 1902 la inminente llegada de los Guerrero-Mendoza a A Coruña, después de una gira por América, que había comenzado en abril de 1901 (“Del Teatro”: 30/05/1902)²⁴⁵. María Guerrero había actuado ya en el Teatro Principal de la ciudad, con la compañía de la Comedia, dirigida entonces por Emilio Mario en 1894 (Díaz Pardeiro 1992: 36-37) y (“Del Teatro”: 30/05/1902). Esta vez, establecida ya junto con su marido en la compañía del Teatro Español representó en el citado coliseo coruñés las obras *La niña boba* de Lope de Vega –junto con el juguete cómico *De la china* de Mario y Abati- el día 2 de junio (“Del Teatro”: 03/06/1902); *El estigma* de José de Echegaray el día 3 (“Del Teatro”: 04/06/1902); *Locura de amor* de Tamayo y Baus el 4 (“Del Teatro”: 04/06/1902); el estreno del drama de Echegaray *Malas herencias* el 5 (“Del Teatro”: 05 y 06/06/1902); *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina el día 6; *La pecadora*, de Guimerá el 7 (“Del Teatro”: 08/06/1902); el 8 *Mancha que limpia* de Echegaray (“Del Teatro”: 09/06/1902); el 9 *Los tres galanes de Estrella*, de Juan Antonio Cavestany (“Del Teatro”: 09/06/1902); *Don Tomás* de Narciso Serra el 11 (“Del Teatro”: 12/06/1902); *La mujer de Loth* de Eugenio Sellés el 12 (“Del Teatro”: 12/06/1902); *El loco Dios* de Echegaray el 13 (“Del Teatro”: 13/06/1902); *Nerón*, de Cavestany el 14 (“Gacetilla teatral”: 15/06/1902); *Mariana*, de Echegaray el 15 (“Gacetilla teatral”: 16/06/1902); *Terra Baixa* de Guimerá el 16 (“Gacetilla teatral”: 17/06/1902); *La musa*, de Salvador Rueda el 18 (“Gacetilla teatral”: 19/06/1902); *María Estuardo*, de Schiller el 19

²⁴⁵ Además daba cuenta de la ida a la ciudad de Federico Galart, a quien Fernando Guerrero había nombrado director artístico de la compañía y de la posible aparición de José de Echegaray en las semanas en las que la compañía estuviese en la ciudad herculina (“Del Teatro”: 30/05/1902).

(“Gacetilla teatral”: 20/06/1902) y *La segunda dama duende*, de Ventura de la Vega, el 20 (“Gacetilla teatral”: 21/06/1902). El día 21 tuvo lugar el beneficio de Fernando de Mendoza, que interpretó *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y el apropósito de Eusebio Blanco *Mensajero de la paz* (“Gacetilla teatral”: 21/06/1902). El 22 se representó *El desdén con desdén* de Agustín Moreto (“Gacetilla teatral”: 23/06/1902). El día 24 tuvo lugar el beneficio de María Guerrero, quien representó *Lo positivo*, de Tamayo y Baus y *La reja* de los hermanos Quintero (“Gacetilla teatral”: 25 /06/1902). El paso de la compañía por la ciudad acabó con la representación de *La escalinata de un trono* de Echegaray, el día 25 (“Gacetilla teatral”: 25 /06/1902). Ese mismo día, se anunciaba en el rotativo coruñés *El Noroeste* que el día 26 la compañía iría al Pazo de Meirás, residencia estival de Doña Emilia y su familia, donde se celebraría una fiesta en honor de los actores. Efectivamente, el mismo diario reseñó la “garden party” el 27 de junio en una crónica titulada “De sociedad”, en la que se daba cuenta de la fiesta y de la expectación que esta generó. El hijo de Emilia Pardo Bazán, Jaime Quiroga, llevó en automóvil a los actores hasta la residencia familiar, en la que estaban numerosas personas de la sociedad marinedina. Al día siguiente, y tras el éxito de la fiesta, los actores salieron hacia Ferrol, para actuar en el Teatro Jofre.

Con esta velada dedicada a los actores, Pardo Bazán manifestaba, por un lado, la supremacía social que gozaba dentro de la sociedad coruñesa, que ya hemos estudiado en otro trabajo²⁴⁶ y, por otro, su querencia por seguir en contacto tanto con el mundo de la escena como, en concreto, con la compañía Guerrero-Mendoza, que, por el entonces, recaudaba éxito tras éxito en la escena.

²⁴⁶ Véase Carballal Miñán (2007): 389-431.

En el otoño de 1902, Pardo Bazán viajó a París y allí, visitó una vez más la Comedia Francesa, escenario de varias de sus obras. Allí, tras ver una representación de *Hernani*, de Víctor Hugo, declaraba:

De la representación se podría decir mucho y no todo bueno. Desde luego, la compañía Guerrero-Mendoza tiene mejor vestuario y atrezzo del que aquí veo que emplean para el teatro de Hugo. No me persuado de que incurrirían en tan chocantes impropiedades como la de presentar, en el primer acto de *Hernani*, candeleros con arandelas de cristal, que parecen compradas ayer en los almacenes *Louvre*, y con bujías esteáricas. (...) Menudencias..., bueno; todo lo menudencias que ustedes gusten. ¿No ha de diferenciarse en absoluto el *Hernani* de París del *Hernani* que pudiera representar en Villaescusa una compañía de la legua? (Pardo Bazán 22/09/1902: “La vida Contemporánea. En París”, en Pardo Bazán 2005: 220).

De hecho, la compañía Guerrero Mendoza se caracterizaba por la cuidadísima puesta en escena de sus obras. Ya el anónimo cronista de *La Voz de Galicia* destacaba en el debut de los actores en A Coruña:

De cómo estuvo la escena presentada y servida, habría mucho que reseñar si a hacerlo fuésemos con detalles.

No cabe mayor lujo y, sobre todo, mayor propiedad.

La sala a oscuras durante la representación hacía que destacase con luz más intensa el bello cuadro del escenario, trasladando al espectador a una auténtica y señorial mansión del siglo XVI, en la que nada faltaba que fuese necesario, en la que nada había que no fuese característico.

Desde la decoración con marcado carácter de época hasta los ricos bargueños (...), nada se echaba de menos para que el todo fuese perfecto.

Los trajes de actrices y actores correspondían por modo notable a la propiedad escénica. (“Teatro”: 03/06/1892).

Y el rigor escénico, era precisamente uno de los temas recurrentes en las críticas teatrales de Pardo Bazán. En una crónica de “La Vida Contemporánea” titulada “Variedades” y publicada el 20 de marzo de 1899, la escritora comentaba:

Aquí donde se han escrito en verso tan bellos dramas, se ha adolecido siempre de servir el verso como se sirve el cocido en Castilla: sin adornos de ninguna especie, solo, completamente

solo, aislado, en largas tiradas declamatorias o con interminables diálogos, sin que los ojos del espectador se recreen en nada que les distraiga y entretenga, sin que su imaginación se empape en el ambiente que corresponde a aquella poesía, a la manifestación oral de aquellos sentimientos (Pardo Bazán 2005: 127).

La escritora, sin embargo, apostaba porque la escenografía fuese cuidadosa y ayudase al espectador a introducirse en la atmósfera de la pieza teatral. La profesora Quesada Novás, incide en un estudio titulado “Una espectadora de teatro llamada Pardo Bazán” lo siguiente: “Propiedad y decoro, pues, en la escenografía y el vestuario son aspiraciones sobre todo cuando de teatro clásico se trata, y no se cansa de insistir en ello” (2008: 166). Y la compañía de la hija de Ramón Mendoza, precisamente, cuidaría al máximo este tipo de detalles, hasta el punto de que en 1910, Doña Emilia declarase rotundamente, como ya hemos citado en la introducción a este trabajo: “Hay dos eras escénicas: antes y después de los Mendoza” (“Crónicas de Madrid. *La corte de los venenos*” 30/01/1910, *La Nación*, op. cit. Quesada Novás 2008: 164).

Quedaba, pues, manifiesta su querencia por la citada compañía. Sin embargo, la curiosidad de la escritora, la llevaba a asistir a todos aquellos espectáculos escénicos a los que pudiese tener acceso. Sus crónicas de 1902 y 1903 siguen hablándonos de sus ideas sobre el teatro y desvelándonos datos sobre su trayectoria escénica. Así, en su columna de *La Ilustración Artística* reflexiona sobre los *Autos Sacramentales* y sobre las piezas de Lope de Vega, Calderón y Bretón de los Herreros (09/03/1903²⁴⁷), narra el paso de la compañía de Coquelin por Madrid (11/05/1903), habla del problema de los sombreros en el teatro –que muchas veces impedían la vista a los espectadores (21/12/1903) y cita que su cuento “Nieto del Cid”, publicado el 16/09/1883 en la *Revista Ibérica* de Madrid y recogido en su volumen de cuentos de 1885 *La dama joven*, sirvió como punto de partida para un drama en Francia, como apunta en por una

²⁴⁷ “La Vida Contemporánea. Menestra de cuaresma” (09/03/1903) en Pardo Bazán 2005: 231.

crónica publicada en *La Ilustración Artística* en la que habla de personajes que ayudaron a la policía a detener personas que había infringido algún delito, como era el caso del cura de Freijo²⁴⁸:

Ese cura, que recuerda, hasta en pormenores curiosos, a aquel otro por mí retratado en *Nieto del Cid*—un cuento que se ha leído y traducido bastante y del cual hicieron en Francia un dramita en un acto (“La Vida Contemporánea. Policía”, 12/01/1903, en Pardo Bazán 2005:227).

3.7.1 La muerte de La Quimera. Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el teatro particular en Madrid

Especialmente interesante es para nuestro objeto de estudio una crónica de “La Vida Contemporánea” dedicada a “la idea modernista del teatro de marionetas” (“La Vida Contemporánea”, 11/01/1904 en Pardo Bazán 2005: 251). En ella, reflexiona sobre el simbolismo de esta forma de teatro y habla de su historia y cita autores que escribieron para este tipo de género: Jorge Sand y Maeterlinck. Según Gómez Torres (1994), “el teatro de títeres es una de las modalidades más cultivadas por los autores más radicalmente renovadores del primer tercio del siglo XX” que tendrían como seguidores, en España a Ramón del Valle-Inclán y a Federico García Lorca, entre otros. Gómez Torres afirma que, para este último escritor, “[l]os títeres no son, desde el punto de vista lorquiano, un espectáculo menor, sino una vía de experimentación artística que vuelve a las raíces del teatro como ceremonia ritual donde se involucra a los espectadores”. De muy parecida forma pensaba Pardo Bazán, quien en el citado artículo de la *Ilustración Artística* apuntaba:

Ha habido marionetas desde que el hombre pudo sentir pruritos de arte, de queja, de imitación, de exteriorización de la fantasía. El juguete, en la protohistoria, se confunde con la marioneta; la muñeca articulada aparece en las viejas sepulturas, sana y entera, mientras que los huesos que

²⁴⁸ Este religioso había ayudado a arrestar al famoso bandolero gallego Mamed Casanova.

con ella jugó y se entretuvo son ceniza impalpable. Las religiones –madres del teatro- también cultivaron la marioneta (“La Vida Contemporánea”, 11/01/1904 en Pardo Bazán 2005: 251).

Este tipo de teatro, para el que Maeterlinck había escrito²⁴⁹, comenzaba a entrar apenas tímidamente y con dificultad en los ambientes burgueses. Desde siempre, el teatro de títeres había sido un espectáculo callejero y marginal. Sin embargo, como Jean Marie y Eliane Lavaud apuntan:

Los últimos años del siglo XIX corresponden a un incremento del interés por la marioneta como actor potencial y por el teatro de marionetas como género capaz de satisfacer una nueva sensibilidad artística. Decepcionados por las limitaciones del actor y sus condicionamientos sicofísicos, muchos escritores y directores se apartan de él y, buscando un sustituto, se interesan por la marioneta. Así, el francés Maurice Bouchor, que escribe *Tres Misterios* para el Petit Théâtre d'Herni Signoret, sobre la leyenda de Tobías, la de santa Cecilia y el Misterio de Navidad, declara: "Escritos para muñecos, mis *Tres Misterios* no pueden ni deben ser representados por personas naturales a no ser que sean aficionados y ante un público reducido”.

El convencimiento de que el teatro necesita un nuevo tipo de actor es prácticamente universal a finales del siglo XIX y a principios del XX. Dentro de esta búsqueda se sitúa Maeterlinck (Lavaud y Lavaud 1992: 363).

Cuando este tipo de teatro comienza a ser cultivado en España por autores jóvenes, vinculados con el teatro poético modernista²⁵⁰, surge el problema del lugar de la representación, ya que no había salas dedicadas a este fin. De este modo, surgen alternativas como la de Benavente, que creará en el efímero “Teatro de los niños” un lugar habilitado para este tipo de espectáculo. Otras veces, muchas representaciones de este tipo se dieron en el seno del teatro particular, vinculado, como ya hemos visto en este estudio, a las casas burguesas o aristócratas.

²⁴⁹ En 1894 el escritor belga había publicado sus “dramas para marionetas” *Alladine y Palomides, Interior y La muerte de Tintagiles*.

²⁵⁰ Jesús Rubio Jiménez hace un pormenorizado estudio del teatro poético en el capítulo “El teatro poético en España” de su libro *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 11-52.

En 1905 Emilia Pardo Bazán publicó en el número XXIX de su *Obras Completas* su novela *La Quimera*²⁵¹, precedida de un curioso texto titulado *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*. La crítica de la escritora ha examinado siempre esta breve pieza teatral en concomitancia con la novela que la precede. Sin ánimo de ser exhaustivos señalaremos cómo, por ejemplo, Cristina Patiño afirma que “desde el inicio, la *Sinfonía. La muerte de la Quimera*, se percibe la carga simbólica de la novela, la confrontación que cristalizará en simbiosis, entre la religión y el arte” (Patiño Eirín 1994-1995: 34), o cómo los profesores Darío Villanueva y J. M. González Herrán, en la “Introducción” al tomo V de las *Obras Completas* de la escritora publicadas por la Biblioteca Castro, hablando de la novela *La Quimera* afirman que:

Independientemente de su fundamento autobiográfico y de otras claves que no es difícil descifrar (...) el propio simbolismo del título acredita la ambición de la autora de *La Quimera* al escribirla. El mito helénico del monstruo que vomitaba fuego al que Belerofonte, jinete del alado Pegaso, mata introduciendo en su garganta una pieza de plomo, le sirve a nuestra escritora para representar la aspiración a la idealidad, consustancial a todo proyecto artístico (Pardo Bazán 1999d: XIII).

También en su monografía *La Quimera de Pardo Bazán y la novela finisecular* Daniel S. Whitaker apunta:

La Quimera, y en menor grado la Esfinge, son los motivos centrales de *La quimera*. La Quimera —el monstruo griego que era, como hemos visto, león por delante, cabra en medio y serpiente por detrás, era la bestia simbólica que, en el siglo XIX, inspiraba a los hombres sueños imposibles. La Quimera es la marioneta de Doña Emilia en la alegoría al comienzo del libro; por ejemplo, provocaba “aspiraciones insanas” a todas las personas vivientes (...). La Quimera es la principal fuerza motriz para Silvio (Whitaker 1988: 45).

No es nuestro propósito, por supuesto, rechazar las evidentes relaciones entre la pieza de teatro breve para marionetas y la novela. Simplemente creemos que esta

²⁵¹ Pardo Bazán, Emilia: *La Quimera. Novela*, Madrid, Est. Tip. de Idamor Moreno, 1905.

breve pieza dramática tiene entidad suficiente para ser estudiada al margen de la narración sobre Silvio Lago –trasunto del pintor Joaquín Vaamonde-. Si bien, desde el fundacional estudio de Nelly Clemessy de 1973, toda la crítica pardobazániana está de acuerdo en que *La Quimera* inaugura “la dernière manière” (las comillas no son nuestras) de la condesa, caracterizable por las notas ya apuntadas más a una inspiración religiosa próxima al misticismo” (Pardo Bazán 1999d: I), que vincula la narración con el idealismo de la novela de la época, creemos que para analizar correctamente *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas* debemos estudiarla, como ya hemos señalado, en relación con los vientos de cambio del teatro de la época, abierto al simbolismo de Maeterlinck, al creciente teatro poético y a la historia singular de este texto particular.

Pensamos que una de las razones por las que esto no ha sucedido –además del escaso estudio que ha recibido, por ende, el teatro de Pardo Bazán- es la insuficiente atención que se le ha prestado a la historia textual de la novela y de la tragicomedia²⁵², pieza que merece una análisis por sí sola. Villanueva y González Herrán –editores de las obras completa de la escritora en la Biblioteca Castro, que tiene como norma que los estudiosos se atengan siempre a la primera edición de los textos, y que consideraron que la publicación *princeps* de la novela y la tragicomedia era la publicada por la escritora en sus *Obras Completas*- declaran que:

Doña Emilia comenzó publicándola [*La Quimera*] por entregas en la revista *La Lectura* desde mediados de 1903 hasta finales de 1905. Ese mismo año, en torno al mes de junio según dan a entender las fechas de sus primeras recensiones, entre ellas la de Luis Morote en *El Heraldo*, *La Quimera* aparece en libro como el tomo XXIX de sus *Obras Completas*, editado en dos

²⁵² En una nota al Apéndice de su monografía sobre la novela de Pardo Bazán, Whitaker señala que: “En este trabajo no analizaremos el prólogo ni la obra de marionetas, sino que nos dedicaremos exclusivamente a estudiar las revisiones llevadas a cabo por Emilia Pardo Bazán en el texto principal de la novela” (Whitaker 1988: 118, nota 4).

volúmenes, sin datar en Madrid (Administración, calle San Bernardo, 37, principal/ Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno, Blasco de Garay, 9/578 páginas).

La suerte editorial de la novela se complica si tenemos en cuenta la publicación de su prólogo el 21 de septiembre en *La Época*, periódico que luego reproducirá, con interrupciones e intermitencias, entre 1905 y 1907, el texto de la novela, incluida la “tragicomedia en dos actos para marionetas” (las comillas no son nuestras) *La muerte de la Quimera* (Pardo Bazán 1999b: XXI).

Sin embargo, nuestras investigaciones nos han desvelado otros datos y han puntualizado otros ya conocidos. Por un lado, queremos destacar que el tomo de las *Obras Completas* de la escritora que incluye la novela protagonizada por Minia Dumbría fue publicado hacia mediados de abril de 1905 y no en junio, si tenemos en cuenta uno de los los sueltos de la prensa que la anunciaban²⁵³. La novela, ciertamente, se había editado en *La Lectura* desde 1903 sin prólogo. Efectivamente, este, fue publicado por la escritora el 21/09/1903 en el diario madrileño *La Época*. Por tanto, cuando Pardo Bazán realizó la edición de *La Quimera* en libro en abril de 1905 incluyó el texto de la novela y el prólogo, pero también un nuevo paratexto, como indican Villanueva y González Herrán: “la escritora incorporó como preámbulo al primer capítulo de la narración propiamente dicha una tragicomedia en dos actos para marionetas titulada «La muerte de la Quimera» que le había sido encargada” (Pardo Bazán 1999d: XIII). Efectivamente la breve pieza teatral pasó a formar parte del volumen que vio la luz en abril, pero fue también editada nuevamente muy pocas

²⁵³ En *La Época* el 15/04/1905 se publicó un suelto titulado “La Quimera. Nueva novela de la señora Pardo Bazán” que afirma: “Se ha puesto a la venta un nuevo libro de la ilustre escritora D^a. Emilia Pardo Bazán, que lleva por título *La Quimera* y corresponde al tomo XXIX de sus *Obras Completas*. Es una novela que pinta costumbres de la aristocracia madrileña, y despertará seguramente la curiosidad por el medio social que la pinta, porque del arte con el que está escrita no es necesario hablar; pues basta con consignar el nombre de la escritora para garantizar las excelencias de *La Quimera*. El público que gusta de las buenas producciones literarias ha seguido con interés la publicación de esta novela en las páginas de la revista *La Lectura*, y ahora que se publica en tomo, seguramente sabrá saborear los múltiples encantos de creación, vida y de amenidad que encierra” (“La Quimera. Nueva novela de la señora Pardo Bazán” 15/04/1905). Whitaker, en su monografía apunta también erróneamente: “[e]n el otoño de 1905, la novela apareció como el volumen 29 de las *Obras Completas* de Pardo Bazán” (Whitaker 1988: 118).

semanas después, concretamente el 9 de mayo de 1905 en *La Época*, seguramente como estrategia publicitaria para anunciar la novela de Doña Emilia. Y en un párrafo del diario madrileño que precede a la edición de *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas* se indica un importante dato:

Proyectose, hace más de un año, organizar una serie de representaciones de marionetas en casa de un aristócrata escritor.

Con destino a ser representada entonces, escribió la ilustre D^a. Emilia Pardo Bazán una tragicomedia de ensueño, en dos actos, titulada LA MUERTE DE LA QUIMERA. Cuantos la oyeron leer, en aquella ocasión, celebraron la belleza y originalidad de la producción.

El proyecto de representaciones con marionetas no se realizó, y el trabajo de la señora Pardo Bazán quedó inédito, sin tener ocasión de ser aplaudido.

Hoy lo publica, a modo de «sinfonía», en su admirable novela LA QUIMERA, y para que el público saboree sus encantos singulares, lo reproducimos a continuación (Pardo Bazán 09/05/1905).

Este texto, por un lado, ratifica la distinta génesis de la novela y del texto dramático, unidos por una decisión editorial de su autora. *La muerte de Quimera* no nació como pretexto de la novela citada sino para ser representado en un teatrillo de marionetas en el año 1904. Por otro lado, esta esclarecedora publicación de *La Época* vincula a Emilia Pardo Bazán con la práctica del teatro particular, esta vez de títeres, que, como hemos señalado, penetraba en Madrid en la naciente era modernista. Ignoramos quién era el aristócrata en cuya casa se iba a celebrar la “serie de representaciones de marionetas”, pero en todo caso, y como hemos dicho, no era infrecuente que este tipo de representaciones se diesen en espacios privados, ya que no existían coliseos habilitados para tal fin²⁵⁴.

²⁵⁴ Gómez Torres reseña también cómo la pieza para títeres de García Lorca *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* se estrenó en el domicilio del poeta el Lorca el 5 de enero de 1923.

La muerte de Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas, es un texto que recrea la historia amorosa entre el héroe Belerofonte y Casandra, hija del rey Yobates -que en la mitología clásica se llama Filónoe o Anticlia (Grimal 1990: 70)-, si bien reelaborando algunos elementos de la trama. Se distribuye en dos actos (el primero de cuatro escenas y el segundo de seis). Antes del texto, la *dramatis personae*, titulada por Pardo Bazán, simplemente “personajes”, presenta a los actantes de la tragicomedia y proporciona datos relativos a su edad. Así, señala:

Personajes

BELEROFONTE, hijo de Glauco, Rey de Corinto.... 30 años

YOBATES, Rey de Licia..... 60 »

UN RAPSODA.....40 »

UN PASTOR..... 20 »

LA INFANTA CASANDRA, hija de Yobates.....19 »

MINERVA, diosa de la Razón

LA QUIMERA, monstruo. (No habla) (Pardo Bazán 09/05/1905).

En la primera escena de la breve pieza, Casandra mantiene una conversación con un Rapsoda, a quien le cuenta: “Estoy enferma de pasión de ánimo. Dicen que soy feliz... nada me falta” (Pardo Bazán 09/05/1905). A continuación le relata que tiene el corazón oprimido, a pesar de lo muchos bienes materiales con los que cuenta. El Rapsoda le responde:

Tu estado, Infanta, es igual al de todas las doncellas y los mozos de este Reino desde que vivimos bajo el terror de La Quimera, cuyo aliento de llama engendra la fiebre y el frenesí. El monstruo, a quien nadie se atreve, se habrá aproximado a los jardines de tu palacio, rondando tus establos o buscando quizás presa más noble, y te ha inficionado con ese veneno de melancolía y de aspiraciones insanas. ¿Cuándo un héroe, un nuevo Teseo, nos libertará de la Quimera maldita? (Pardo Bazán 09/05/1905).

El héroe no tarda en aparecer: es Belerofonte, quien ha conseguido domesticar al Pegaso y que viene de la corte del Rey Preto. Está casado con Antea, hermana de

Cassandra. Ambas son físicamente idénticas, como esta última asegura en la escena segunda del primer acto, al encontrarse con Belorofonte: “Nos asemejábamos tanto, que cuando su esposo se presentó para llevarla al ara, yo, por chanza, me envolví en el velo nupcial, y los propios ojos del enamorado me confundieron con ella (Pardo Bazán 09/05/1905)”. Belorofonte cuenta a Casandra que es hijo de Glauco, rey de Corinto y que vaga empujado por “la cólera de los inmortales” y por la mala suerte. Enseguida, Casandra, ensoñada, empatiza con él: “La compasión, como un cuchillo que hiere sin lastimar, me atraviesa las entrañas. Tus males ya son míos. Extranjero, aquí encontrarás asilo y defensa hasta que la mala suerte se canse de perseguirte”, le dice. Belorofonte trae una misiva para Yobates, rey de Licia y padre de Casandra, pero antes cuenta la historia que lo ha convertido en un héroe: ha conseguido domesticar a Pegaso. También, de camino a Licia ha visto a La Quimera; tal vez se haya ensimismado con ella: “Cerca del templo de Haifestos he sentido su resuello ardiente en la espalda. Me volví, y nadie había”, dice. Pronto, Yobates, recuerda un dato del pasado del héroe: ha huido de su reino porque ha matado, sin querer, a su hermano. Belerofonte asiente tristemente, aceptando su “fatum”:

Los dioses, oh Rey, nos tejen la tela del existir; suponemos que caminamos, y es que invisibles manos nos impulsan. En la Acrópolis de Corinto hemos elevado un templo a la Fatalidad. La diosa tiene los brazos de plomo, las manos de bronce, y en una lleva el martillo y en otra los clavos de diamante que fijan nuestro destino. Nuestras culpas involuntarias nos pesan como voluntarias: Edipo, sin delito en la voluntad, vagó ciego y perseguido por las furias; yo vago expatriado y sin familia (Pardo Bazán 09/05/1905).

Tras marchar Belorofonte, Yobates y Casandra leen la misiva que este traía del rey Preto. El monarca pide a Yobates que acabe con la vida de Belerofonte, ya que ha deshonrado a Altea, su mujer. Yobates, entonces, pide al héroe que acabe con La

Quimera (sin duda pensando que no lo lograría y que así cumpliría con el encargo de Preto de matarle). Belerofonte, a cambio, le pide la mano de su hija.

En el segundo acto, Casandra, asustada y ensimismada corre a contarle el contenido de la carta de Preto a Belerofonte y a pedirle que huya. Ante una estatua de Eros, los dos mantienen un diálogo amoroso y Belerofonte le confiesa a la muchacha que, si bien es cierto e contenido de la carta de Preto:

Te amé en ella antes de amarte en ti misma. Es tan hermosa como tú, pero tú, piadosa virgen, por dentro eres blanca como el vellón de las ovejas de tu aprisco; a ti, no a ella, aspiraba mi espíritu, ansioso de algo muy grande. La propuse que siguiese mi errante destino y rehusó: no quería dejar el palacio donde es reina, el lecho de marfil, las ricas estancias con artesonados de cedro. No me quería (Pardo Bazán 09/05/1905).

Casandra, sin dudarlo, le responde: “Yo iré adonde tú vayas, y pisaré tu huella con los pies descalzos. Si esposa, esposa; si amante, amante; si esclava, esclava”. A continuación le pide que huya de una muerte segura, pero Belerofonte le dice que antes tiene que cumplir con su destino y vencer a La Quimera y que esta idea estremece su “corazón de gozo y de locura”. Casandra también reconoce su atracción por el monstruo: “siento igualmente una especie de atracción extraña por el monstruo. Quisiera conocer su aspecto terrible”. Pasan la noche juntos y luego, Casandra se esconde cerca de la cueva de la Quimera para ver el combate entre su amado y el monstruo. De repente, aparece la diosa Minerva (y no Atenea, como cabría esperar según el relato clásico) e insta a Casandra para que se vaya.

Mientras, un pastor conduce a Belerofonte a la cueva y huye al presentir al engendro. Minerva se presenta y anima al héroe en su empresa: “Alienta, hijo de Glauco, domador del corcel divino. Libra a la tierra de ese endriago que trastorna las cabezas y me impide hacer la dicha de la humanidad, apagando su imaginación, curando su locura y afirmando su razón, siempre vacilante. Muerta la Quimera, empieza mi

reinado”. Luego, la diosa le aconseja al hijo de Glauco que introduzca su espada en la boca del monstruo para acabar con él. El combate se libra finalmente y Belerofonte, siguiendo el consejo de Minerva, acaba con La Quimera.

Hasta aquí, Pardo Bazán es rigurosa con el seguimiento del mito de Belerofonte y La Quimera. Según recoge Pierre Grimal -que apunta la tradición del héroe y el monstruo relatada por Hesíodo, Píndaro, o Higino (1990: 70-71)- una vez muerta La Quimera (y superadas también otras pruebas), Yobates invita a Belerofonte a quedarse con él y ofrece en matrimonio a su hija.

Sin embargo, en la tragicomedia para marionetas de Pardo Bazán, ocurre algo muy diferente. Cambiando totalmente el tono de la pieza, que remite al de las tragedias griegas y en el que constan elementos clásicos como el “*fatum*”, cuando muere La Quimera, los personajes parecen despertar de un ensueño. Así, tras acabar con el monstruo Belerofonte se pregunta al comienzo de la escena sexta: “¿Por qué he luchado con ella? ¿Por qué la he matado? He corrido un riesgo espantoso, inaudito. ¿Quién me ha metido a mí en tal empresa?”. Y Casandra, por su parte, olvida rápidamente su trágico amor y cambia su habitual ensoñación y se muestra caprichosa y pizpireta: “¿Por qué estoy aquí? ¿Cómo se me ha ocurrido dejar mi palacio magnífico, mi lecho de marfil cubierto de tapices de plumón de cisne? Ahora tengo frío, y las asperezas de la sierra me han lastimado las plantas. ¡Cómo me duelen!”. Y, finalmente, declara resuelta:

Ea, yo regreso a mis jardines. Allí me lavarán los pies y me servirán leche y frutas. Me siento desfallecida de hambre. ¿Estaría loca, para no mandar que me esperase ahí cerca el carro, cuyos caballos enjaezados de púrpura me trasladan de una parte a otra tan velozmente? En fin, no habrá más remedio que andar a pie. ¡Es divertido!

Los dos personajes se marchan, cada uno por su lado, sin ni siquiera mirarse. Muerta La Quimera, se ha roto el maleficio hipnótico que ejercía entre los personajes, que, liberados del ensueño y de la melancolía vuelven otra vez a un mundo ordenado y

olvidan su amor apasionado. Como colofón final, la diosa Minerva, sola en la escena dice “Gloria al héroe! ¡La Quimera ha muerto!”. Como pronosticaba ha empezado su reinado, el reinado de la razón.

La tragicomedia de Pardo Bazán, con este desenlace, resulta un tanto brusca. El paso de la “tragedia” a la comedia es, quizá, un poco violento, y la escena sexta, que resuelve el conflicto, es demasiado breve, con lo que la ironía de la pieza apenas surte su efecto. El triunfo de la razón se ha dado sobre el de los sentimientos locos y pasionales y Minerva triunfa sobre la locura de La Quimera, personaje que Pardo Bazán ha dotado de un poder de atracción y de enloquecimiento muy atrayente. Sin embargo, la tragicomedia se resiente, en nuestra opinión, por el menguado espacio que la autora le otorga al elemento cómico.

Aún así, es una pieza interesante y a tener en cuenta en la historia del teatro de marionetas en España. *La muerte de La Quimera* crea una atmósfera de ensoñación febril y embelesada que prelude las piezas de títeres de Valle-Inclán y de otros autores que se introdujeron en el teatro poético de principios de siglo XX. Y, sobre todo, vincula a la escritora con un tipo de teatro que, entre otros espacios, tuvo su seguimiento en las mansiones burguesas y aristócratas de Madrid y otras ciudades.

Y es que desde que Emilia Pardo Bazán había fijado su residencia en Madrid, había estado vinculada no solo al teatro desarrollado en los espacios escénicos habituales (coliseos o teatro circos) sino también al teatro representado en domicilios particulares. Hemos estudiado su vinculación con este teatro en su ciudad natal, pero también queremos dejar constancia de la relación que Pardo Bazán tuvo con el teatro privado en la capital, que históricamente, había tenido un amplio cultivo.

Ya en 1887, cuando la escritora se traslada definitivamente a vivir a Madrid, su vinculación con este tipo de espectáculos es manifiesta. Madrid, había registrado,

durante siglos, la práctica del teatro particular. La profesora Ana María Freire, en una conferencia suya, publicada en 1996 sobre el tema, retrotrae la práctica de este tipo de manifestación hasta los Siglos de Oro, y, se centra en describir someramente los teatros particulares que existieron en la corte durante el siglo XIX, basándose, sobre todo, en las memorias de aquellos que participaron en este tipo de actividades (como Benavente, Julio Nombela, o José Subirá). Así, de cuenta de los teatros que llegaron a edificarse en casa aristocráticas madrileñas, empezando por el de la reina Isabel II, quien “decidió construir un pequeño teatro dentro del palacio Real” (Freire López 1996: 10-11), y siguiendo por aficionados al teatro como Ponciano Ponzano, José Piquer o la duquesa de Medinaceli, quienes habían construido también teatros en sus propias viviendas hacia mediados del siglo, donde a veces representaban actores famosos y otras los propios autores de los textos, mezclados con los propios aficionados y dueños de estos espacios. Olvida, sin embargo, las representaciones auspiciadas por la Condesa-Duquesa de Benavente en su palacio de la Cuesta de la Vega, las anfitrionadas por la marquesa Fuente-Híjar y el teatro de aficionados que el Conde de Robles tuvo en el número 4 de la madrileña calle del Olmo (Kasabal 14/03/1904).

Tras la Revolución del 68, el teatro particular se popularizó y la costumbre aristocrática se extendió también a la alta burguesía. Las funciones proliferaron “ya no solo en los palacios de la nobleza, sino en casa de pisos” (Freire López 1996: 22). Uno de los teatros más famosos de finales de siglo fue “el teatro Ventura, en casa del duque de la Torre, el general Serrano”, cuya “verdadera promotora era su esposa, María Antonia Domínguez”. El nombre del teatrillo se debía a su hija Venturita, duquesa de Bivona y marquesa de los Castellones, casada con Fernando Díaz de Mendoza. Este, hijo primogénito de los marqueses de Fontanar, era vizconde de Balazote, y por entonces cómico aficionado, ya al enviudar de Ventura Serrano se casó en segundas

nupcias con la actriz María Guerrero (Freire López 1996: 20). Al parecer, fue en este teatro donde lo vieron representar Emilio Mario y Antonio Vico y “quedaron maravillados de su disposición para la escena” (Kasabal 14/03/1904).

Pues bien, en *El Liberal* del 9 de mayo de 1887, en una reseña sobre la función final de la temporada del Teatro Ventura –y en la que actuó también el citado Fernando Díaz de Mendoza-, encontramos a Doña Emilia acompañada de su amiga la señora de Rute y princesa de Rattazzi, entre las asistentes. Entre los invitados se hallaban, además de escritores y desatacados miembros de la política -como Emilio Castelar- otras gentes vinculadas con el mundo del espectáculo como Coquelin y el célebre escenógrafo Giorgio Busato (“Teatro Ventura” 9/05/1887).

Además, respecto a Leticia de Rute, indicaba Kasabal en una crónica de la revista *La Moda Elegante* dedicada a los teatros de salón:

Con elementos de la compañía aristocrática del teatro Medinaceli se formó luego el de la hermosa y arrogante cubana Bárbara Iznaga, generala Riquelme, y más tarde el de la Duquesa viuda de Híjar, en su hotel del barrio de Salamanca que hoy ocupa la Marquesa de la Coquilla (...). Cuando se cerró definitivamente, la Princesa Rattazzi, que acababa de llegar á Madrid, adquirió todo su material, con el que estableció un nuevo teatro en su residencia del palacio de Altamira (Kasabal 14/03/1904).

Y precisamente es en la inauguración del teatro de la princesa de Ratazzi²⁵⁵, donde volvemos a encontrar a la Emilia Pardo Bazán el mismo año, esta vez no solo asistiendo a la representación del teatro de su amiga, sino también participando en ella con la lectura de unos poemas de Heine (“Ecos madrileños. Ensayo general”: 04/06/1887).

²⁵⁵ Este teatro no está registrado en el estudio de Ana María Freire, quien entresaca sus datos, como hemos dicho de las memorias de algunos de los personajes de la época. Una buena fuente para reconstruir la práctica del teatro aficionado o particular es, evidentemente, la prensa periódica, ya que este tipo de espectáculo solía congregarse a lo más granado de la sociedad y, frecuentemente, era materia de los ecos de sociedad de los rotativos.

Ya en 1904, cuando Pardo Bazán escribiría su tragicomedia para marionetas *La muerte de La Quimera* también para ser representada en el teatro particular de un aristócrata, encontramos a la escritora participando activamente en otro teatro particular, el Teatro Alicia, propiedad de la familia Longoria, del que una crónica de *La Correspondencia de España* de la que luego hablaremos, que decía que “fuerza será reconocer que desde los buenos tiempos del *Teatro Ventura*, en el palacio, de los duques de la Torre, nuestra aristocrática sociedad no había presenciado nada semejante (“Gran mundo. El teatro Alicia” 21/02/1904)²⁵⁶

Entre los fondos del archivo personal de Doña Emilia, custodiado en la Real Academia Galega, se hallan –bajo la signatura 278/33- unos recortes de periódico en los que se reseña un ensayo general en este teatro, en el que la autora de *El vestido de boda* tomó parte activa. Estos recortes se corresponden un una crónica publicada en periódico madrileño *La Época* el 20 de febrero de 1904, titulada “Teatro Alicia. Un ensayo general”. En ella se describe una velada previa al estreno de las piezas: *Modas*, de Jacinto Benavente, *La Griffé* de Santerre y la *La nuit d’Octobre* de Alfred de Musset. La interpretación corría a cargo de actores aficionados, entre los que se encontraban los hijos mayores de Doña Emilia. Jaime y Blanca Quiroga formaron parte del reparto del sainete de Jacinto Benavente y, además, el hijo primogénito de Pardo Bazán protagonizó también la pieza *Le griffe* junto con Alicia Longoria, a quien había ayudado a completar su traje la actriz María Guerrero.

El poema de Musset, interpretado también por Alicia Longoria, contaba, además con un juego escénico que había sido ideado por Doña Emilia:

²⁵⁶ Además, la prensa madrileña da cuenta de que: “El teatro Alicia es ahora de reducidas dimensiones; en el palacio que los señores de Longoria so están haciendo construir en la calle del Barquillo dará cabida a más de 200 espectadores, y cuando pueda funcionar en tan amplio local hemos do ver en él maravillas”. (“Crónicas madrileñas. El Teatro Alicia” 21/02/1904).

...en esta representación ofrece una encantadora novedad. Como nadie ignora, en el diálogo con la Musa, el poeta lanza imprecaciones contra Jorge Sand, que le engañó, y a quien trata de olvidar. En tal momento, en el fondo de la decoración aparécese la figura de Jorge Sand personificada en la hermosa Paquita Longoria.

Su traje también es de la época romántica. Al decir el poeta que olvida su desgraciado amor, la figura desaparece. Este efecto escénico es muy hermoso, y lo será más cuando los Sres. de Longoria puedan disponer, en vez del reducido escenario actual, del magnífico teatro que en la calle de Fernando VI están construyendo en su original palacio modernista.

Esta aparición ha sido ideada por la ilustre escritora D^a Emilia Pardo Bazán (“Teatro Alicia. Un ensayo general” (20/02/1904).

Y, al parecer, este recurso escénico tuvo gran éxito cuando finalmente fue efectuado en el estreno de la pieza, como puede observarse en esta crónica de *La Correspondencia de España* (21/02/1904):

La obra de Musset ha sufrido una modificación que la avalora de un modo extraordinario.

La señora Pardo Bazán ideó que apareciese la figura de Jorge Sand, la amada del poeta, personificada en Paquita Longoria, en el momento en que el poeta, hablando con su Musa, lanza imprecaciones contra la ingrata que le engañó. La figura aparece un instante en el fondo de la decoración, y al decir el poeta que olvida para siempre su amor desesperado, la imagen se desvanece. El efecto es verdaderamente encantador. La concurrencia que asistió anoche a la original representación del *Teatro Alicia*, salió verdaderamente entusiasmada (“Gran mundo. El teatro Alicia” 21/02/1904).

La temporada en el Teatro Alicia fue comentada por varios de los teatros de Madrid –además de por los fieles diarios gallegos, que seguían los logros de los habitantes gallegos en la capital²⁵⁷- y por otras publicaciones que se ocupaban de reseñar las noticias del llamado “gran mundo”, ya que, como hemos dicho, el teatro

²⁵⁷ Así, el diario coruñés *El Noroeste* informaba: “Los periódicos de Madrid se hacen lengua de la admirable maestría con que caracterizó en el aristocrático *Teatro Alicia*, su difícilísimo papel mudo nuestro muy querido amigo y colaborador don Jaime Quiroga y Pardo Bazán, afirmando que logró darle gran realidad y notable intensidad dramática. También elogian con entusiasmo a su bella hermana Blanca, que hizo a la perfección en dicho teatro un importante papel de la obra de Benavente *Modas*, en unión de otras varias señoritas de la sociedad madrileña (“De sociedad” 24/02/1904).

particular, nacido en el seno de la corte real, se había trasladado primero a la aristocracia y luego a la burguesía pudiente²⁵⁸. No hay más que ver, que entre la nómina de espectadores se hallaban destacados miembros de los dos grupos, junto con destacados intelectuales, presentes también en las tertulias y otras celebraciones ociosas en las que cohesionaban como grupo social²⁵⁹. Entre ellos se hallaba también nuestra escritora, no solo como espectadora privilegiada sino también participando en las labores escénicas.

3. 7. 2 La suerte. Recepción crítica y estudio de un diálogo teatral con ecos simbolistas

En la biografía teatral de la escritora, 1904 no solo fue el año en el que escribió *La muerte de La Quimera. Tragicomedia para marionetas* y en el que tomó parte activa en un teatro de salón madrileño, sino que, al tiempo, fue también el año en el que inició una serie de tentativas dramáticas destinadas al teatro comercial.

Ya desde los primeros días del año, la prensa comenzó a filtrar una serie de rumores que hablaban del estreno de una nueva pieza de Pardo Bazán, si bien incluyendo datos imprecisos y/o erróneos. Así, la coruñesa *Revista Gallega*, dirigida por Galo Salinas apuntaba que la escritora había dado una pieza a la actriz María Tubau, pero que el último acto de esta obra se desarrollaba en un vagón²⁶⁰ –dato que, como hemos dicho remite a la pieza *Un drama* (“Un drama de la Pardo Bazán 01/01/1904) -y

²⁵⁸ Otros teatros de salón activos en la segunda mitad del siglo XIX fueron el de García Patón y el de Ida, propiedad del banquero Ignacio Bañer (Kasabal: 14/03/1904).

²⁵⁹ *La Época* señala que en estreno de la temporada del Teatro Alicia “Del distinguido público que llenaba la sala formaban parte: la duquesa de Tarancón; marquesas de la Laguna, Prado-Alegre, Somosancho, Itscal, Tenorio, Viana y Villalba; condesas de Lombillo, Pardo Bazán y Agüera, y señoras y señoritas de Arcos, González Álvarez, González Beltrán, Pardo Bazán, Cañedo, Otero, Orozco, Vinent, Lombillo y algunas más. Entre los hombres estaban: los marqueses de la Rodriga, Riscal y Prado-Alegre; duque de Tarancón; conde de Clavijo, Sres. Gutiérrez Abascal, Blasco Ibáñez, Francos Rodríguez, Saint-Aubin, Morote y Antonio Hoyos” (“Teatro Alicia” 21/02/1904).

²⁶⁰ Días después *El Norte de Galicia* de Lugo, publicaba lo mismo (“Un drama de la Pardo Bazán” 07/01/1904).

el madrileño diario *La Correspondencia de España* comentaba en un suelto titulado “Teatro de la Princesa”:

Se prepara con grande actividad además, el beneficio de la señora Tubau. Con destino a ese día da Dicenta la última mano a su drama *El crimen de anoche* y ha entregado Doña Emilia Pardo Bazán una comedia en un acto.

La obra de Pardo Bazán, que requiere una decoración preciosa, se desarrolla en Galicia en las orillas del Sil y lleva por título *La suerte* (“Teatro de la Princesa” 01 y 02/02/1904).

Pero, poco a poco, los datos iban concretándose y volviéndose más precisos. Así, *El Heraldo de Madrid* afirmaba ya que la pieza de Doña Emilia que estrenaría María Tubau en el Teatro de la Princesa sería un diálogo (“Teatralerías. Ecos de los saloncillos” 02/02/1904) y el periódico *El Noroeste* del 7 de febrero, atento siempre a la carrera de su paisana, apuntaba que, tras varios rumores:

Ahora por fin la cosa parece más cierta. En los periódicos de Madrid se anuncia que la señora Tubau estrenará en su teatro de la Princesa el día de su beneficio un diálogo que con tal objeto escribe o ha escrito la novelista famosa (“De la tierra. Algo de arte. La Pardo Bazán en el teatro” 07/02/1904).

Tan solo días después, *La Correspondencia de España* anunciaba: “Ya se ha encargado una preciosa decoración para *La suerte*, la comedia en un acto, de doña Emilia Pardo Bazán que se estrenará en el beneficio de Maria Tubau” (“Cosas de teatros” 11/02/1904) y, por su parte, *El Imparcial* repetía esta información dos días después (“Novedades teatrales” 13/02/1904).

Hacia finales del mes de febrero, la escritora leía a la compañía de María Tubau su drama *La suerte*, en el saloncillo del teatro de la Princesa, rodeada de literatos y de aristócratas como la marquesa Gloria Laguna, quien día antes había actuado en la nombrada velada dramática en el Teatro Alicia:

UN DIÁLOGO

La insigne novelista doña Emilia Pardo Bazán acaba de terminar un diálogo dramático titulado «La suerte», escrito expresamente para María Tubau, que lo estrenará en la función de su beneficio, que ha de celebrarse muy en breve.

Ayer tarde fue leído por su ilustre autora el saloncito particular de la eminente actriz en el teatro de la Princesa, ante muy reducido número de personas, entre las que se hallaban la linda y simpática Gloria Laguna, varias otras distinguidas señoritas y los nobles literatos D. Emilio Ferrari, D. Antonio Sánchez Pérez y D. Eugenio Sellés.

Todos quedaron verdaderamente encantados, no solo de lo atildado de la forma, propia de la señora Pardo Bazán, sino también de lo vigoroso y acabado del carácter de la principal figura de la obra, presentado con toda la intensidad que permiten un asunto en extremo sencillo y el reducido límite de la acción.

Hemos tenido ocasión de ver el boceto de la decoración que ha de pintarse para el estreno de «La suerte», y es precioso, reproduciendo con entera fidelidad el interior de una modestísima casa de labor gallega, pues en Galicia se desarrolla la fábula escénica (“Un diálogo” 29/02/1904)²⁶¹.

El estreno se verificaría, como apuntaba la prensa, en el beneficio de María Tubau, el 5 de febrero.

María Tubau, a la sazón, era una de las más famosas actrices del teatro de la época. Había sido alumna, en el conservatorio de Madrid, de Julián Romea y Matilde Díaz y había debutado en 1866 en el Teatro de la Zarzuela. Tras haber actuado con Emilio Mario y Antonio Vico, se había casado con el también dramaturgo y actor Ceferino Palencia, quien llegaría a ser empresario del Teatro de la Princesa (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 116). En ese mismo teatro Pardo Bazán vio cómo María Tubau representaba el drama *Andrea* de Sardou, y en su reseña sobre este, publicada en *Nuevo Teatro Crítico*, la escritora declaraba sobre la actriz: “Yo he oído

²⁶¹ La información también se repitió en un artículo titulado “Un diálogo de la Sra. Pardo Bazán” publicado en *La Época* de Madrid el mismo día y en el diario coruñés *El Noroeste* el 03/03/1904 en un suelto denominado “Un diálogo”.

muy poco a María Tubau: cuando la vea interpretar una serie de obras que me permitan juzgar sus facultades de actriz, tal vez la estudie detenidamente, pues en la escasez de buenas comediantas que padecemos, ella se destaca con impredecible supremacía, ayudada por una figura muy gentil y una voz pura y fresca que sabe no derrochar” (Pardo Bazán 21/12/1891: 58). La admiración de Doña Emilia por la carrera de la actriz debió de continuar, y en los años sucesivos debió trabar con ella cierta amistad, ya que en la primavera de 1903, cuando María Tubau y su marido, Ceferino Palencia, estuvieron de gira por Galicia, fueron invitados por la familia de la escritora a un banquete tal y como atestigua el diario pontevedrés *La Correspondencia Gallega* el día 1 de mayo de ese año:

Se celebró en el castillo de Santa Cruz una espléndida comida en honor de la señora Tubau y su esposo el Sr. Palencia²⁶².

El señor Quiroga y sus bellas hijas hicieron muy grata la estancia en la hermosa posesión a la noble actriz y su esposo el distinguido dramaturgo (“Noticias de Galicia” 01/051903).

Días después, los actores comenzaban su gira en el Teatro Principal²⁶³ de A Coruña²⁶⁴, donde ofrecerían quince funciones, que comenzarían el día 10 de mayo²⁶⁵. Cuando se celebró en banquete en honor de los actores, Doña Emilia se hallaba en Madrid, aunque salió para A Coruña el día 6 de mayo (“Varias noticias” 04/051903) y allí tuvo oportunidad de seguir la gira de la compañía²⁶⁶. Pero aún así, quiso obsequiar a los actores a la llegada a su ciudad natal, aun cuando ella misma no se hallaba allí. La

²⁶² Emilia Pardo Bazán se separó de su marido en 1883, como deja constancia en el estudio del “Grupo de investigación La Tribuna (2008: 71-128)”. Sin embargo, sus relaciones con José Quiroga, que era propietario del Castillo de Santa Cruz, siguieron siendo amistosas.

²⁶³ Y por un suelto del periódico santiagués *La Gaceta de Galicia*, sabemos que, en principio, la compañía de María Tubau había solicitado actuar, en principio en al Teatro-Circo Pardo Bazán (“Correo de Galicia” 02/04/1903).

²⁶⁴ El diario coruñés *El Noroeste* anunciaba la gira de la compañía y la apertura de los abonos el 30 de abril de 1903 (“El Teatro Principal. María Tubau en la Coruña” 30/04/1903).

²⁶⁵ Seguimos la información ofrecida por *El Noroeste* del 09/05/1903 (“Teatro Principal. La compañía de la Tubau” 10/05/1903).

²⁶⁶ Así lo acreditan varios medios coruñeses (“Gacetilla Teatral. *La Charra*” 13/05/1903 y “Gacetilla Teatral” 24/05/1903).

visita de los actores a Galicia era todo un acontecimiento, no solo teatral, sino también social, y muy consciente de ello, la escritora rápidamente utilizó su supremacía en la ciudad y encargó a su familia el recibimiento de los intérpretes. De este modo, dejaba muy claro, otra vez, su poder social, a la vez que publicitaba las relaciones entre su familia y los más importantes actores de la época, como ya lo había hecho, un año atrás, en la visita de María Guerrero a A Coruña. Además, un mes antes, su ciudad natal había inaugurado el Teatro Circo -hoy ya destruido- que llevaba su nombre (“Teatro Circo Emilia Pardo Bazán. Función inaugural” 12/04/1903)²⁶⁷, por lo que debió sentir que, si no era ella, debía de ser su familia la embajadora adecuada para recibir a los actores en la ciudad.

Como hemos dicho, desconocemos la fecha en la que trabaron relación María Tubau y Doña Emilia, pero aparte de la asistencia de esta última al Teatro de la Princesa y según veremos más adelante, parece que fue el duque de Valencia –amigo de la escritora y protector del actor Monteagudo, que formaba parte de la compañía de Tubau-Palencia-, quien animó a la escritora a escribir para la actriz (Gil-Blas 27/03/1904)²⁶⁸. Tal vez, podríamos barajar la hipótesis de que a partir de la visita de los actores a A Coruña, el matrimonio y la escritora decidiesen colaborar juntos, dado que, meses después, a principios de 1904 y si nos fiamos de la prensa, parece que Pardo

²⁶⁷ El Teatro Circo Emilia Pardo Bazán fue inaugurado en A Coruña en abril de 1903 para sustituir a un antiguo teatro de madera situado en la Marina, que ofrecía actuaciones de clown, bailarinas y otras más diversas. El nombre de este coliseo iba a ser, en principio el de Teatro Circo Concepción Arenal. Sin embargo a la familia de la escritora ferrolana no le pareció adecuado el nombre para un lugar en el que se representarían espectáculos poco serios (recordemos que el teatro burgués tenía su lugar en el Teatro Principal de la ciudad, hoy Rosalía de Castro). Por tanto, el local pasó a denominarse Teatro Circo Pardo Bazán. La autora de *Los pazos de Ulloa* sí aceptó que llevase su nombre. El coliseo tuvo muy corta existencia, ya que fue derruido doce años después de su inauguración (Díaz Pardeiro 1992 y Tomé 1988).

²⁶⁸ En un artículo publicado en *La Correspondencia de España*, y como veremos más adelante, el revistero de salones Gil Blas declara que fue el “duque de Valencia, el cual fue quien convenció a doña Emilia Pardo para que entregase a Ceferino Palencia un diálogo dramático ajustado y ceñido a las facultades y condiciones de la gran actriz María Tubau y del joven e inteligente actor D. José Monteagudo, protegido de los duques” (Gil- Blas 27/03/1904).

Bazán entregó a la actriz de la compañía de la Princesa su obra *Un drama* y, pocos días después su diálogo *La suerte*.

Tal y como había ocurrido con *Un vestido de boda*, el segundo estreno de Emilia Pardo Bazán en un teatro comercial se verificaría en el beneficio de una famosa actriz. No era extraño que los propios actores y actrices pidiesen a renombrados escritores piezas para representar en sus beneficios, ya que la fama de estos últimos, sin duda, atraía al público. Pero, además, y como hemos reseñado en el caso del estreno del monólogo de Pardo Bazán, estrenar en el beneficio de un respetado y aclamado actor, minimizaba las posibilidades de fracaso de una obra teatral. En estas representaciones el público asistía para disfrutar de las dotes de un intérprete al que admiraban y los espectadores eran más benévulos con las nuevas piezas que representaban sus divos. Los beneficios eran verdaderos espectáculos para los admiradores del teatro y no estaban exentos de una gran repercusión social.

El Teatro de la Princesa, donde actuaba la compañía del matrimonio Tubau-Palencia había tenido desde sus orígenes un talante aristocrático. Tanto su arquitectura – remedo renacentista que el arquitecto Agustín Ortiz Villajos diseñó, guiado por las la duquesa de Medina y su hijo, el marqués de Monasterio- como su intención primera obedecieron a la idea de aristocratizar el edificio, como señala Cañizares Bundorf (2000: 18-19). El coliseo fue inaugurado en 1885 y su planta obedecía fielmente los dictámenes de los teatros a la italiana. Este hecho respondía al carácter elitista que los benefactores del coliseo quisieron infringirle desde el principio. A este respecto, Nathalie Cañizares observa que:

[u]na de las pautas que identifican los espacios teatrales de finales del siglo XIX radica en que cada uno posee un público propio, más o menos estable, y socialmente definido. Dicha clasificación se opera en función de dos factores esenciales: por un lado, el género en el que el que cada teatro se especializa, determinado por los propósitos económico-artísticos de la

compañía arrendataria; por otro, el prestigio del edificio que lo alberga y que viene dado por las características de su arquitectura (grandes coliseos, coliseos secundarios o salas pequeñas) su ubicación con respecto al centro de la ciudad (cuanto más cerca, mayor frecuentación) y el precio de las localidades (Cañizares Bundorf 2000: 23).

En el caso de la configuración del Teatro de la Princesa “casi se prescindió de las localidades baratas, haciendo anfiteatros reducidísimos”, según comenta Augusto Martínez Olmedilla en su monografía *Los teatros de Madrid (Historia de la farándula Madrileña)* (Cañizares Bundorf 2000: 23). Su ubicación –alejada de la puerta del Sol– requería trasladarse en carruaje y “la asistencia de los monarcas a la inauguración del coliseo, así como a varios estrenos, sobre todo durante las dos primeras temporadas, delimitó el público al que la Princesa deseaba abrir sus puertas” (Cañizares Bundorf 2000: 23).

Por ello, sin duda no resultó extraño que varios periódicos madrileños anunciaran que la familia real asistiría al beneficio en el que María Tubau estrenaría *La suerte*²⁶⁹, ni tampoco, que las localidades de palcos y butacas fuesen vendidas apenas se anunció la velada a cargo de María Tubau (“Entre bastidores. Teatro de la Princesa” 04/03/1904). En ella, prevista para el día 5 de marzo, tendrían lugar dos sesiones -una de tarde y otra de noche (“Entre bastidores. Teatro de la Princesa 04/03/1904)- en las que se representarían la “hermosa comedia de Sardou *La corte de Napoleón*” (“Beneficio de María Tubau” 03/03/1904); “la graciosísima comedia *Pascual Cordero* y el diálogo de la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán *La suerte*”, según anunciaba el diario madrileño *El País*. Si bien, como se indicaba, serían solo las de esa noche “las únicas representaciones, después del estreno, que pueden darse de tan importante

²⁶⁹ Esta información apareció en los artículos “Beneficio de María Tubau” del *Heraldo de Madrid* del 02/03/1904; en “Beneficio de María Tubau” de *El Imparcial* del 03/03/1904; en “Noticias de sociedad” de *La Época* del 03/03/1904 y en “Cosas de teatros. Princesa” de *El Día* del 04/03/1904.

producción, por ser dichas funciones las últimas de la temporada” (“De teatros. Princesa” 04/03/1904).

Los diarios de la corte filtraron más datos sobre el segundo estreno teatral de Pardo Bazán días antes de su subida a las tablas. Así, *La Correspondencia Gallega*, de Pontevedra declaraba que “[p]ara la representación del mencionado diálogo se pintará una decoración cuyo boceto reproduce fielmente en todos sus detalles el interior de una modesta casa de labor de Galicia, lugar donde se desarrolla la acción de la obra (“Diálogo dramático. La señora Pardo Bazán” 04/03/1904) mientras que *El Imparcial* detallaba que “[p]ara esta obra están pintando una decoración los escenógrafos señores Amorós y Blancas²⁷⁰ (“Beneficio de María Tubau 03/03/1904).

Por su parte, el *Diario oficial de avisos de Madrid* declaraba que era la propia escritora quien dirigía los ensayos del diálogo (“Beneficio de María Tubau” 03/03/1904b) tal y como lo había hecho con *Realidad* de Benito Pérez Galdós. Recordemos que tan solo unos días atrás, Doña Emilia había ayudado también a representar *La nuit d’Octobre* de Alfred de Musset para el Teatro Alicia, ideando un arreglo escénico que fue acogido con mucho éxito, por lo que parece que su relación con las tareas de orientación teatral fue intensa durante el mes de febrero de 1904 tanto el teatro público como en el particular.

²⁷⁰ Manuel Amorós y Julio Blancas eran dos escenógrafos conocidos a principios del siglo XX. Por la época en la que prepararon el decorado de *La suerte*, fueron contratados también para encargarse de las escenografías del Teatro Real (Paz Canalejo 2006: 257). En su monografía *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Arias de Cossío, apunta: “El estilo perspectivista de Amalio Fernández se mantiene hasta la década de los XX, gracias a dos escenógrafos que se habían formado en la clase de Avrial en la Academia de San Fernando, Julio Blancas y M. Amorós. Ambos ingresan casi al mismo tiempo en el taller de Bussato y Bonardi, hasta que se establecieron con A. Fernández y mientras este estuvo en América fueron contratados por el empresario Aran en el Teatro Real, hicieron también decoraciones para teatros de provincia. Entre las decoraciones más famosas figuran las hechas para *Los intereses creados*, de Don Jacinto Benavente, estrenada en el Teatro Lara el 13 de diciembre de 1907, en el *Blanco y Negro* del 14 de diciembre (núm. 867), figura una reproducción de esta decoración que pone en evidencia la formación recibida en la perspectiva y en el dibujo de las masas arquitectónicas y, por tanto, muy dentro del estilo de A. Fernández y ese ejemplo vale para las muchísimas decoraciones que hicieron en estos años. Manuel Amorós murió en 1921 y Julio Blancas se asoció con el pintor A. Ripoll” (Arias de Cossío 1991: 243).

Finalmente, *La suerte* se estrenó el 5 de marzo de 1904 en el Teatro de la Princesa. La pieza es un diálogo breve, protagonizado por dos personajes, Ña Bárbara y Payo, que viven en una humilde casa a orillas de río Sil. Ella, en la primera de las dos escenas que conforman la obra cuenta su vida: de joven recogía oro en el río Sil y era novia de Cristobo, con el que planeaba casarse aunque su padre no estaba de acuerdo con la relación – “mi padre tenía fantasía, porque era irmán del mayorazgo... Mas que pasase hambre, él no perdía los fumes” (Pardo Bazán 2010: 93), declara Ña Bárbara. Sin embargo, contra todo pronóstico Cristobo es llamado a filas; su novia, aunque había trabajado “como la que más” recogiendo arenas de oro en el río “por juntar para la boda” no ha reunido el necesario para comprar la suerte de Cristobo. Este marcha a servir al rey, mientras ella sigue recogiendo oro para su vida futura. Pero un día se entera de que Cristobo ha muerto “con dos tiros en el pecho”.

Ahora, Ña Bárbara vive en una humilde casa con Payo, a quien ha recogido de la inclusa y guarda su tesoro de pepitas de oro sin que el joven lo sepa. Sin embargo, en la segunda escena aparece Payo con una noticia: le ha tocado en suerte servir al rey. Angustiado ante la idea se lo cuenta a Ña Bárbara informándola también de sus presagios: “Alguna noche no puedo dormire, de miedo que me entra de las endrómenas del otro mundo. Paréceme que una mano fría, fría como la de los difuntos, me agarra de los pelos y tira de mí. Aunque me den cuanto oro el Sil arrastra, no paso por el camposanto” (Pardo Bazán 2010: 95). Ha ido a despedirse de Ña Bárbara, a la que considera como una madre. Ella, -“conmovida a pesar suyo” (Pardo Bazán 2010: 96), como señala una de las acotaciones- le dice que de todos modos la abandonaría cuando se casase. Pero Payo le dice que “casar no había de casar” ya que está enamorado de Margarida pero la moza no le hace caso y prefiere a Pedro, otro joven que la ronda y que se burla de Payo: “llamome que soy como las mujeres, que soy hijo de mala

madre... y que no tengo madre siquiera...” (Pardo Bazán 2010: 98). Ña Bárbara ve el paralelismo entre la historia de Payo y la suya propia: si su oro no pudo comprar la suerte de Cristobo si podrá ahora comprar la de Payo. Decidida, le entrega su tesoro al joven para que pueda librarse de ir a filas comprando a otro hombre para que vaya a su lugar. Así, Payo también podrá demostrarle a Pedro “que madre tienes, que se llama Ña Bárbara: y que en prueba, te libro de la suerte” (Pardo Bazán 2010: 98). E insta a Payo para que se vaya; “Anda, Payiño, anda, sale agora mismo; hay un lunar precioso; vas a dormir a la vila; mañana vendes el oro; libráste y tornas aquí, cabo de mí, que esperándote quedo” (Pardo Bazán 2010: 99). Payo, efectivamente, la obedece, aunque vacilando, mientras otra vez declara: “La suerte poderá más que el oro” (Pardo Bazán 2010: 99). Y su presagio, efectivamente, se cumple: al salir se encuentra con Margarida y Pedro y este último vuelve a burlarse de él. El dócil y cobarde muchacho, a quien Ña Bárbara describía como un can, se vuelve lobo: se enzarza en una pelea con Pedro pero no es capaz de vencerle. Su adversario lo mata y lo tira al río, mientras los gritos de ña Bárbara cierran el diálogo teatral: “¡A... allá va..., al río...! ¡Al río...! Con el oro a cuestras... ¡La suerte!”. Los malos presagios de Payo se han cumplido y, efectivamente el río se lleva la suerte de Payo, con los dos significados con los que juega Pardo Bazán durante toda la obra: suerte como destino, que se ha tragado el río y suerte como “sorteo que se hace para elegir los mozos destinados a cubrir el cupo del servicio militar” (*DRAE* 23^a ed.) y que habría podido comprar con las pepitas del Sil, que han vuelto a su lugar de origen.

La crítica moderna ha relacionado esta obra de Pardo Bazán, que trata el tema del inexorable destino con los dramas de Maeterlinck. Así, como apunta Cañizares Bouldorf:

En ella, la autora, poseedora de una extensa cultura y atenta a las corrientes artísticas europeas, se deja influir por el movimiento simbolista de Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Gabriele

d'Annunzio (1863-1938) encabezan y que iba cobrando paulatina importancia en la dramaturgia nacional. *La suerte* es un diálogo dramático en un acto y en prosa, que condensa la preocupación intelectual latente de la autora: la condición trascendental del ser humano, su fragilidad, su inseguridad, sus temores, sus inevitables errores, determinados por las circunstancias que le impone el medio en que se desenvuelve. Así pues, *La suerte* está enclavada en un ambiente rural gallego que la autora sintetiza en un espacio simbólico: la cocina de una casona de pueblo, en la que dos seres intentan modificar vanamente el curso natural de su destino, circunscrito por la clase social a la que pertenecen (Cañizares Bouldorf 200: 63-64).

Sí es cierto que el personaje de Payo está sentenciado por su hado, hecho que, como hemos explicado en el argumento de la obra, declara en varias ocasiones. El “*fatum*” griego, el destino trágico ante el que no se puede hacer nada, rodea al personaje desde su primera aparición²⁷¹. Por la noche, lo acosan las pesadillas y cuando Ña Bárbara decide intervenir y ofrecerle su tesoro responde enigmáticamente “¡La suerte podrá más que el oro!”. Pero frente a la impasibilidad de Payo, es su madre adoptiva quien intenta luchar el destino. Con sus pepitas de oro esta intenta, primero, salvar a su prometido, Cristobo, y luego a Payo. Pero la muerte vence en las dos ocasiones y la tragedia se repite: Payo encuentra la muerte y ella abraza de nuevo la soledad.

El comportamiento estoico de Payo, se traduce en la asunción de las señales que, como los personajes ciegos de Maeterlinck solamente nota él. En *La intrusa* del dramaturgo belga, solo el personaje del abuelo, invidente, nota la presencia de la muerte, que entra en la casa para llevarse a su hija. En *Los ciegos*, un coro de personajes perdidos en un bosque, con la única compañía del cuerpo del sacerdote muerto que les acompañaba sienten la presencia de alguien o de algo que se acerca, si bien los

²⁷¹ También Francisco Nieva declara: “Su clima, como he dicho, es premonitor de algo que se producirá mas tarde y que nada le debe a realismo-naturalismo, sino a una pauta más distanciada por la estética y por los fantasmas de inconsciente. En el drama de doña Emilia se degusta algo que ya sabe a D'Annunzio, Maeterlinck y Valle-Inclán. Podría haber sido un “esperpento” y, con todos los superficiales distingos que se quiera -así poco más o menos está escrita *La figlia de Iorio*, con el empleo de arcaísmos solemnes y misteriosos y con la fatalidad campesina como telón de fondo. También está el goticismo lunar de Maeterlinck” (Nieva 1989: 201).

espectadores no llegan a saber qué o quién es. Payo, a su vez, presiente su propia tragedia mientras que Ña Bárbara, ajena a las señales premonitorias que advierte el muchacho, lucha por conseguirle otro porvenir distinto al que lo espera. El tema del sino inexorable, fuerza motora de la tragedia griega y tema constante en el teatro romántico, aparece otra vez en el teatro de entre siglos. Como observa Diana de Paco Serrano refiriéndose al teatro actual:

El teatro actual ha recuperado la tradición mediante procedimientos diversos de los siglos anteriores. Caracterizado por una mayor libertad, determinado por diversas corrientes estéticas y sazonado por el contexto en el que se ha desarrollado, el teatro del siglo XX se enfrenta al mito para reinterpretarlo en su totalidad o en parte, para darle un nuevo enfoque y para hacer libre uso de sus arquetipos y significados; ya no se trata de versiones, adaptaciones o refundiciones más o menos fieles al texto clásico que, como se sabe, primaban en los siglos precedentes sino que nos encontramos con reinterpretaciones libres y obras de inspiración en las que, en ocasiones, se hace incluso difícil encontrar la relación con la historia tradicional (Paco Serrano 2003: 10).

Aunque en el tiempo de Pardo Bazán eran frecuentes las refundiciones de teatro antiguo, la escritora opta por tratar el tema del destino trágico desde el punto de vista de dos personajes: el primero, masculino, lo acata, mientras que el femenino lucha contra él. Otra vez, como ya sucedía en *El vestido de boda* encontramos una protagonista fuerte, valiente y activa, que lucha por cambiar la realidad que hace infelices a quienes la rodean. Del otro lado, el personaje masculino –tachado incluso de afeminado por su adversario– no lucha por cambiar su destino, solo lo acata. Y si bien en *Un vestido de boda* la escritora se adentraba en los resortes que movían la mentalidad femenina burguesa, *La suerte* presenta a una mujer rural gallega luchadora y aguerrida. Sin embargo, aunque Paula Castañar cometía los mismos errores que las mujeres burguesas que Doña Emilia describía en su ensayo sobre *La mujer española*, el personaje de Ña Bárbara se aproxima más a las protagonistas de los cuentos rurales de Doña Emilia que a la tópica mujer gallega del pueblo presentaba en el citado artículo. Como en la serie de

artículos publicados en la *Fortnightly Review*, Ña Bárbara es laboriosa, pero frente al supuesto liberalismo sexual de las aldeanas que Pardo Bazán describe en la revista inglesa, la aldeana ha trabajado duro por el amor de su vida, y lo hará luego por su casi hijo adoptivo. En este sentido, podríamos relacionarla más con Marina, del relato “Poema humilde” o con “Sabel” del cuento homónimo: personajes que luchan por conseguir el amor de los suyos enfrentándose al trabajo incesante o a las penalidades de la vida.

Además, Ña Bárbara se ha pasado la vida realizando un trabajo que se ha asociado a la mujer en Galicia desde siempre: el de aureana o persona que filtra las arenas del río Sil para encontrar oro. En este sentido, Doña Emilia muestra un conocimiento profundo sobre el trabajo femenino. Mar Llinares, en su monografía *Historia das mulleres en Galicia* dedicada a la prehistoria y a la historia antigua, indica que ya el historiador de origen griego Estrabón (III, 2, 9), describiendo los pueblos de norte de Hispania y el trabajo femenino “sinala ademais outra actividade das mulleres dos ártabros: elas son as que recollen os metais preciosos que arrastran os ríos, empregando para iso penetras tecidas en forma de cesta” (Llinares García 2010: 73). Y en el apéndice a su libro, incorpora el texto de Estrabón al que hace referencia, en el que el historiador señala:

Pero entre os ártabros, que viven afastados no noroeste de Lusitania, o chan florece, di Posidonio, con prata, estaño e “ouro branco” (porque está mesturado con prata). Este solo, porén, encado, tráeno os ríos; e as mulleres rabúñano com enciños e lávano en peneiras tecidas con cestos (Llinares García 2010: 119).

Ña Bárbara, pues, ha ejercido este trabajo durante toda su vida para poder estar con Cristobo, aun a sabiendas de que su padre no estaría de acuerdo: “Cristobo y yo parolábamos de noche sin lo saber mi padre. Como mi padre tenía fantasía, porque era irmán del mayorazgo... Mas que pasase hambre él no perdía los fumes... y yo, ¡ya se

ve! ¡Por juntar para la boda bajé al río como la más” (Pardo Bazán 2010 93). Tras estas palabras podemos suponer que el padre de la anciana aldeana era de una familia con bienes. Sin embargo, estos bienes no pasaron a él sino, probablemente, su hermano mayor, el mayorazgo. Según explica Carmelo Lisón Tolosana:

En Galicia debía estar bien consolidada la práctica de mejorar a uno de los hijos en el tercio y quinto de los haberes (...). Hoy se sigue empleando la misma terminología –mejorar en tercio y quinto- en muchas zonas rurales. (...) La persona a la que se ha mejorado recibe los nombres de millorado, vinculeiro, herdeiro, patrón de casa, casado en casa, amillorado, meirazo, meirazgo, mairazo, etc. (1990: 173-174).

Otras, veces según explica el antropólogo, la mejora –“a mellora”- puede consistir en donar a uno de los hijos la casa familiar u otras pertenencias, si bien este se compromete a cuidar de los padres. En Galicia, Carmelo Lisón registra dos subtipos dentro de esta práctica, la matrilineal –en muchas zonas de la costa- y la patrilineal (1990: 182). En el caso de Ña Bárbara, el método hereditario ha sido por vía masculina, es decir que los abuelos del personaje han mejorado a uno de sus hijos varones. Con lo cual, el padre de Ña Bárbara tal vez viviese en otra época de manera más holgada, pero, en el tiempo en el que la aureana era joven su situación era humilde. Aún así, se empeñaba en mantener “fantasías” de otro tiempo, a pesar de que pasaba hambre para conseguirlo. Ante esta situación, su hija se rebela: ella no parece importarle ni trabajar duramente ni casarse con Cristobo a pesar de la humilde posición de este. Como Paula Castañar, ha decidido trabajar para conseguir mejorar su situación, solo que si bien para la primera, mujer burguesa, el trabajo suponía una humillación pública y una transgresión social que la llevaría al desclasamiento, para la aldeana supone una dignificación, ya que, según la opinión de Pardo Bazán en *La mujer española*:

En gran porción del territorio español, la mujer ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono. En mi país, Galicia, se ve a

la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes (Pardo Bazán 1999c: 115).

Lo que está claro es que en *La suerte*, Doña Emilia creó otro personaje femenino principal, que será, como hemos dicho, la tónica habitual en toda su dramaturgia. Como hemos referido, la obra se estrenó el día 5 de marzo en el Teatro de la Princesa en medio de una gran expectación. La compañía Tubau-Palencia se había especializado, sobre todo, en llevar a las tablas creaciones dramáticas francesas. Y la noche en que se estrenó el diálogo de Pardo Bazán –que, recordemos, fue en el beneficio de la actriz principal de la compañía, María Tubau-, se llevó a escena *La corte de Napoleón*, en realidad remedo de la famosísima *Madame Sans Gene* de Victoriene Sardou, que como indica Nathalie Cañizares “[f]ue el texto que más se representó en la Princesa: desde su estreno en 1899 se repuso unas seiscientas veces” (2000: 49) y que había cosechado muchas de las glorias de María Tubau.

Pero dado que en la programación de la compañía también tenían cabida las producciones de dramaturgos españoles y, al parecer “Ceferino Palencia fue, con todo, uno de los pocos empresarios que se atrevió a escenificar novedades en una época marcada por el temor a las *aventuras* (la cursiva no es nuestra) dramatúrgicas” (Cañizares 2010: 63-64), la compañía Tubau-Palencia optó por interpretar también ese día y como novedad, el diálogo de Pardo Bazán. Según opina Cañizares Boudorf:

el montaje que (...) causó mayor revuelo fue el anunciado para la noche del 5 marzo de 1904. Se trataba de *La suerte*, segunda pieza de Emilia Pardo Bazán (1852 [sic]-1921), después de que el monólogo en un acto, *El vestido de boda*, se diera a conocer en las tablas en 1898 (2010: 63-64).

Evidentemente, tras tanta expectación, al día siguiente del estreno comenzaron a publicarse las primeras críticas teatrales en la prensa, que fueron numerosas y que ocuparon muchas veces las primeras páginas de los diarios.

Sin embargo, durante años, la crítica pardobazanista ha recogido muy pocos de estos valiosos testimonios. Así, fueron analizadas, simplemente, las reseñas de Luis Calvo Revilla (en *La Ilustración Española y Americana*, 22/03/1904) y de Zeda (en *La Época*, 6/03/1904) (García Castañeda 1997), además de estudiar indirectamente la crítica publicada por José Laserna en *El Imparcial*, citada por Gerardo Neira en su estudio inédito “La Condesa de Pardo Bazán y el Teatro”²⁷² (Abuín González 1998: 96). Otro texto objeto de estudio fue también el apartado dedicado a *La suerte* de la monografía de Manuel de Val *Los novelistas en el teatro* publicada en 1906. El estudio de esa reducida muestra, llevó a los estudiosos a afirmar que, ante el diálogo de Pardo Bazán, “el público reaccionó con tibieza” (García Castañeda 2008: 136)²⁷³, cuando la verdad es que, si analizamos la prensa de la época sistemáticamente y comprobamos una a una, las críticas que suscitó el estreno, veremos que la reacción fue radicalmente distinta.

Ya en un trabajo anterior (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009:157) recogíamos varias críticas además de las hasta ahora señaladas. Así, localizamos el texto de José Laserna publicado en *El Imparcial* el 06/03/1904, y recuperamos uno de Zeda en *La Ilustración Artística* del 28/03/1904, otro de Caramanchel publicado en *La Correspondencia de España* el 06/03/1904 y otro que salió a la luz en *El Heraldo de Madrid* el 06/03/1904, firmada por M. B.

Para la presente investigación, además, hemos rescatado una reseña de *La suerte* publicada por A. Sánchez Pérez en *ABC* el 09/03/1904, otra publicada en *El Globo* por Ángel Guerra el 06/03/1904, otra de M. Valcárcel que vio la luz en *La Democracia* el 06/03/1904, otra de Alejandro Miquis recogida en *El Diario Universal*

²⁷² Este documento se conserva en el Archivo de la Real Academia Galega.

²⁷³ Sorprendentemente, García Castañeda saca sus conclusiones solamente, según confiesa, de la crítica que Zeda publicó sobre *La suerte* el 6/03/1904 y que recoge Ribao Pereira en su estudio de 2005. Pero en ese texto, como veremos, Zeda hace una semblanza completamente elogiosa de la obra y en ningún caso habla de una tibia recepción.

el 06/03/1904, otra de Fernán Sol de *El Día* del 07/03/1904, otra de Vestina de *El Álbum Ibero-Americano*, otra publicada bajo el título “Beneficio de la Tubau” el 06/03/1904 en *La Publicidad*, otra de Miss-Teriosa del 09/03/1904 en *La Biblioteca Ilustrada* y otra publicada en la revista teatral *Los Cómicos* el 10/03/1904.

También la prensa gallega y de la emigración saludó el estreno de la escritora, como hemos recogido en nuestro artículo titulado “Galicia ante el teatro de Emilia Pardo Bazán. El estreno de *La suerte*”²⁷⁴, si bien cabe destacar, por ser la única que emite un juicio original y no solamente reproduce fragmentos de la crítica madrileña, la publicada por Galo Salinas en *Revista Gallega* el 13/03/1904. Además, los periódicos de otras zonas geográficas españolas también se hicieron eco de la noticia²⁷⁵. Entre ellos, debemos hacer hincapié en la que A. Pérez Nieva publica en *La Dinastía*, de Barcelona, el 13/03/1904. En estos casos, la prensa regional y americana se sirvió para comentar la pieza de Doña Emilia bien de sus corresponsales madrileños –en el caso de tenerlos- , o bien reproduciendo las críticas de sus colegas de la capital²⁷⁶.

²⁷⁴ En esta publicación, dábamos cuenta de que “Una vez estrenado el diálogo en la capital, un buen número de publicaciones periódicas gallegas lo reseñaron reproduciendo, en varios casos, las elogiosas críticas que ya habían aparecido en las publicaciones madrileñas. De este modo, el *El Regional* de Lugo del 8 de marzo publicó la crítica de Caramanchel que había visto la luz en *La Correspondencia*; ese mismo día *El Noroeste* de A Coruña reprodujo la de Zeda publicada en *La Época* y *La Voz de Galicia*, después de describir detenidamente el argumento de la obra, recogió varias citas de diferentes críticas publicadas en la prensa de la capital. Por su parte, también *El Diario de Pontevedra* del 9 de marzo reprodujo la crítica de *El Herald de Madrid* y *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra del 10 de marzo volvió a editar la crítica de Caramanchel. También algunas revistas americanas dirigidas a la colonia gallega se ocuparon del estreno: *Galicia* de La Habana volvió a editar la ya citada crítica de Zeda en *La Época* el 3 de abril y, finalmente, *El Eco de Galicia* de Buenos Aires, publicó el 10 de abril en un pequeño suelto que da la noticia del estreno de la obra. Además el 30 de ese mismo mes, la publicación bonaerense comenta el éxito alcanzado por el diálogo y la importancia que este desempeña a la hora de mejorar la imagen de los gallegos. Mención aparte haremos de la *Revista Gallega* de A Coruña, que publicó el 13 de marzo una elogiosa crítica de la obra firmada por su director Galo Salinas y que también elogia el trasunto gallego de la obra de Pardo Bazán (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 157-158). Este periodista fue el único que emitió un juicio de la obra sin reproducir críticas publicadas en los teatros madrileños.

²⁷⁵ Así, las reseñas del estreno fueron recogidas en *El Pueblo* de Tortosa el 12/03/1904 en el apartado titulado “Crónica general”; en *La comarca*, de Orihuela el 12/03/1904 en un suelto titulado “desde Madrid. Dos mujeres” el 12/03/1904 y en *El Guadalete* de Jerez de la Frontera el 11/03/1904 en una columna titulada “Crónica teatral”.

²⁷⁶ Recogemos todas las críticas que hemos hallado de esta pieza teatral en el ANEXO IV de esta investigación.

Llama la atención –frente a lo que se ha dicho hasta el momento- que la mayoría de los más reputados críticos teatrales de la época recensionasen la pieza con entusiasmo y en términos muy positivos. Así, Ángel Guerra publicaba en *El Globo*:

Triunfo merecido. Es *La suerte* un trozo de vida, palpitante y sangrando. Es la historia de dos seres, que comienza y acaba en breve espacio.

Siendo tan gran cuentista la ilustre Pardo Bazán, no es extraño que supiese encerrar en unas cuantas escenas, con celebrada fortuna, una novela de cuerpo entero. La síntesis teatral no le era desconocida. ¿Cómo no salir airoso en el empeño? Por ese camino le reserva el porvenir grandes éxitos. *Alea, jacta es...* (La cursiva no es nuestra) (Guerra 06/06/1904).

Y A. Sánchez Pérez, desde las páginas del *ABC* declaraba:

No soy aficionado a ejercer de profeta, pero, por excepción y sin asentar precedente, vaticiné al *célebre escrito* (la cursiva no es nuestra) que el público recibiría con aplauso el diálogo *La suerte*. Y si no he padecido error como augur primerizo, pienso que a ese diálogo seguirán obras teatrales de mayor importancia y de vuelos más altos (Sánchez Pérez 09/03/1904).

Con entusiasmo, el citado crítico madrileño del diario madrileño apuntaba que Pardo Bazán estaba llamada a regenerar el teatro.

La crítica de Caramanchel, en su reseña de *La Correspondencia de España* fue igualmente entusiasta:

Con simpatía, con afecto y respeto saludo la aparición de Doña Emilia Pardo Bazán como autor dramático en ese magnífico diálogo *La suerte*, que seguramente ha de hallar muchísimos lectores en el libro y muchísimos espectadores que lo aplaudan por los teatros de Madrid y de provincias (Caramanchel 6/03/1904).

Y, Zeda, desde *La Época*, -y a pesar de lo dicho por García Castañeda (1997)- elogió la pieza de Pardo Bazán, calificándola de “sencilla tragedia, helénica por su pensamiento y por la sobriedad de su factura” (Zeda 06/03/1904). Por su parte, José de Laserna, desde *El Imparcial*, tras alabar la obra, decía:

parece que el *fatum* griego se cierne sobre esta tragedia popular, con tanta intuición escénica y con tanto arte de gradación desarrollada y con tanta naturalidad y realismo en el diálogo, que

hace esperar el éxito en mayores empeños del talento dramático que en *La suerte* revela la señora Pardo Bazán (Laserna 06/03/1904).

Incluso Alejandro Miquis puso en relación el tratamiento de este tema con la dramaturgia de Maeterlinck, quien visitaba España por las fechas por las que Pardo Bazán estrenaba su monólogo (Miquis 12/03/1904)²⁷⁷. También el crítico M. B, desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*, hablaba del fatalismo de la obra. Al tiempo, declaraba:

La insigne novelista no ha hecho concesión ninguna al nuevo género literario que emprende. En *La suerte* no hay nada que trascienda a “teatro”, en la corriente acepción que damos a esa mezquina palabra. En la fábula y en los episodios todo es arte. Con envidiable seguridad de pensamiento y de mano, la autora va a la acción sin detenerse en el efectismo y sin aprovechar nada convencional para relleno de su obra (M. B. 06/03/1904).

Y es que, según pensaba el crítico, el repertorio escogido por la compañía de Tubau-Palencia se caracterizaba por su huida del efectismo y de las convenciones. Era un teatro dirigido a una minoría:

Con ese Teatro, que es copia fiel de la vida corriente, puesto que no se resuelve sino muy rara vez con catástrofes, van mis simpatías. No puedo con esos autores que se contentan con producir en el público una emoción medular de escalofrío y de espanto. Váyase en buena hora con ellos el sufragio de la muchedumbre. Una minoría menos efusiva en sus aplausos, pero más consciente de lo que aplaude, minoría en la cual me incluyo, preferirá siempre el Teatro en que ha ganado su reputación María Tubau a ese otro género en que perpetúan la mueca trágica y el sonoro latiguillo.

La falta de convencionalidad de la pieza llevó a algunos críticos a definirla como “diálogo, poema representable o cuento escénico” (Vestina 07/03/1904). Pero, para no faltar a la verdad, hemos de decir que si bien este rasgo era para M. B. era un acierto,

²⁷⁷ Hablando del “las fuerzas superiores que obran sobre el destino de los hombres” dice “esas fuerzas superiores que obran sobre el destino de los hombres y hacen de ellos pobres juguetes de un poder caprichoso y desconocido; esas fuerzas cuya acción es precisamente la entraña de toda del teatro del Maeterlink, que busca, en la pobreza espiritual de nuestro siglo, algo con que sustituir a la desconsoladora fatalidad del teatro griego, que aún es arma potente para que los dramaturgos cristiano hagan ensayos tan felices como el que con *La suerte* ha hecho Emilia Pardo Bazán” (Miquis 12/03/1904).

para otros críticos constituía un problema. Las tres únicas reseñas negativas que hemos encontrado, señalan la falta de teatralidad de la obra. Alejandro Miquis, en *Diario Universal* escribía:

No hay que tomar, sin embargo, *La suerte* como una prueba que Doña Emilia ha hecho para tantear el nuevo camino que desea recorrer antes de aventurarse en él: el diálogo que anoche vimos no es, en efecto, una obra dramática completa y definitiva tal como tenemos derecho a esperarla de la autora de *La dama joven*; es sencillamente un cuento dialogado puesto en escena sin ningún propósito trascendental (Miquis 06/03/1904).

Por su parte, la revista madrileña *Los Cómicos* señala que “*La suerte* no es más que un ensayo. Esperamos que doña Emilia nos regale la temporada próxima con obra de más empeño” (“Crónica teatral” 10/09/1904). Y Luis Calvo Revilla desaprueba alguna de las fórmulas usadas por Doña Emilia al crear su drama, así como también la configuración del personaje de Ña Bárbara:

se ha de decir con verdad que la manera de poner en antecedentes al público de lo relativo a aquel caso ocurrido hasta que el drama empieza, que la exposición de este, como puede llamarse, no es admisible hoy ni ha sido nunca natural. Nadie refiere a solas su vida y milagros, a manera de relación que se le dice a uno: se evocan sí, recuerdos, con cuya evocación puede haber bastante para que el auditorio se entere de lo que tiene que saber, pero no del modo con que contamos nuestra historia para que la sepa el que la escucha. También falta preparación al rasgo de generosidad de la anciana: es muy rápido el cambio de la campesina avarienta (...) a la generosa donante que entrega todo su dinero para que no vaya a ser soldado el zagal, a quien ningún vínculo une, y por quien antes no ha manifestado gran amor (Calvo Revilla 22/03/1904).

Sin embargo, el mismo gacetillero apunta que “[a]parte de esto, todo lo demás es hermoso. La ejecución fue buena, y en ella sobresalió, a la par que la beneficiada, el discreto actor Sr. Monteagudo, que dijo todo su papel con adecuada expresión y con mucha naturalidad” (Calvo Revilla 22/03/1904). Respecto a los actores, hubo unanimidad en determinar lo adecuado de su interpretación, si bien, como era de

esperar, la mayoría de las críticas alabó con más calor, la interpretación de María Tubau.

Y en cuanto a la reacción del público, todos los cronistas fueron unánimes. M. Valcárcel, desde el diario *La Democracia* ensalzaba la obra, al tiempo que declaraba que, al beneficio, había acudido, además de la familia real “lo más selecto de la sociedad de Madrid”. Y señalaba: “de cortas dimensiones y perfectamente ceñido al marco teatral, dicho monólogo, que es más bien un pequeño drama, absorbió la atención del público, emocionándole al final profundamente” (Valcárcel 08/03/1904). También, por citar algún ejemplo más, Fernán Sol declaraba que: “[l]a ilustre autora de *San Francisco de Asís*, fue unánimemente aplaudida”, si bien, “no se hallaba en el teatro”²⁷⁸ (Fernán Sol 07/03/1904).

El estreno madrileño de la obra fue también elogiado en las críticas que hemos recogido tanto en los diarios de Galicia como los dirigidos a las colonias gallegas de ultramar²⁷⁹, como las que hemos localizado en Barcelona, Jerez de la Frontera y

²⁷⁸ La escritora, efectivamente no se hallaba en la sala. Incluso, como refiere *El Diario de Pontevedra*, “Algún cronista se queja de que la Pardo Bazán, mientras se representaba su obra, estuvo jugando al tresillo en casa de la condesa de Asmir. No quiso asistir al teatro para no conocer el efecto de su primera producción dramática” (“La Pardo Bazán en el teatro” 09/03/1904). Efectivamente, en el artículo “Jugando al tresillo” publicado en *El Heraldo de Madrid* el 06/03/1904 se relata: “Doña Emilia Pardo Bazán, que está en la región de los Echegaray, de los Pérez Galdós, es decir, que vive por derecho propio entre los grandes artistas, lejos de la turba-multa de los vulgares, inaugura su carrera como autora dramática alejándose del teatro. No se concibe al autor de comedias, cuando se estrena una suya, sino puesto entre bastidores, siguiendo los incidentes de la representación, atento a los rumores de la sala, estudiando en las palpitations del público el efecto de la obra. La señora Pardo Bazán no estuvo anoche en la Princesa, y en tanto que su obra se representaba y se aplaudía, figurando las elevadas personas e la familia Real entre las que con mayor entusiasmo batían palmas, ella, la que imaginara y escribiera *La suerte*, se entretenía en jugar al tresillo en casa de la condesa do Asmir” (“Jugando al tresillo” 06/03/1904). Por tanto, son inciertas las declaraciones de Francisco Camba en su artículo equivocadamente titulado “Doña Emilia Pardo Bazán presenció desde un palco de la Princesa el estreno de su primera obra de teatro”. Este artículo que ha sido utilizado en la bibliografía de algunos estudios sobre el teatro de Pardo Bazán está plagado de otras imprecisiones, como que la obra se publicó en 1905 (Camba 17/03/1944), y no en 1904, como hemos estudiado.

²⁷⁹ En nuestro trabajo de 2009 afirmábamos: “Una vez estrenado el diálogo en la capital, un buen número de publicaciones periódicas gallegas lo reseñaron reproduciendo, en varios casos, las elogiosas críticas que ya habían aparecido en las publicaciones madrileñas. De este modo, el *El Regional* de Lugo del 8 de marzo publicó la crítica de Caramanchel que había visto la luz en *La Correspondencia*; ese mismo día *El Noroeste* de A Coruña reprodujo la de Zeda publicada en *La Época* y *La Voz de Galicia*, después de describir detenidamente el argumento de la obra, recogió varias citas de diferentes críticas publicadas en la prensa de la capital. Por su parte, también *El Diario de Pontevedra* del 9 de marzo reprodujo la crítica de *El Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra del 10 de marzo volvió a editar la

Orihuela²⁸⁰. Por tanto, creemos totalmente injustificadas las afirmaciones vertidas por la crítica actual referidas a que *La suerte* no tuvo éxito.

De hecho, en los días sucesivos, la prensa daba cuenta de las felicitaciones que personalmente iba recibiendo la autora del diálogo. Así, *El Imparcial* del 07/03/1904 comentaba que durante el acto de recepción del señor Hinojosa en la Academia Española, Emilia Pardo Bazán recibió varios elogios de parte de la corporación (Monte-Cristo 04/13/1904). Al tiempo, *El Noroeste* de A Coruña comentaba que la Junta directiva de la Reunión de Artesanos había acordado enviar a la escritora -presidenta honoraria de la asociación- un telegrama de felicitación el 9 de marzo (“La Señora Pardo Bazán” 09/03/1904) que fue contestado por ella misma y publicado en el diario el día 11²⁸¹. También ese día se editó un telegrama de la Liga de Amigos de A Coruña elogiando a la escritora (“La Señora Pardo Bazán” 11/03/1904).

Además, si bien como había informado el diario *El País* la obra, en principio, solo iba a interpretarse la noche del día 5 de marzo (“De teatros. Princesa” 04/03/1904), sabemos, por el *Diario oficial de Avisos de Madrid* que hubo un segundo pase, el día 8. Esta segunda representación tuvo un carácter extraordinario, ya que, como nos informa el diario madrileño, sus “productos de destinarán a la suscripción para el monumento de D. Emilio Castelar”²⁸² (“Teatros” 07/03/1904). El ex presidente de la República y

crítica de Caramanchel. También algunas revistas americanas dirigidas a la colonia gallega se ocuparon del estreno: *Galicia* de La Habana volvió a editar la ya citada crítica de Zeda en *La Época* el 3 de abril y, finalmente, *El Eco de Galicia* de Buenos Aires, publicó el 10 de abril en un pequeño suelto que da la noticia del estreno de la obra. Además el 30 de ese mismo mes, la publicación bonaerense comenta el éxito alcanzado por el diálogo y la importancia que este desempeña a la hora de mejorar la imagen de los gallegos. Mención aparte haremos de la *Revista Gallega* de A Coruña, que publicó el 13 de marzo una elogiosa crítica de la obra firmada por su director Galo Salinas y que también elogia el trasunto gallego de la obra de Pardo Bazán” (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 157-158).

²⁸⁰ Véase nota 276.

²⁸¹ “Presidente Circo Artesanos. Agradézcole a la junta de esa sociedad su felicitación complaciéndome en manifestarle que ha sido para mí satisfactorio ver aplaudida mi primera obra dramática asunto original gallego. Saben no les olvida nunca. Emilia Pardo Bazán” (“La Sra. Pardo Bazán. Dos telegramas” 11/03/1904).

²⁸² *El Imparcial* del día 10, además resalta que “[l]a función dada en este teatro para la suscripción del monumento en honor a D. Emilio Castelar fue un acontecimiento artístico. En *La corte de Napoleón* obtuvo grandes aplausos toda la compañía que dirige Ceferino Palencia, y especialmente María Tubau. La

escritor había sido amigo personal de Pardo Bazán y había fallecido en 1899. Desde hacía meses, estaba abierta una subscripción popular para erigirle un monumento. María Tubau, se sumó también a la iniciativa, ya que como publica Monte-Cristo envió “a la autora de *La suerte* sus derechos de representación en un saquito, como en el que la protagonista del diálogo guardaba sus ahorros, diciéndole en ingeniosos versos que el oro de su ingenio se ha convertido en aquellas monedas” (Monte-Cristo 07/03/1904).

La Época del 13/03/1904 publica esta información en un artículo titulado “María Tubau y Pardo Bazán” y reproduce los versos de la actriz a la escritora:

AL PAGAR PARTE DE MI DEUDA

¿Quién es capaz de poner precio a la suerte?

(Palabras de un evangelista manchego)

ÑA EMILIA. Soy tan desgraciada,

que al pasar por mis labios, el oro

de vuestras palabras,

ya le veis, sin quererlo yo misma,

trocóseme en plata.

Mas, si en cambio buscáis generosa

con mirada de santa,

hallaréis entre aquellas monedas

locientes e brancas,

areniñas de un río que corre

dentro de mi yalma;

y ese río, es el río sagrado

de las memoranzas.

Otra cosa no puedo ofrecer.

insigne artista recibió una verdadera ovación al representar el diálogo de la Pardo Bazán *La suerte*. La concurrencia al espectáculo fue tan numerosa como distinguida (“Sección de espectáculos. Princesa” 10/03/1904).

Como hemos dicho, el Teatro de la Princesa pasaba por ser uno de los más elitistas de Madrid. Por lo tanto, cualquier triunfo teatral pasaba a ser reseñado, no solo por los gacetilleros teatrales, sino también por los llamados revisteros de salón, que daban cuenta de crónicas de sociedad de la época. Un éxito teatral, por tanto, podía fácilmente, convertirse en un acontecimiento social. Así, ocurrió, efectivamente, con el estreno de *La suerte*, que ocupó una de las columnas del famoso cronista de salones Monte-Cristo –a la que ya nos hemos referido-²⁸⁴. Al estreno había acudido la familia real y además, en el citado artículo, el autor de *Los salones de Madrid* daba cuenta de las señoras pertenecientes a la aristocracia que, junto con la madre y las hijas de Emilia Pardo Bazán, y su amiga Blanca de los Ríos habían asistido a la Princesa a presenciar el estreno de la obra (Monte-Cristo 07/03/1904).

Pero además, el estreno y el triunfo de Pardo Bazán tuvieron también como consecuencia otra nueva velada aristocrática, esta vez protagonizada por el duque de Valencia. Este, que junto a su mujer y como describe el revistero de salones Gil-Blas, había “heredado las costumbres de aquellos linajudos magnates antiguos que se complacían en dedicar los constantes esfuerzos de su vida a cultivar su espíritu, proteger el arte y rodearse de los representantes del mundo intelectual, uniendo en sí y en torno suyo la aristocracia de la sangre con la del talento” (Gil Blas 27/03/1904), organizó un

²⁸³ Tras el poema *La Época* comenta “la señora Pardo Bazán ha cedido los derechos de autor que correspondían por la representación de su diálogo el día que se verificó la función a beneficio del monumento que se proyecta erigir a Emilio Castelar, para la suscripción destinada a tal objeto (“María Tubau y Sra. Pardo Bazán” 13/04/104). El día del beneficio de un actor o actriz, todo lo recaudado iba a parar al intérprete. Por eso, María Tubau entrega lo recaudado el día de su beneficio a Pardo Bazán.

²⁸⁴ Para ver la relación entre la escritora y Monte-Cristo (y otros revisteros de salones) véase el artículo de María de los Angeles Ezama Gil (2007): “Emilia Pardo Bazán revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad”, en *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, N.º. 37. (Consultado El 02/12/2011) en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>

banquete en su casa en honor al éxito que había cosechado la escritora, e invitó también a María Tubau. Al parecer, según cuenta el citado cronista:

El éxito reciente que obtuvo con su diálogo *La suerte* la escritora extraordinaria debiose en grande y principalísima parte a los entusiasmos e iniciativas del duque de Valencia, el cual fue quien convenció a doña Emilia Pardo para que entregase a Ceferino Palencia un diálogo dramático ajustado y ceñido a las facultades y condiciones de la gran actriz María Tubau y del joven e inteligente actor D. José .Monteagudo, protegido de los duques.

Con todos los ardimientos de su alma celebró el caballeroso duque de Valencia la victoria obtenida en el teatro por Emilia Pardo Bazán, como si fuera suya propia.

Quiso, en fin, el duque dar una muestra evidente y solemne a Emilia Pardo Bazán de su admiración por el breve y hermoso drama *La suerte* y de su gratitud por haberlo escrito.

A este objeto respondió la fiesta de anoche, el lujoso banquete que en honor de Emilia Pardo Bazán dieron en su palacio los duques de Valencia (Gil Blas 27/03/1904).

El banquete, que tuvo como invitados, además de a algunos escritores, a varios de los amigos y miembros de la familia de la escritora, acabó con un recital por parte del actor Monteagudo del primer drama de Eugenio Sellés. Este último, junto con el Duque de Valencia entregaron a la escritora “una preciosa corona de laurel, de plata, con botoncitos de esmeraldas y una cinta de rubíes sujetando el lazo de oro que simula enlazar dos ramas de laurel” (Monte-Amor 27/03/1904). La velada ocupó las crónicas de salón de varios diarios²⁸⁵ con lo que, al éxito dramático de la obra de la escritora se le sumó otro nuevo éxito dentro de la alta sociedad. La escritora, además, cuando publicó

²⁸⁵ La reseña del banquete fue publicada por Gil- Blas en “Gran Mundo” en *La Correspondencia de España* el 27/03/1904; por Monte-Amor en “Crónicas Madrileñas. En honor de la señora Pardo Bazán”; en *La Época* el 27/03/1904 por K.; en “Crónicas madrileñas. Banquete literario”, en *Heraldo de Madrid* el 27/03/1904; por Monte-Cristo en “Crónicas Madrileñas. En honor de la señora Pardo Bazán” en *El Imparcial* del 28/03/1904 y por un cronista anónimo en “De sociedad” de *El Liberal* del 27/03/1904. La noticia del banquete fue reseñada también en los periódicos gallegos *El Noroeste*, donde se editó un artículo titulado “En honor de la Pardo Bazán” el 29/03/1904, *La Voz de Galicia* que publicó “Emilia Pardo Bazán. Una fiesta en su honor” el 29/03/1904 y *El Norte de Galicia* donde vio la luz una columna titulada “Gran mundo. En honor de Emilia Pardo Bazán”. También la coruñesa *Revista Gallega* dio cuenta del banquete en una columna que llevó por nombre “En honor de Emilia Pardo Bazán” el día 3 de abril de 1904. Por último, *Galicia* de La Habana, hizo lo propio el 01/05/1904 en un suelto titulado En honor de la escritora Emilia Pardo Bazán.

su diálogo, poco después, se lo dedicó al Duque de Valencia²⁸⁶ como señal de su agradecimiento.

Como hemos dicho, con el beneficio de María Tubau se cerró la temporada de la compañía en el Teatro de la Princesa, que partió de gira a Barcelona y a Zaragoza. Si *La suerte* no hubiese sido un éxito, como hemos demostrado, no formaría parte del repertorio que los intérpretes llevaron a estas ciudades. Pero sí lo fue, y la obra constó en la lista de obras previstas para ser interpretadas por la compañía en Barcelona en el periódico *La Dinastía* del 30/03/1904. La compañía del Teatro de la Princesa llegó a la ciudad condal el 31 de marzo, según comenta el citado periódico en su edición del día 2 de abril, en una columna titulada “De teatros”, en la que comenta que *La suerte* “en Barcelona ha despertado gran curiosidad” (“De teatros” 02/04/1904). Este mismo día se informa también de que “[e]l abono a los días de moda²⁸⁷ es tan brillante que ya no queda palco ninguno para ponerse a la venta” (“De teatros” 02/04/1904).

El estreno en Barcelona del diálogo de Doña Emilia tuvo lugar el 26 de mayo y se efectuó, al igual que en Madrid, en el beneficio de María Tubau²⁸⁸, y estuvo rodeado de una gran expectación. Así, *La Vanguardia* comenta ante esta velada que “[e]l programa es verdaderamente atractivo, pues además de la reprise de *Francillón*, en cuya obra raya a gran altura, se estrenará el diálogo de la eximia escritora señora Pardo Bazán, que obtuvo en Madrid un éxito ruidosísimo. Además, para dicha obra se

²⁸⁶ En la primera edición de *La suerte* (Madrid, [Idamor Moreno, s.a.]) puede leerse: “Dedicatoria. Al Duque de Valencia, marqués de Espeja y Vizconde de Aliatar, gran señor por los cuatro costados, artista por ley de naturaleza y por continua adquisición de refinada cultura; uno de los últimos representantes de aquella antigua nobleza española, conservadora de su clara tradición y su alto estado, dedica este diálogo, escrito a instancias suyas, y que debiera de ser drama de Shakespeare o comedia de Calderón para significar como valor de obsequio lo que significa como señal de invariable afecto. La autora”.

²⁸⁷ Según Serge Salaün, “el día de moda [es], el jueves en general, donde señoras y señoritas emperifolladas lucen su posición y buen gusto” (2001:128).

²⁸⁸ *La Dinastía* del citado día apunta: “Hoy jueves, a las nueve, beneficio de María A. Tubau, reprise de *Francillón*, estreno de la obra de la eximia escritora señora Pardo Bazán *La suerte* y *Las preciosas ridículas*. Mañana 8º y último viernes de moda. Domingo, despedida de la compañía. Tarde: *Cariños que matan*, *La suerte* y Fotografías de la Exposición. Noche: *Francillón*, *La suerte* y Fotografías de la Exposición”.

estrenará una magnífica decoración” (“Noticias de espectáculos. Principal” 25/05/1904). Como informa el periódico ese mismo día, para el beneficio se vendían [entendemos que al margen de los abonos] entradas aparte, que se “despacha[ban] en contaduría”, como sucedió otros días en los que la compañía estuvo en el teatro. Recordemos que en un beneficio, el monto de las entradas iba destinado íntegramente al intérprete beneficiado. Por tanto, *La suerte*, además de exitosa, fue rentable para la compañía. Si en Madrid, la obra sirvió como reclamo para atraer al público al Teatro de la Princesa, la expectación que había causado la pieza de doña Emilia en Barcelona sirvió nuevamente para llenar las localidades del Teatro Principal en uno de los días que más recaudó el matrimonio Tubau-Palencia.

Y como había ocurrido también en Madrid, la crítica al estreno catalán no se hizo esperar y el 27 de abril M. C. R. publicaba en *La Vanguardia* una elogiosa columna que hacía alusión al diálogo de la escritora comentando que “con sobrios recursos, con finos matices de exquisita ternura, en una acción sencillísima, ha logrado la escritora gallega encerrar un drama muy hondo que deja sedimentos de compasión y amargura” (M. R. C. 27/05/1904). Y, según comenta el cronista, “[l]a impresión que causó en el público fue grande. Los aplausos prolongados al finalizar la representación lo atestiguaron” (M. R. C. 27/05/1904). *La suerte* había conseguido un nuevo éxito y volvió a ser interpretada el 29 de mayo (“Espectáculos. Teatro Principal” 27/05/1904). También *La Dinastía* publicó el 28/05/1904:

Anteanoche celebrese la función a beneficio de la primera actriz Doña María Tubau de Palencia.

Con tal motivo, el teatro estaba completamente lleno, viéndose ocupados los palcos por lo más selecto de la sociedad barcelonesa.

La ilustre actriz fue agasajada con muchos regalos y aplaudida calurosamente.

Fue el *clou* de la noche el estreno del esbozo dramático de Emilia Pardo Bazán titulado *La suerte*, escenas muy sentidas de costumbres gallegas y en gallego escritas, en que la señora

Tubau hizo alarde de sus grandes cualidades y obtuvo un éxito muy lisonjero, tanto que es lástima grande que la empresa de este teatro termine mañana su temporada, y no haría mal el señor de Palencia prorrogándola, pues la obra de Pardo Bazán es para proporcionar una serie de llenos (“Los teatros. Principal” 28/05/1904).

Nuevamente, los diarios gallegos recogieron la noticia. *El Noroeste* de A Coruña reprodujo un telegrama que los actores enviaron a la escritora tras el estreno:

Nuestra ilustre colaboradora, la eximia escritora doña Emilia Pardo Bazán, recibió ayer de María Tubau y Ceferino Palencia el telegrama siguiente: “Estreno *La suerte* en mi beneficio con éxito grandioso. Aclamada usted con entusiasmo. Mil enhorabuenas.-María.-Ceferino”

Con viva satisfacción damos esta noticia, felicitando calurosamente a nuestra admirable paisana, cuyos éxitos son cada vez más completos (“La señora Pardo Bazán. Un nuevo triunfo”: 28/04/1904).

También el mismo día *La Voz de Galicia* se hacía eco del éxito, al tiempo que declaraba: “Que veamos pronto *La suerte* en La Coruña. Es lo que nos falta –y muchos anhelan vivamente- para aplaudirla en la escena como en el libro (“*La suerte* de Emilia Pardo Bazán. Otro gran éxito en Barcelona 28/05/1904).

Sin duda, Pardo Bazán debió acoger la noticia con regocijo. Su diálogo había conquistado el éxito tanto de la mayor parte de la crítica como del público en Madrid y Barcelona, por lo que decidió ampliar su trayectoria escénica. Como ya hemos comentado en nuestro estudio de 2009 “La prensa ante el teatro de Pardo Bazán”, uno de los sucesos teatrales que más habían despertado la atención en torno al mundo del espectáculo burgués en Madrid, había sido el estreno, en catalán, de la obra de Ángel Guimerá *Terra Baixa*. Este drama, de 1896, había sido representado en Madrid traducido al castellano, pero en 1904, un actor desconocido por el público madrileño pero a la sazón convertido en un verdadero fenómeno mediático en Cataluña, interpretó la obra en su lengua original el 23 de mayo en el Teatro de la Comedia (Vila San-Juan 1956: 59). Y el estreno se convirtió en uno de los éxitos de la temporada. Pardo Bazán

no dudó en intentar sumar el éxito de Enric Borrás al éxito de su diálogo y no perdió tiempo para poner en marcha una curiosa iniciativa. Así, el 5 de junio de 1904, escribió al autor de *Terra Baixa* “pidiéndole que hiciese llegar a Enric Borrás el texto de *La suerte* para que lo tradujese y lo representase en catalán”:

Mi ilustre amigo: Como señal de profunda simpatía y admiración hacia el más poeta y el más impregnado del alma popular entre los dramaturgos españoles, envío a usted por correo y certificado, un ejemplar de mi diálogo dramático *La suerte*. Mírelo usted con la indulgencia propia de quien tiene tantos títulos a la admiración ajena. Al leer estos días en los periódicos de Madrid tantos elogios al actor Borrás, a quien no me ha sido posible ver, por tener que venirme al campo con mi familia –y el campo está delicioso-, se me ocurrió que me sería muy agradable que Borrás representase en catalán *La suerte* ¿Puede usted decírselo y animarle a que saque a escena, en una lengua tan coloreada y fresca como es el catalán, un diálogo que no está escrito en gallego sencillamente porque no era posible que así lo aceptase el público, pero que, como usted verá, está pensado, sentido, regionalmente? Usted me dirá si esto es una idea realizable o no, y entre tanto créame usted su mejor amiga, Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 5 de junio de 1904). (Guimerá 1930: 191-192).

Sin embargo, la iniciativa de Doña Emilia no pareció cuajar en el actor catalán, quien nunca llegó a estrenar la pieza. Pero a partir de esta fecha sí podemos atestiguar que se produjo el inicio de una relación entre Borrás y Pardo Bazán a partir de la cual la escritora gestaría dos proyectos teatrales para el actor catalán, como veremos más adelante.

Cambiando de término y siguiendo la pista de la trayectoria escénica de *La suerte*, hemos podido comprobar que, tras los frustrados intentos de que la obra se estrenase en catalán, parece que se produjo un nuevo intento por llevarla a las tablas en su lengua original. La columna titulada “Los Teatros” del periódico madrileño *El Globo* publica el 09/10/04 en su apartado dedicado a “Provincias: Valencia”

La compañía dramática, en la que figura la primera actriz Carmen Cobeña, durante la temporada de invierno, estrenará las siguientes obras: *La desequilibrada*, de José Echegaray; *Casa de muñecas* de Ibsen (...); *La suerte* de Emilia Pardo Bazán (“Los Teatros” 09/10/04).

No obstante, no hemos podido contrastar esta información a pesar de haber rastreado las publicaciones periódicas de la época, tanto madrileñas como de la Comunidad Valenciana, por lo que parece que Carme Cobeña²⁸⁹ nunca llevó a las tablas el diálogo de Pardo Bazán.

Pero varios meses después, concretamente el 21 de mayo de 1905, la obra se estrenó en el Teatro Principal de la ciudad natal de la escritora, A Coruña, que esperaba ver la obra con entusiasmo, si bien, como veremos, la reacción de la crítica y del público fueron muy diferentes a los cosechados por la misma pieza en sus pases de Madrid y Barcelona (tal y como ya hemos analizado en nuestro breve artículo “Galicia ante el teatro de Emilia Pardo Bazán: el estreno de *La suerte*” publicado en el año 2009).

Fieles a su paisana, los periódicos gallegos y los que se habían gestado en las diferentes colonias americanas de emigrados de Galicia, habían seguido la exitosa segunda incursión en el teatro de Emilia Pardo Bazán. Como ya hemos señalado, estas publicaciones recogieron –a falta de corresponsales propios-, tanto las críticas vertidas por la crítica madrileña y barcelonesa como todas las noticias que había generado el estreno de *La suerte*. A este respecto, cabe señalar una entusiasta reseña que el intelectual y periodista Galo Salinas, uno de los precursores del teatro en gallego, había hecho en la *Revista Gallega* -que el mismo dirigía- tras el debut madrileño de *La suerte*. Bajo el título de “*La suerte*. Diálogo escénico de Emilia Pardo Bazán”, el crítico saludó el estreno de la escritora, al que no había podido acudir. Incidiendo en su naturaleza

²⁸⁹ Carmen Cobeña (1869-1963) se inició en las tablas muy temprano y fue discípula de Rafael Calvo. Más tarde trabajó junto a Emilio Mario, Ricardo Calvo, Emilio Thuiller, Enrique Borrás y Francisco Morano. En 1910 estrenó *Casandra* de Pérez Galdós (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada 2005: 166).

gallega y alabando sus conquistas literarias, Salinas elogia la pieza de la escritora, que él enmarcó dentro del universo de las creaciones teatrales gallegas, que comenzaban a aflorar muy tímidamente:

Emilia Pardo Bazán –nos dice- ha trazado con tímideces de pudibundo neófito, -lo que realza sus méritos,- un diálogo representable que si bien lo escribió en castellano –aunque con giros y modismos extraños a este lenguaje- está pensado en gallego; y vez aquí el cómo las primicias teatrales de la Pardo Bazán entran de lleno y toman carta de naturaleza en la dramática gallega: el cuento dialogado *La suerte* está pensado, sentido y *manifestado* en gallego: es nuestro (Salinas 13/03/1904).

A continuación, relataba el argumento de la obra, calificando de “símbolos” a los personajes de Ña Bárbara y de Payo, y, vinculando la pieza con las tragedias de Sófocles y Esquilo, declaraba:

Como literatos, como coruñeses, nos halaga el éxito obtenido por Emilia Pardo Bazán; como gallegos mayor es aún nuestra satisfacción porque en la insigne polígrafa queremos personalizar el símbolo de su obra, viendo en ella la sufrida ALMA GALLEGA que agitada por los patrióticos o amorosos sentimientos se levanta grande, altiva, colosal, inmensa, bañada en el Jordán de del llanto purificador; abnegada con material heroísmo, pura con los encantos de la irreflexiva espontaneidad; ALMA GALLEGA que cristaliza y toma cuerpo, movimiento y vida en cada fragmento del material organismo, y se deshace en ternuras para fusionarse con toda esa otra ALMA GALLEGA, simbolo del pueblo que gime víctima del destino fatal, sin ser jamás regenerado (Salinas 13/03/1904).

Además, resaltaba que la obra había tenido muy buena acogida ante el público y que había sido muy aplaudida.

Si en la temporada teatral de 1903-1904, había desembarcado en Madrid en teatro catalán en lengua vernácula, también el teatro gallego, si bien en castellano –o remedando el idioma de Galicia, como hemos visto- tuvo su cabida en la cartelera. Así, no solo Pardo Bazán estrenó en el Teatro de la Princesa, sino que también, otro coruñés,

el dramaturgo, Manuel Linares Rivas, había subido a las tablas su obra *María Victoria*.

La Voz de Galicia del 09/04/1904 comentaba al respecto:

Días después de señalado en la corte un triunfo más para nuestra compatriota ilustre Emilia Pardo Bazán, cuando en salones egregios se reunían salientes figuras, la “gente bien de la literatura”, a rendir homenaje a la gran escritora, otro acontecimiento relevante se produjo: el estreno y la victoria de la última producción de Linares Astray (...). Toda la prensa de Madrid, y especialmente los críticos de cartel, tienen para el brillante escritor críticas de franco elogio, conviniendo en que *María Victoria* es una de las obras que más poderosamente destacan entre las que se han dado a conocer esta temporada.

Los que como nuestra insigne coterránea la señora Pardo Bazán llevan con pujante empeño el primer puesto en el movimiento literario, y los que como el Sr. Linares Astray siguen sus pasos triunfadores, no pueden menos de merecer a la tierra de que han salido un aplauso vigoroso de admiración y de justicia (“Galicia en Madrid. Emilia Pardo Bazán y Manuel Linares” 09/04/1904).

Igualmente, *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra, publicaba la misma información unos días después (“Galicia en Madrid. Emilia Pardo Bazán y Manuel Linares” 12/04/1904).

La prensa gallega seguía normalmente los éxitos literarios de su paisana y sus nuevas propuestas literarias muchas veces, incluso, de un modo excesivamente admirativo. Sin embargo, pese a que los diarios gallegos y de la emigración habían seguido puntillosamente la subida a las tablas de *El vestido de boda*, el estreno de *La suerte*, tuvo un seguimiento diferente. Y para analizarlo, debemos tener en cuenta el contexto cultural del momento. Desde la década de 1890 “y por parte de un sector de los intelectuales estaba tratando de crearse un verdadero teatro gallego, ambientado en Galicia y expresado en lengua vernácula” (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b: 161). Así, poco a poco, la dramaturgia gallega daba sus primeros pasos: en 1882 Francisco María de la Iglesia había estrenado la pieza *A fonte do xuramento* y diez años

después fue subida a las tablas *A Torre de Peito Burdelo*, del ya citado Galo Salinas. Este intelectual, fue además el primero que realizó un texto teóricos sobre el teatro gallego en 1896, *Memoria acerca de la dramaturgia gallega*, y desde la publicación que dirigía, la coruñesa *Revista Gallega* prestaba especial atención al teatro gallego del momento.

Como ya hemos estudiado pormenorizadamente (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b: 155-165), cuando irrumpe en el panorama teatral del momento la noticia de que Pardo Bazán va a estrenar en Madrid un drama ambientado en las riberas del Sil, de temática gallega y evocando la lengua vernácula del país, el sector que defendía la dramaturgia galaica, capitaneado por Galo Salinas, saludó emocionado el estreno. A este sentimiento, se debe, sin duda, la elogiosa crítica a *La suerte* publicada por Salinas en su revista tras el estreno madrileño de la obra, aun a pesar de que el escritor y crítico no lo había presenciado. Cuando por fin se supo que la escritora llevaría su drama a A Coruña, la expectación fue muy grande.

El estreno se efectuó, como hemos dicho, la noche del 21 de mayo de 1905 en el Teatro Principal de la ciudad natal de la escritora por la compañía de Francisco Fuentes. La pieza, que se interpretó el último día de la estancia de la compañía, subió a las tablas junto con *Aire de fuera*, del también coruñés Linares Rivas. Podemos suponer que la representación fue mucho más modesta que la llevada a cabo por María Tubau, que contaba, además de las dotes de la renombrada actriz, con los magníficos decorados que habían llevado a cabo por los escenógrafos Amorós y Blancas, y de los que se decía que reproducían “fielmente en todos sus detalles el interior de una modesta casa de labor de Galicia” (“Diálogo dramático. La señora Pardo Bazán” 04/03/1904). Respecto a sus intérpretes, el periódico coruñés *El Noroeste* afirmaba: que sería interpretado por las Srtas. Arévalo y Abad (“Gacetilla teatral” 23/05/1905). Aun así, la

expectación creada en torno a la obra de Pardo Bazán auguraba el éxito. Pero el estreno no fue bien acogido ni por parte de la crítica ni por parte del público. Al día siguiente, *El Noroeste*, diario que había cuidado siempre la imagen de su ilustre colaboradora, intentó, en su crítica a la actuación, editada el 25 de mayo, aminorar la desilusión que produjo el estreno acudiendo al tópico de la falta de preparación del público:

El diálogo dramático tiene una belleza muy amarga pero muy grande. Es un cuento, uno de esos cuentos de la Pardo Bazán, nuestro primer cuentista nacional, de los cuales escribía Castro y Serrano que cada uno de ellos es un drama. [...] Claro está que la belleza de este cuadro dramático es una belleza de emoción, de intensidad estética más que de acción escénica y teatral. Por eso *La Suerte* pide para escucharla un público muy culto y refinado sino, a otra masa le parecería fría y sin sustancia, puesto que ni sucesos complicados ni amoríos de novela del *Salón de la Moda*, ni chistes verdes encontraría en ella para pasar el rato.

Pero no es caso de hablar ahora de esto, puesto que *La Suerte* viene ya consagrada por el éxito, de antemano.

Baste decir que ayer la hicieron muy concienzuda y notablemente la señoritas Arévalo y Abad, la vieja y el rapaz, respectivamente, vistiéndola además con gran escrupulosidad regional (“Gacetilla teatral. *Aire de fuera. La suerte*” 25/05/1905).

Sin embargo, para Galo Salinas la representación de la pieza fue una auténtica decepción. Él, que como hemos dicho, luchaba por un teatro que dignificase la idea de Galicia, se encontró con una pieza que no cumplía sus expectativas. El 27 de mayo, desde las páginas de la *Revista Gallega* escribió una crítica –bajo el pseudónimo de “Orsino”–, en la que confesaba que para conformar su opinión sobre el estreno madrileño de *La suerte* se había basado en las críticas vertidas en la prensa y que, una vez presenciada la pieza, el público (en realidad, él mismo):

no transigió con el lenguaje que en el diálogo se emplea, que ni es gallego, ni bable, ni castellano, sino algo así como la caricatura del nuestro tan hermoso, rico y armonioso y

puesto en ridículo con el empleo de frases y giros que por acá no conocemos (Salinas 27/05/1907)

No le habían convencido –ni a él ni a los espectadores- la caracterización de los personajes, que habían caído en el tópico y manifestaban, además, anacronismos:

Tampoco se conformó con la indumentaria, que si la aceptó en la usada por la vieja, censuro la en el mozo que con sus zapatos bajos y media negra alta en lugar de polainas, su calzón pardo con volantes blancos, su chaleco de grana con ángulo negro al espaldar, su chaquetilla a lo húsar y su montera con barboquejo, a estilo de las toreras, semejaba una de estas figuritas de gallegos que lucen en las cubiertas de los librillos de papel de fumar.

Este traje, es decir, el que quiso copiarse, ya no usa fatalmente por estas tierras, pero en fin, ya que quiso así vestirse, desbiose haberse guardado más respetos a la unidad y presentar a Ña Bárbara con traje análogo (Salinas 27/05/1907).

Salinas, que había aclamado la inclusión del diálogo de Pardo Bazán en la dramaturgia gallega, ahora se retractaba. El estreno había sido para él un fiasco y no le servía tampoco la socorrida fórmula de la escasa preparación del público que había argüido *El Noroeste*:

Ahora bien, el ilustrado crítico teatral de *El Noroeste* tilda de inculto al público de la Coruña por no haber aplaudido el diálogo La Suerte, que nos ha llegado aquí consagrado por otros públicos... que nada saben de nuestro léxico y por tanto hacen mal jurado; y da a entender que no comprende pizca de esas bellezas *de intensidad estética más que de acción escénica*, y si hay lógica, fuerza será convenir en que nuestro público que ovacionó a Linares, a Benavente, a los Quintero y a otros autores, ha procedido inconscientemente, ignorantemente, *incultamente*, desde el momento en que es ignorante e inconsciente, y... ¡no tanto, no tanto!: hay que meditar las frases, que los públicos tienen muy buena memoria y es temible el día en que recuerda (Salinas 27/05/1907).

También, gracias a un estudio del profesor Abuín González (1998: 95-101), hemos conocido la opinión que sobre la pieza de Pardo Bazán tuvo otro de los impulsores del la dramaturgia gallega: el también coruñés Eugenio Carré. Este, escritor, dramaturgo y crítico, formó parte de la célebre tertulia regionalista de la “Cova

Céltica”, donde se gestó, entre otros, el proyecto de la “Escola Rexional de declamación” (Abuín González 1998: 97). Además, escribió una *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, que dejó inédita y que no se publicaría hasta el año 2006²⁹⁰. En ella, el dramaturgo habla del fallido intento, desde su punto de vista, de Pardo Bazán por llevar a escena una obra de temática gallega:

Por iguales derroteros había de seguir más tarde la ilustre escritora. Si el estreno de su obra regional fue un éxito en Madrid, como nos contaron, el recibimiento hostil con que en su pueblo natal fue acogida le habrá probado, como se lo probó al señor Caruncho²⁹¹, que ni en lenguaje ni en carácter, ni en acción supo asimilarse al alma de su país. Desencanto doloroso y amargo fue para las gentes ver que el genio y el talento de quien tanto honra a Galicia no pudo o no supo llevar a escena algo que reflejase, aun cuando fuera en esencia, la vida íntima de su pueblo, y fue a estrellarse en los escollos de la vulgaridad e inexactitud (Abuín González 1998: 98).

Como ocurría en el caso de Galo Salinas “[e]n principio, parece que Carré tiene en la cabeza un amplio sistema literario que da cabida a aquellos ensayos teatrales que no solo utilizan un ambiente regional, sino que incluyen giros lingüísticos propios del gallego” (Abuín González 1998: 99). Sin embargo, los remedos de Pardo Bazán y Ricardo Caruncho le parecen intentos muy fallidos, y, por tanto:

Así se lo demostró el público coruñés a su autora, rechazando con un marcadísimo disgusto esta obra de su ilustre paisana, obra que, si pudo pasar, como nos dijeron, en un teatro de Madrid, no debió haberse traído a un escenario gallego, donde era de presumir la aguardaba un verdadero fracaso. Tal aventurado riesgo no se explica a no ser que quepa creer que la Sra. Pardo Bazán, tanto como demostró conocer el alma de su país, de lo que tenemos ejemplos abundantes en sus escritos, conocía a sus conciudadanos, que, sí admiran y reverencian los méritos de una escritora

²⁹⁰ Eugenio Carré Aldao y Xoán López Viñas: *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2006.

²⁹¹ Como ya hemos explicado en Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b, Ricardo Caruncho había estrenado una obra, *Maruxiña*, en la que también remedaba el gallego y a la que “Galo salinas se refirió también (...) en la *Revista Gallega*, con ocasión de su estreno, con una actitud muy similar a la que mostró con *La suerte*” (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b:162). Es decir, en un primer momento la perspectiva de Galo ante la obra de tema gallego fue entusiasta, pero quedó enturbiada al ver que el dramaturgo había falseado una especie de *patois* que intentaba suplir al gallego.

que es honra de Galicia, quisieron demostrarle que no debía proseguir por un camino tan equivocado cual el emprendido en el que para bien de ella y de su tierra no debía continuar (Abuín González 1998: 101).

Y, ciertamente, mucho debió dolerle a Doña Emilia la reacción del estreno de la obra en su ciudad natal, si bien parece que ya sospechaba alguna reacción negativa, como deja ver la carta que envía a su amiga la escritora Blanca de los Ríos pocos días de que la compañía de Fuentes despidiese su gira en el Teatro Principal:

No me equivocaba. Han rechazado *La Suerte*, creo que hasta ruidosamente y comprenderá Vd. o Vds. que no les ofreceré un *Mas*²⁹², que sería más... silbado.

¿Que cómo puede ser esto?

Yo sólo sé lo que de allí me escriben, y es que los regionalistas, que son cuatro gatos, capitaneados por un autor dramático muy conocido... allí²⁹³, organizaron la patifestación. Para que todo sea raro, el teatro estaba casi vacío²⁹⁴. Ya ven Vds. lo vano de nuestras vanidades. En mi pueblo natal creí que, por curiosidad, benevolencia, malevolencia, lo que Vds. quieran, se llenaría el teatro al estrenarse mi primera y única, por ahora, producción. He visto lleno allí el teatro con *El terrible Pérez* y *La Revoltosa*. No era mi esperanza muy exorbitante. De modo que seamos humildes, modestos, no somos nada. Hagamos una cruz con ceniza, y adelante. [Carta del 31 de mayo de 1905]²⁹⁵.

Sin embargo, creemos que las críticas de Galo Salinas y Eugenio Carré Aldao, no fueron ataques directos contra la persona de Pardo Bazán, sino que lo fueron contra su obra *La suerte*. Ambos dramaturgos eran defensores de un discurso apologético a favor de la aún vacilante dramaturgia gallega y cualquier noticia de un nuevo drama de tema galaico abría sus expectativas tanto como luego los decepcionaba, al ver que no las

²⁹² De esta pieza, que la autora denominaría también *El águila y Juventud*, hablaremos más adelante.

²⁹³ Entendemos que se refiere a Galo Salinas.

²⁹⁴ Como ya hemos apuntado en Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b: “En su reseña Galo Salinas confirma estas palabras: “Había la noche de referencia solamente ocupadas la tercera parte de las butacas; *ningún* palco platea; dos proscenios y cinco palcos principales que ocupaban las familias de Salorio, Marchesi, Gobernador Sr. Soler, Torres Taboada, Del Río, Caruncho y García de Diós, con algunos, muy pocos invitados y nada más, y de estas ninguna aplaudió” (Salinas 27/05/1905).

²⁹⁵ Tomamos la cita de García Castañeda 1997: 117 que cita a su vez por Carmen Bravo Villasante, 1962: 264.

cumplía. Pardo Bazán no volvió a estrenar ninguna pieza más en A Coruña durante su vida, si bien siguió ambientando, como veremos, sus dramas en Galicia, al tiempo que creaba caracteres de procedencia galaica. Por su parte, y tras el reñido estreno de *La suerte* en Marineda, Galo Salinas volvió a reseñar los estrenos de *Verdad*²⁹⁶ y de *Cuesta abajo*²⁹⁷ madrileños de la escritora.

Años después, y como hemos sabido por la prensa, *La suerte* volvió a reponerse en Galicia. De este modo, hemos conocido que, para empezar, “en octubre de 1910, en Lugo, entre los posibles actos dedicados ese año a las Fiestas de San Froilán se celebró una “fiesta literaria gallega” en la que se representó la obra”. También “el 4 de diciembre de 1910 se representa en el Teatro Principal de Pontevedra. Finalmente la compañía de José Montijano lleva al Teatro New England de Ferrol²⁹⁸ *La suerte*, donde la representa el 22 y 23 de febrero de 1911” (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b: 162-163).

Fuera de la tierra natal de la escritora, sabemos por la prensa que fue solicitado un permiso para traducir la obra en Dinamarca (“Emilia Pardo Bazán en el extranjero” 26/01/1906 y “Emilia Pardo Bazán en el extranjero” 29/01/1906). El diario madrileño *La Época* del 9 de junio de 1907 desvela que la traducción fue realizada por Johana Aller. Sin embargo ignoramos si la pieza se estrenó en el país nórdico.

Un año después, el 18 de diciembre 1908, *La suerte* volvió a ser representada por dos de los actores que la estrenaron, María Tubau y Monteagudo, pero esta vez en Teatro Español (“Teatros. Español” 19/12/1908). La obra volvió a ser un éxito, tanto que, cuando Monteagudo se separó de María Tubau para regentar con una compañía

²⁹⁶ En *Revista Gallega* del 13/01/1906.

²⁹⁷ En *Revista Gallega* el 27/01/1906.

²⁹⁸ Ocampo Vigo, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1897-1915*, prólogo de José Romera Castillo, Madrid, UNED, 2002.

propia el Teatro Príncipe Alfonso en Madrid decidió representar la pieza de Doña Emilia en su debut, como indica el rotativo *El Día de Madrid* del 3 de febrero de 1909:

PRINCIPE ALFONSO

Ayer debutó en este lindo teatro la compañía lírico dramática que dirige el primer actor José Monteagudo, y el éxito premió el trabajo de los artistas. En *Cosas de chicos*, *Petecito*, *La victoria del general* y *Los hijos artificiales*, la selecta y numerosa concurrencia rio de buena gana; pero donde más mostró su complacencia y donde los aplausos se redoblaron fue en el diálogo *La suerte*, que la pluma eximia de de doña Emilia Pardo Bazán escribió para doña María Tubau, y para el Sr. Monteagudo, cuando estos dos artistas se hacían admirar en el teatro de la Princesa.

Recientemente, en el Español, y con la señora Tubau, el Sr. Monteagudo ha escuchado grandes elogios en este mismo diálogo, y ayer el público le demostró lo acertada y exquisita de su labor con grandes y merecidos aplausos, de los que algunos compartió con la señora Gragera, feliz intérprete del difícil diálogo (E. C. 03/02/1909).

Por tanto, y según nuestras investigaciones, parece ser que *La suerte* fue la obra más representada de Doña Emilia y, sin duda, la que más éxitos obtuvo.

3. 7. 3 Más proyectos teatrales

Pero volviendo a 1904, tras el estreno de *La suerte* en Madrid y Barcelona, y la buena aceptación por parte del público y de la prensa, Pardo Bazán comenzó el periodo más álgido de producción teatral que desembocaría con el estreno en 1906 de *Verdad* y *Cuesta abajo* y con la recopilación, en 1909, de varios de sus textos en el volumen 35 de sus *Obras Completas*.

Ya hemos hablado de que algunos meses después del estreno de *La suerte*, en diciembre de 1904, *Un drama*, proyecto que la escritora guardaba en un cajón desde 1899, fue leído por el matrimonio Guerrero-Mendoza en el Teatro Español (“La Pardo Bazán en el teatro” 02/12/1904) pero que finalmente, esta pieza no se subió a las tablas.

Sin embargo, en 1904 la escritora estaba trabajando en varios proyectos teatrales. De hecho, en una favorable reseña de Caramanchel sobre el estreno madrileño de *La Suerte* en Madrid, el crítico declaraba:

El año que viene María Tubau estrenará, según dicen, un drama en tres actos de doña Emilia Pardo Bazán. ¡Así sea! ¡Bien necesitado anda nuestro teatro de tales refuerzos y de autores de buen gusto que lleven al público por nuevos caminos! (Caramanchel 06/03/1904).

Unas semanas después, *La Voz de Galicia*, reseñando la velada que para ella habían ofrecido los Duques de Valencia, informaba:

Los periodistas asediaban a Emilia Pardo. Además de un homenaje, querían una noticia. ¿Cuál será el próximo drama de la ilustre escritora? ¿Cuándo y dónde se propone estrenarlo? Lo único que pudieron poner en claro es que Doña Emilia Pardo Bazán estrenará un drama en Madrid durante la temporada del próximo invierno (“Emilia Pardo Bazán. Una fiesta en su honor” 29/03/1904).

También A Pérez Nieva comentaba desde las páginas del periódico catalán *La Dinastía* que la escritora “tiene en proyecto y aún escrito en parte un drama en tres actos” (Pérez Nieva 03/04/1904). Y en junio del mismo año, en su columna titulada “La semana teatral” Zeda publicaba:

Ceferino Palencia tiene en su poder comedias y dramas de varios escritores españoles (...) y la Sra. Pardo Bazán escribe actualmente otra, cuya protagonista será interpretada por la eminente actriz María Tubau (Zeda 16/06/1904).

Unos días después, el 25 de junio, se publicaba en *El Gráfico* una entrevista de Doña Emilia a la que ya hemos aludido, y que desvela numerosos datos que nos ayudan a vislumbrar la actividad creadora en materia dramática de la escritora ese año. *El Gráfico*, le había preguntado a Pardo Bazán sobre las obras que preparaba para la próxima campaña, que empezaría en otoño de 1904. A esta cuestión ella respondía tajante que “Los trabajos que no han de vivir o morir en las tablas se emprenden sin pensar en campañas de otoño” (Pardo Bazán 25/06/1904). Y, después de hablar de su

próximas publicaciones, *La Quimera e Historia de la literatura contemporánea. El Romanticismo*, confesaba sobre sus tentativas dramáticas:

Se me concederá que no he pecado, en cuestiones de teatro, de arrogancia y presunción. Antes bien, he extremado el recelo y la timidez hasta un grado que no es frecuente. Me cohibían mil aprehensiones, que estoy muy lejos de haber desechado. Es un terreno el teatro en el que fracasan, y no a medias, los duchos y los eminentes. Esto, en parte, anima. Siempre es agradable ir bien acompañado. Otrosí: yo me prometo resignarme a mis malandanzas y no extremar el desconsuelo ni la cólera. No debe ser lo más amargo de la existencia que un drama no guste (Pardo Bazán 25/06/1904).

Y, tras hablar de los rumores que corrían en los rotativos sobre sus proyectos dramáticos, revelaba:

Desde luego, es inexacta la noticia que ha rodado por la Prensa de que al mes de llegar aquí tenía escrito un drama, con destino a la Princesa. Ojalá. Apenas he empezado a planearlo. Por lo mismo aún ignoro si este drama en embrión será precisamente el que se adapte a las facultades de la ilustre Tubau. Las grandes artistas merecen que se respete su personalidad y se les dé obra que concuerde bien con ella. (...)

Me pide *El Gráfico* títulos y argumentos. Títulos... conformes; argumentos... es temprano (...). Nada más. El que me flota en el magín, en estado de humareda, podrá titularse *Los Castro Real o Cuesta abajo*. Este título también oscila aún, es una especie de vapor.

Al lado del drama se va condensando una nubecilla, un idilio, para el cual necesitaría una actriz de quince años... o que los represente. Este idilio me alarma. No hay cosa más peligrosa que los cariños de los autores a ciertas ideas poéticas y raras, poco o nada teatrales. Mi idilio me parece, así, entre brumas una creación sentida y original. Si lo escribo, se desvanecerá su encanto. Es la decepción eterna. No sé si llegará al papel, dado que llegue, se llamará *Finafrol* (Pardo Bazán 25/06/1904).

Tras estas declaraciones, Zeda, el 7 de julio, se pregunta desde su columna “La semana teatral”: “¿En qué teatro funcionará María Tubau? ¿Le escribirá D^a. Emilia Pardo Bazán la obra que le tiene prometida?” (Zeda 07/07/1904).

Dos días antes, el 5 de julio, Doña Emilia confesaba en una carta a su amiga Blanca de los Ríos:

Yo estoy en la dramaturgia ya de patitas. No sé qué saldrá. Casi he terminado un drama para la Tubau.... Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero. Las cosas así... Y si hay grita, que sea por algo (“Carta a Blanca de los Ríos” 25/07/1904 en García Castañeda 1997: 115, quien, a su vez cita, por Bravo Villasante 1962: 262-263).

Y el 19 de septiembre, en una carta a Fernando Díaz de Mendoza escrita desde el pazo de Meirás, tras confesarle que tenía *Un drama* guardado en sus cajones desde 1899 le decía:

Hoy se me figura que más valdrá escribir otro drama, del cual ya tengo un acto, y que se titula *Verdad*. Si a nuestra vista Vds. quieren oír los dos, pueden elegir, y si ninguno les conviene, tengan la certidumbre de que no ha de extrañarme. Queda pues este asunto a disposición de Vds. y, naturalmente, aplazado hasta que pueda aplaudirles ahí (...) (“Carta a Fernando Díaz de Mendoza” 19/09/1904 en Schiavo y Mañueco 1990: 69).

Diez días después, y todavía desde su residencia de verano, volvía a remitirle otra carta al actor:

Recibo el telegrama de María y de V. y les agradezco su atención e intención. No sé aún hacia qué tiempo emprenderemos el viaje (...) si la ida se retrasa y tengo despachado de (¿línea?) y corrección uno u otro de los dramas, o ambos, se los remitiré, por si les conviene conocerlos por lectura propia (“Carta a Fernando Díaz de Mendoza” 29/09/1904 en Schiavo y Mañueco 1990: 70).

Y el mismo día, envía también otra misiva a Blanca de los Ríos, en la que le revela detalles sobre *Verdad*, drama destinado a la compañía Guerrero Mendoza, a la vez que le habla de *Finafrol*, que proyectaba para Rosario Pino y Enrique Borrás

“El drama de la Guerrero” está más atrasado (el que he escrito ahora, no el que tenía de antiguo). Se titula *Verdad*.

Es algo atrevido. Hace en él María dos papeles: uno de mujer que muere en el primer acto, otro de hermana de la muerta, que la sobrevive y se casa con el amante y matador de su hermana. No

sé si esto saldrá un disparate. Ahora, en el calor de la invención me gusta ¿Seré yo un dramaturgo atroz, sin saberlo? ¿O seré una heroína que marcha, como los japoneses, a dejar su cuerpo en una trinchera? Allá se verá, si no morimos pronto.

Para la Pino, *Finafrol* (atrasadillo, atrasadillo también). Es un idilio, una cosa aldeana que no sé cómo caerá. Su génesis está en un cuento mío, titulado “Siglo XIII”, publicado en Blanco y Negro (Carta a Blanca de los Ríos 29/09/1904 en García Castañeda 1997: 116, quien cita, a su vez, a Bravo Villasante 1962: 263).

El 5 de octubre, en la revista barcelonesa *La Vanguardia*, se anunciaba:

De la compañía cómico-dramática de María A. Tubau, dirigida por Ceferino Palencia, que inaugurará sus tareas el día 12 del actual, forman parte los artistas siguientes:

Actrices: Blanco, Carbono, Carboné, Estrada, Leal, Martínez, Ramírez, Sala, Valla, Íñiguez y Zaldívar.

Actores: Amato, Duque, García Ortega, Llano, Mendiguchía, Miralles, Monteagado, Moreno, Ortiz, Reig, Rodríguez, Torrecilla, Suárez y Vila.

Como obras nuevas anuncia las siguientes: *Cuesta abajo*, drama en tres actos, original de doña Emilia Pardo Bazán, escrito expresamente para la señora Tubau (“Noticias de espectáculos. Teatro Principal” 05/10/1904).

Y, unas líneas más abajo, *La Vanguardia* revelaba una nueva obra que sería representada por la compañía Tubau-Palencia: “*La patria en peligro*, original de Edmundo Goncourt, arreglada a la escena española por doña Emilia Pardo Bazán” (“Noticias de espectáculos. Teatro Principal” 05/10/1904).

En definitiva, el 03/11/1904, *La Voz de Galicia* informaba sobre todos los proyectos dramáticos en los que trabajaba de Doña Emilia:

La señora Pardo Bazán se ha decidido francamente a escribir para el teatro, después del grande y justificado éxito que obtuvo *La suerte*, su primero y hermoso ensayo en este difícil género.

Nada menos que cuatro obras entregará en el invierno que comienza a las compañías de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, María Tubau y Borrás.

La primera se titula *Un drama* y en ella se pinta el contraste entre la España nueva y la vieja, entre lo tradicional y lo moderno que germina. La escena se desarrolla en París.

La segunda obra se denomina *Verdad*, y la acción pasa en Galicia, en una vieja casa solariega situada en la frontera portuguesa.

Otro drama, el tercero, se llamará *Cuesta abajo*, y tiene por tema la decadencia de una familia aristocrática, aniquilada y decadente por el ambiente cortesano. Consta la obra de cinco actos.

Los cuatro primeros pasan en Madrid y el último en Galicia, en el *pazo* de Castro Real.

La cuarta obra se titula *Finafrol*, y su acción se desarrolla en las Mariñas, cerca de Sada, entre gente pescadora.

Los dos primeros dramas están destinados a la Guerrero y a su esposo; el tercero lo estrena la Tubau en Barcelona, y el cuarto lo harán Rosario Pino y el notabilísimo actor Borrás.

Tiene además la insigne y laboriosísima escritora el propósito de traducir y adaptar a la escena española el drama de los hermanos Goncourt *La patria en peligro* (“Emilia Pardo Bazán y la dramática española” 03/11/1904)²⁹⁹.

3. 7. 3. 1 *Finafrol*, un proyecto malogrado para Enrique Borrás y Rosario Pino

Hemos visto cómo la tentativa de Pardo Bazán por estrenar *La suerte* traducida al catalán por Enrique Borrás, se vio frustrada. Sin embargo, y como hemos referido, entre las iniciativas dramáticas surgidas que Pardo Bazán planeó en torno a 1904, estaba el hecho de volver a establecer lazos con el actor catalán, que ahora formaba compañía a Rosario Pino. El 04/11/1904, un artículo de *El Noroeste* de Gijón³⁰⁰, filtraba unas declaraciones en las que Pardo Bazán comentaba más detalles sobre este proyecto:

La cuarta obra es para el gran actor Borrás y Rosario Pino. Se llama *Finafrol* y su acción se desarrolla en las Mariñas, cerca de Sada, entre fomentadores, salazoneros. Pescadores, gente el pueblo, mendigos. Rosario Pino tiene en ella un papel muy idílico y delicado de muchacha mendiga y Borrás una muy saliente de mendigo ciego.

La obra tiene tres actos y es de marcado sabor local, que se acentuará en el decorado, el *atrezzo* y la mise en *scene*, todo lo más pintoresca y caracterizada posible, con arreglo a fotografías de este

²⁹⁹ La misma información fue publicada en *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra en un artículo titulado también “Emilia Pardo Bazán y la dramática española” el 05/11/1905.

³⁰⁰ Que, como declara, tomaba su información de un periódico de A Coruña, que no hemos podido localizar.

país, donde la obra se escribe y donde se finge su acción (“La Pardo Bazán en el teatro 04/11/1904)³⁰¹.

Como había comentado por carta a su amiga Blanca de los Ríos, el proyecto dramático de *Finafrol* había surgido de un relato denominado “Siglo XIII”, que la escritora había publicado el 19/10/1901, en la revista *Blanco y Negro*. La protagonista de este cuento, *Finafrol*, era el lazarillo de un mendigo ciego.

En la prensa se anunció que la obra sería efectivamente representada por Rosario Pino, quien por el entonces ocupaba el Teatro de la Comedia como primera actriz (Deleito y Piñuela [s. a.]: 228) y Borrás. *El Día*, en su sección “Cosas de teatros” del 03/10/1904 dedicada al Teatro de la Comedia, decía:

La empresa de este teatro ha recibido hasta la fecha las siguientes obras para ser representadas en esta temporada.

La casa de García, de los Sres. Álvarez Quintero; *La verdad eterna*, de D. Manuel Linares Rivas; *El amor y la ciencia*, de don Benito Pérez Galdós; *Finafrol*, de doña Emilia Pardo Bazán (“Cosas de Teatros 03/10/1904)³⁰².

Pero algunos meses después, podemos leer en *El Día* de Madrid:

La enfermedad que padece la bella e ilustre actriz Rosario Pino -quien se halla estos días bastante aliviada y tal vez no sea necesario practicarle la operación- ha obligado a aplazar varios estrenos, a petición de los mismos autores, que desean que en sus comedias respectivas corra a cargo de Rosario Pino un importante papel. Entre las obras aplazadas figuran algunas tan importantes como *La crónica escandalosa*, de Ramos Carrión, que ya estaba ensayada; *El Amor y la Ciencia*, de Galdós; *Finafrol* que ha terminado Emilia Pardo Bazán (“Cosas de teatros. Comedia” 04/01/1905).

Meses después, ya restablecida, la actriz, junto a Enrique Borrás comienza una gira por provincias. La compañía llegaría a A Coruña el 1 de junio de 1905, según informa el periódico coruñés *La Voz de Galicia* (“La compañía de Borrás: cuándo

³⁰¹ También *La Correspondencia gallega* habla de *Finafrol* en un artículo titulado “Emilia Pardo Bazán y la dramática española el 05/11/1904, si bien más parcamente.

³⁰² *El Imparcial* repitió la misma información en su apartado “Los teatros” el mismo día.

debutará” 31/05/1905). Un día después llegaba a su ciudad natal la escritora (“Viajeros” 14/06/1905), por lo que probablemente Doña Emilia y los intérpretes debieron mantener alguna que otra reunión en la que, seguramente, saliese a colación *Finafrol*.

De hecho, después de la gira, Rosario Pino y Borrás volvieron al Teatro de la Comedia, y la prensa anunció las obras que estrenaría la compañía: “[t]ambién tiene en su poder el Sr. Escudero la comedia de Acebal *Rebelde*; el idilio tan anunciado, de Emilia Pardo Bazán, *Finafrol*” (“Cosas de teatros. La Pino en Madrid” 13/09/1905). También Ángel Guerra, es su columna “Madrid” de la revista *Vida Galante* informaba: “En la Comedia, la lista de obras también es grande y ya vendrán las mermas. Por lo pronto, están entregada: *La crónica escandalosa* de Ramos Carrión (...); *El amor y la ciencia*, de Galdós; *Finafrol*, de Emilia Pardo Bazán” (Guerra 29/09/1905).

Sin embargo, la citada obra no llegó a estrenarse nunca. Desconocemos la razón. Solo sabemos que la escritora, publicaría una novelita homónima en 1909³⁰³ en *Los Contemporáneos*. Tal vez posibles desavenencias con los actores o lo arriesgado de lo que la propia escritora denominaba “idilio” frenaron su estreno y, años después, la escritora decidiese refundir su materia literaria en una novelita.

3. 7. 3. 2 Verdad. Estudio y acogida crítica de la obra que supuso el punto de inflexión en la carrera de Emilia Pardo Bazán en las tablas³⁰⁴

La relación de Pardo Bazán con María Guerrero y su marido había surgido a raíz del estreno de *Realidad*, como ya hemos analizado en este trabajo. A lo largo de los

³⁰³ Thion Soriano Mollá (2005) apunta que tal vez el drama concluyera en la novela corta.

³⁰⁴ Hoy en día, en el Archivo de la Real Academia Galega, se conservan diecisiete cuartillas mecanografiadas, con correcciones manuscritas, que contienen el final del acto segundo y el acto cuarto del drama. *Verdad* fue publicado en Madrid, R. Velasco en 1906 y Pardo Bazán lo incluyó en el volumen 35 de su “Obras Completas” en 1909. Más recientemente, en 2010, ha sido editado por Montserrat Ribao Pereira en el el volumen que recoge el *Teatro Completo* de la escritora, en la Editorial Akal.

años, la escritora mantuvo la vinculación con los dos miembros de esta compañía, que llegaría a ser una de las más importantes de todo el panorama escénico español. Gracias a la prensa, hemos dado noticia de la recepción hecha por la familia Pardo Bazán a los actores cuando ellos visitaron de gira la ciudad de A Coruña en 1902. También hemos analizado el frustrado intento porque la compañía Guerrero-Mendoza llevase la pieza *Un drama*, gestada por la escritora en 1904. Sin embargo, de la relación entre la escritora y los actores surgiría un proyecto titulado *Verdad* y estrenado el 9 de enero de 1906.

Las primeras noticias sobre este drama parecen remontarse a una carta, ya citada en este estudio, fechada el 25 de julio de 1904 y remitida a Blanca de los Ríos. En ella, Pardo Bazán relataba a la también escritora: “Casi he terminado un drama para la Tubau³⁰⁵... Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero” (“Carta a Blanca de los Ríos” 25/071904 en García Castañeda 1997: 115, quien, a su vez cita, por Bravo Villasante 1962: 262-263).

Y unos meses más tarde, desde el pazo de Meirás, después de confesarle en otra carta a Fernando Díaz de Mendoza que tenía escrito desde 1899 *Un drama* con destino a su mujer, María Guerrero, le revelaba: “Hoy se me figura que más valdrá escribir otro drama, del cual ya tengo un acto y que se titula *Verdad*” (“Carta a Fernando Díaz de Mendoza” 16/09/1904 en Schiavo y Mañueco 1990: 69). Y acto seguido, en la misma misiva, ofrece al actor las dos piezas citadas: “Si a nuestra vista Vds. quieren oír los dos, pueden elegir, y si ninguno les conviene, tengan la certidumbre de que no ha de extrañarme” (“Carta a Fernando Díaz de Mendoza” 16/09/1904 en Schiavo y Mañueco 1990: 69). Sin embargo, preocupada porque su vuelta a Madrid se retrasase, la escritora volvió a escribir a Fernando Mendoza unos días después para comunicarle: “si la ida se

³⁰⁵ Como veremos más adelante, este pudiera ser *Cuesta abajo*.

retrasa y tengo despachado de (¿línea?)³⁰⁶ y corrección uno u otro de los dramas, o ambos, se los remitiré, por si les conviene conocerlos por lectura propia (“Carta a Fernando Díaz de Mendoza” 29/09/1904 en Schiavo y Mañueco 1990: 70).

Y ese mismo día, volvía a ponerse en contacto con Blanca de los Ríos para testificarle:

El drama de la Guerrero está más atrasado (el que he escrito ahora, no el que tenía de antiguo). Se titula *Verdad*. Es algo atrevido. Hace en él María dos papeles: uno de mujer que muere en el primer acto, otro de hermana de la muerta, que la sobrevive y se casa con el amante y matador de su hermana. No sé si de esto saldrá un disparatón. Ahora, en el calor de la invención me gusta ¿Seré yo un dramaturgo atroz, sin saberlo? ¿O seré una heroína que marcha, como los japoneses, a dejar su cuerpo en una trinchera? Allá se verá, si no morimos pronto (“Carta a Blanca de los Ríos” 25/07/1904 en García Castañeda 1997: 115, quien, a su vez cita, por Bravo Villasante 1962: 263).

Pronto, la noticia de que entre Pardo Bazán y la compañía de actores mediaba algún proyecto, fue filtrada a la prensa. El 3 de noviembre de 1904, *La Voz de Galicia* advertía que la escritora entregaría dos piezas a María Guerrero: la primera sería *Un drama* y “[l]a segunda obra se denomina *Verdad* y la acción pasa en Galicia, en una vieja casa solariega situada en la frontera portuguesa” (“Emilia Pardo Bazán y la dramática española” 03/11/1904). Al día siguiente el diario gijonense *El Noroeste* ofrecía a sus lectores la información sobre las dos piezas destinadas al matrimonio de actores y daba más detalles sobre *Verdad*:

La segunda obra, destinada a los mismos famosos artistas, se llama *Verdad*. En él hará María Guerrero dos papeles diferentes, correspondientes a dos hermanas que se asemejan mucho físicamente pero nada en el carácter ni en el orden espiritual. La acción se desarrolla en una casa solariega situada en la raya de Galicia y Portugal (“La Pardo Bazán en el teatro” 04/12/1904).

³⁰⁶ Seguimos la transcripción de la carta propuesta por Schiavo y Mañueco 1990:70.

Ya hemos visto que la lectura de *Un drama*, efectuada en Teatro Español en diciembre de 1904 por parte de Fernando de Mendoza y María Guerrero no derivó en su subida a las tablas. Pero a principios de 1905 tuvo lugar una entrevista entre los intérpretes y la autora de *Un viaje de novios* sobre la subida a las tablas de *Verdad*. Sin embargo, los intérpretes retrasaron el proyecto de estrenar esta obra, por lo que Doña Emilia, un tanto molesta, escribía a Díaz de Mendoza a finales de abril de 1905:

Los quehaceres no me permitieron, en Madrid, ver a V. y a María, y preguntarles lo que ahora por escrito voy a puntualizar, para que V. me conteste o por carta o de palabra cuando vuelvan Vds. a Madrid para la función de gala.

Recordará V. que hacia enero o febrero tuve el gusto de hablar con Vds. en su casa, acerca de un drama que tenía en el telar, y que Vds. me dijeron cabría en la temporada, después de la obra de Benavente.vgd

Siguiendo yo el movimiento de la labor de Vds. comprendí pronto que les engañaba su buen deseo, y que el cálculo más sencillo mostraba la temporada llena ya, doblemente habiendo logrado con tanto aplauso la nueva de don José Echegaray.

Como no siento impaciencia y más bien he sentido recelos, siempre, de estrenar donde quiera que sea, guardé en un cajón los dos primeros actos de *Verdad* y entregarla cuando Vds. mismos designen, pregunto si en efecto quieren Vds. esa obra y si están Vds. dispuestos a ponerla en escena, oportunamente, y seguramente, durante la temporada próxima, en que les supongo, como siempre en el Español, trabajando con la brillantez a que estamos tan reconocidos los espectadores.

Deseo una respuesta explícita y sentiría que por cualquier género de consideraciones no me la diesen, si es que por cualquier causa, no les conviniese estrenar ese drama.

Como saben Vds. soy *autor novel* (la cursiva no es nuestra), pero no de los que porfían pues tengo muy poca fe en mí misma, en esto del Teatro, y aun sostenida por el prestigio de Vds. habría de temer siempre, atendiendo a mi insuficiencia (“Carta de Emilia Pardo Bazán a Fernando Díaz de Mendoza” 29/04/1905 en Schiavo y Mañueco 1990: 70).

Incluso unos meses después, en agosto de 1905, Doña Emilia escribía a María Guerrero una carta que transparentaba su ansiedad por estrenar su drama y en la que mostraba un cierto reproche por la lentitud de sus negociaciones:

Hace dos días escribía a V. a Bilbao, suponiendo que aún se encontraba allí. Veo por la prensa que ha llegado V. a San Sebastián, y temerosa de retrasos, reproduzco lo dicho en aquella carta: el drama “Verdad” está terminado, y espero dos renglones, una postal, cualquier cosa para dirigir, a dirección segura, el manuscrito.

Cuando ustedes lo hayan leído, si tienen un minuto disponible les agradeceré que me adelanten alguna impresión, aunque sea a nuestra vista más completa la comunicación que, viniendo de Vds. reviste tanto valor para una autora joven e inexperta (“Carta de Emilia Pardo Bazán a María Guerrero” 16/08/1905 en Schiavo y Mañueco 1990: 70-71).

La contestación de María Guerrero a esta misiva debió calmar los ánimos de la escritora, ya que en septiembre de 1905 comunica a su amigo Giner de los Ríos:

Aunque parezca otra cosa, he estado abrumada de trabajo todo el verano. He terminado *Verdad*, drama enviado a los Guerrero-Mendoza y que han recibido en palmas (veremos lo que dice el público) (“Carta de Emilia Pardo Bazán a Francisco Giner de los Ríos” 16/09/1905 en Varela 2001: 503).

Rápidamente, la noticia del estreno se filtró a la prensa. Así, la revista madrileña *Nuevo Mundo* anunció el 28 septiembre de 1905 que la compañía Mendoza-Guerrero estrenaría *Verdad* en el Teatro Español en la temporada que empezaba (“Teatro Español” 28/09/1905) y el crítico Ángel Guerra hizo lo propio en *Vida Galante* un día después (Guerra 29/09/1905). Y dada la repercusión social del teatro y las expectativas que las piezas de la escritora se despertaban en el llamado “gran mundo”, al que ella también pertenecía, el estreno trascendió a las notas de sociedad. El 8 de diciembre de 1905, Monte-Cristo en su columna “De sociedad”, publicada en *El Imparcial* el 08/12/1905 con motivo de una reunión en la casa de los condes de Peñalver:

La ilustre escritora Doña Emilia Pardo Bazán, recién llegada de Meirás, era saludada por todos con demostraciones de afecto, y al pedirle noticia de sus trabajos literarios, anunciaba

que en los comienzos del mes próximo se estrenará su drama *Verdad*, que elogian calurosamente cuantos han presenciado los ensayos (Monte-Cristo 28/12/1905).

Días después, también Zeda, desde las páginas de la ya citada *Nuevo Mundo* se refería a la inminencia del estreno³⁰⁷.

Por su parte, el diario madrileño *La Publicidad*, incluía el reparto de la obra el 3 de enero de 1906:

El próximo martes 9 del corriente, se verificará el estreno del drama en cuatro actos, original de doña Emilia Pardo Bazán, titulado *Verdad*, con el siguiente reparto:

Irene de Ourense, Vizcondesa de Barcelos, señora Guerrero; Anita de Ourense, señora Guerrero; Ildara, señorita Oancio; Juana, señora Morera; Migalla, señorita Suárez; Martín de la Trava, Sr. Díaz de Mendoza (F.); Santiago, Sr. Codina; Sangre Negra, Sr. González; el Conde de Portalegre, Sr. Díaz de Mendoza (M.); el cura, señor Urquijo; el notario, Sr. Viosos (...). (“Teatro Español” 03/01/1906).

Y en los primeros días de 1906, el diario coruñés *El Noroeste*, atento siempre a las novedades de su paisana, anunciaba también la obra. Además, el rotativo resaltaba que la pieza estaba “consagrada a honrar uno de los grandes afectos de doña Emilia; está dedicada al Circo de Artesanos” (“Antes del estreno. Doña Emilia en el teatro” 01/05/1905). Y el mismo día del estreno de *Verdad*, el 9 de enero, el diario recogía un telegrama que la escritora había mandado al presidente de la asociación el día 5 del mismo mes:

Tengo sumo de gusto de comunicar a V. que el drama que ha de estrenarse el próximo día 9 en el Teatro Español y que se titula *Verdad*, está dedicado a la Reunión de Artesanos, saldando así, en la medida de mis fuerzas alcanzan, la antigua e impagable deuda de gratitud que con esa *Reunión* tengo contraída y esperando, al mismo tiempo, que su nombre, al frente de mi

³⁰⁷ “En el Español y Comedia son innumerables las obras que esperan *la luz de la rampa* (la cursiva no es nuestra), originales de autores de muchas campanillas. Ahí está, por ejemplo, Doña Emilia Pardo Bazán, que a semejanza de su paisano, el estudiante de que se habla en *El café*, viene con las maletas llenas, como aquel de alforjas, de chorizos y comedias. Cuatro nada menos (*Verdad*, *La Canonessa*, *Cuesta abajo* y *Más*) se propone estrenar la insigne escritora en la presente temporada” Zeda (21/12/1905). Días después la revista *Nuevo Mundo* repite también la noticia del estreno (“Gran Teatro 28/12/1905).

primer obra dramática algo extensa, sirva como amuleto que triga buena suerte a mi teatro; que el afecto tiene sus supersticiones, y la memoria asocia las satisfacciones pasadas a las esperanzas del porvenir (“El estreno de hoy. Doña Emilia en el teatro” 06/9/01/1905).

Y, a continuación, la misma publicación transcribía el telegrama con el que la Junta de la sociedad había contestado a la escritora:

Reunión de Artesanos considérase honradísima con la dedicatoria de su drama, deseando vivamente que el éxito de la obra corresponda a las superiores facultades de u ilustre escritora (“El estreno de hoy. Doña Emilia en el teatro” 06/9/01/1905).

El estreno de *Verdad* se verificaría el 9 de enero de 1905 en el Teatro Español. Era este el antiguo corral del Príncipe (que funcionaba desde 1583) y, en palabras de Deleito y Piñuela, se había constituido “el decano de los coliseos madrileños, subvencionado por el Municipio” en el que “se cultivaba solamente el drama nacional, con preferencia clásico y romántico, aunque también moderno” (s. a.:13). El corral se había convertido en teatro en 1745, pero un incendio había acabado con el edificio en 1802. A mediados del siglo XIX se había eliminado la “cazuela” y se habían hecho varias reformas en las que el conde de San Luis, su mecenas, había intervenido. Sin embargo, y a pesar de una nueva remodelación que tuvo lugar en la década de 1880, parece que sus instalaciones, a finales de siglo, permanecían bastante anticuadas. (Deleito y Piñuela s. a.: 19-20). Aún así seguía considerándose “uno de los teatros que daban la nota del buen gusto en Madrid” (Deleito y Piñuela s. a.: 21).

Pero la historia del teatro daría un giro cuando se pusiese al frente de él la compañía liderada por María Guerrero. Como relata Nathalie Cañizares:

En el verano de 1894 el Ayuntamiento de Madrid saca a concurso el Teatro Español, cuando María Guerrero estaba de gira por provincias con Emilio Mario. Al enterarse de la noticia por los periódicos, la joven pide a su padre que solicite la concesión del antiguo Corral del Príncipe al Alcalde de Madrid. Pese a las reticencias iniciales del tapicero, por encontrarse el coliseo en

estado ruinoso, la actriz logra convencer a su padre sin demasiadas disquisiciones (Cañizares Bundorf 2000: 53).

Al parecer, tras la concesión a María Guerrero, el teatro volvió a tener confort y elegancia. Ella, primero sola y a partir de 1896 con su marido, volvieron a convertir el Teatro Español en un referente de la dramaturgia. No debemos olvidar que en su escenario, en los tiempos del Corral del Príncipe se habían interpretado las grandes piezas del Siglo de Oro, y ya erigido teatro, el Español había albergado las comedias de Moratín y los grandes dramas románticos. Hacia finales del siglo XIX habían representado allí Rafael Calvo y Antonio Vico. Pero María Guerrero, con su gestión, había resucitado a “las heroínas de Lope y de Tirso de Molina, en sus famosos *lunes clásicos* (la cursiva no es nuestra)”. Además, la compañía de la actriz estrenó en el Español obras de Echegaray y Ángel Guimerá y una traducción de *Cirano de Bergerac* de Rostand que se convirtió en un sonado éxito. Por otra parte, como relata el historiador madrileño: “[l]a presentación escénica (...) era magistral, en propiedad, riqueza, arte y lujo, como nunca se había visto en España” (Deleito y Piñuela s. a.: 113). Y parece que también, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza tuvieron desde el principio “buena prensa” (Deleito y Piñuela s. a.: 109).

El escenario para el estreno de *Verdad*, primera obra larga de Pardo Bazán, era, por tanto, idóneo, y los actores congregaban en torno a cualquiera de sus debuts tanto a la prensa como a la buena sociedad de la época. *Verdad*, como ya había comentado la escritora a su amiga Blanca de los Ríos, ofrecía la oportunidad a María Guerrero de interpretar en una misma pieza dos papeles distintos: los de las hermanas de Ourense.

Verdad transcurre en el gallego pazo de la Trava, próximo a frontera portuguesa. En una noche fatal, el espectador/lector conoce los hechos que actuarán como motor de la trama: Martín, hidalgo propietario del pazo ha quedado allí con su amante, Irene de Ourense. Esta, burguesa casada con un diplomático portugués, ha atravesado el Miño

para unirse con su Martín, acompañada por uno de sus admiradores, el Conde de Portalegre, quien la acompaña a las inmediaciones del pazo. Santiago, fiel sirviente de Martín, ha preparado la casa para la cita de la clandestina pareja, si bien su propia madre Ildara, ha descubierto que el señor del pazo visitaría la propiedad. Santiago, enfadado y cruel, le hace prometer que no dirá nada de la visita. La pareja se encuentra y, tras una breve conversación, Martín pregunta a Irene si esta ha tenido más amantes que él; Irene contesta que sí y Martín, presa de los celos retrospectivos, mata a su amante. Santiago descubre el crimen y promete a su amo que se hará cargo del cuerpo y que mantendrá el secreto del asesinato.

Pasan seis años y Martín reaparece el pazo de la Trava con su esposa, que no es otra que Ana de Ourense, hermana de Irene, con la que guarda un asombroso parecido. Pero al llegar al lugar del crimen, se aviva el recuerdo de Martín. Santiago le asegura que nadie ha sabido nada del crimen y los espectadores/lectores se enteran de que ha mantenido encerrada a su madre Ildara hasta la muerte de esta, ya que era la única persona que sabía que Martín había visitado el pazo la noche en que mató a Irene. Pero la aparición en el pazo de Sangre Negra, un malhechor que ha asesinado a su esposa y que es escoltado por una pareja de guardias, despierta los remordimientos de Martín. Ana escucha horrorizada la confesión de su esposo y la violenta muerte de su hermana Irene. Martín decide entregarse a la justicia, Ana intenta impedirselo, él insiste y finalmente Santiago, antes de que se conozca el terrible secreto y que la honra de su hidalgo amo quede manchada lo mata.

Tras el estreno de esta pieza, no tardaron en sucederse las críticas. Pero en este caso contamos con un bien documentado estudio de Schiavo y Mañueco (1990: 55-72), en el que los estudiosos recopilan numerosos textos publicados en la prensa a raíz del estreno de la escritora y hacen un breve pero acertado estudio de la recepción de la obra.

Montserrat Ribao, por su parte, en su artículo “Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán” (2005: 113-134) cita las críticas ya recogidas por Schiavo y Mañueco³⁰⁸ (2005: 123-125), repite los juicios emitidos por estos dos autores e incorpora dos reseñas más de la prensa madrileña (una, anónima, publicada en *Blanco y Negro* el 13/01/1906 y otra editada por S. Aznar en *Cultura Española* y titulada “Los estrenos. *Verdad*”). También el profesor Salvador García Castañeda profundiza un poco más en el análisis de los textos recopilados por Schiavo y Mañueco y por la profesora Montserrat Ribao en su estudio “Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos, su público” (2008: 133- 153).

Por nuestra parte, hemos consultado los documentos nuevamente y hemos querido ampliar la nómina de recensiones de la obra, aunque como hemos dicho, en esta ocasión los estudiosos pardobazanistas han prestado bastante atención a la crítica de *Verdad*. Hemos localizado una crítica, hasta ahora no citada, publicada por A. S. en *El Universo* el 10/01/1906 titulada “Verdad. Drama en cuatro actos por Doña Emilia Pardo Bazán”; otra, muy breve y anónima, publicada en *La Publicidad*, titulada “En el teatro Español. El estreno de hoy” y publicada el 09/01/1906 que da cuenta de las primeras

³⁰⁸ Estas son las siguientes (Ribao Pereira 2005: 123-125):

- Luis Morote, “*Verdad* de Emilia Pardo Bazán”, publicada en su monografía *Teatro y novela*).
- José de Laserna “*Verdad*, drama en cuatro actos de Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, 10/01/1906.
- Anónimo, “Actualidad gráfica”, *Blanco y Negro*, 13/01/1906.
- J. Arimón, “*Verdad*”, *El Liberal*, 10/01/1906.
- S. Aznar, “Los estrenos. *Verdad*”, *Cultura Española*, 1906, pp. 126-131.
- C. L. de Cuenca, “Crónica de teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/01/1906.
- Zeda, “En el Español. *Verdad*, drama en cuatro actos”, *La Época*, 10/01/1906.
- Ángel Guerra, “*Verdad*, de Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, 10/01/1906.
- Alejandro Miquis, “*Verdad*”, *Diario Universal*, 10/01/1906.
- A. Algarroba, *El País*, 10/01/1906.
- “Floridor”, *ABC*, 10/01/1906.
- Anónimo, *Mundo Artístico*, 11/01/1906.
- Caramanchel, *La Correspondencia de España*, 10/01/1906.
- M. Bueno (“Un señor de butacas”), “El estreno de hoy: *Verdad* (Teatro Español)”, *El Heraldo de Madrid*, 9 y 10/01/1906.

impresiones del público; otra, de Miss-Teriosa, titulada “Estreno del drama *Verdad*”, publicada en *La Correspondencia Militar* el 10/10/1906; otra, “*Verdad*, drama en cuatro actos original de D^a Emilia Pardo Bazán” editada por Fernán Sol en *El Día* el 10/01/1906; otra, titulada “Gedeón Moreno”, que salió en la publicación satírica *Gedeón* el 14/01/1906 y otra editada por Zeda en *La Ilustración Artística* el 5/02/1906 y titulada “Crónica de teatros” .

Por otro lado, hemos constatado, como ya hacen Schiavo y Mañueco (1990: 60) que Caramanchel, en *La Correspondencia de España* publicó dos reseñas, una el día 9 y otra el 10, y que las atribuidas a Manuel Bueno (una firmada por el mismo y otra por “Un señor de las butacas”) fueron publicadas el 9 de enero y no el 10 como García Castañeda (2008: 139) y Ribao Pereira (2005: 124) señalan. Además, la que lleva su nombre se titula “El estreno de hoy. Teatro Español. Una obra de la Pardo”³⁰⁹.

A pesar de la expectación generada por el estreno de la obra, los críticos de la época que comienzan a hablar de ella, ya desde la noche del estreno, el día 9, se muestran cautos. Caramanchel, desde las páginas de *La Correspondencia de España* comentaba después del ensayo general:

La novelista temió, sin duda, verse reprochada al pasar a la escena por aquellas faltas que suele apreciarse en quienes saltan bruscamente de la novela al teatro; por el detenimiento analítico, por la abundancia del diálogo, por la lentitud del procedimiento. Doña Emilia Pardo intentó, al parecer, lanzarse de lleno desde el primer instante a afrontar y vencer las mayores dificultades que la dramaturgia presenta al novelador: la sintetización, la sobriedad, la rapidez. La señora Pardo Bázán, en mi entender, se ha propuesto abordar desde luego el teatro con un drama de acción, de mucha acción. Pero esto solo no bastaría para satisfacer a tan sutil psicólogo como es ella (Caramanchel 09/01/1906).

³⁰⁹ Recogemos todas las críticas en prensa que hemos hallado de *Verdad* en el ANEXO V de esta investigación.

Y alababa la fuerza trágica de drama, si bien mostrando su cautela en cuanto a pronosticar si el drama tendría éxito:

El ambiente es de intensa poesía. El diálogo, de cristalina limpidez. La autora nos familiariza con los personajes; nos desentraña magistralmente lo más recóndito de los espíritus; nos interesa, conmueve y sacude a su antojo. La trabazón es algo tosca; no todo es lógico. Pero la fuerza creadora, el vigor pasional, la suprema belleza de algunas escenas acusan la personalidad de un dramaturgo extraordinario. De pocas obras será tan difícil como del drama *Verdad*, enraizado de peligros y audacias el predecir si obtendrá buen o mal éxito (Caramanchel 09/01/1906)³¹⁰.

Pero en cuanto el estreno se hizo efectivo, ya el propio día 9, los rotativos comenzaron a dejar entrever que la obra había desencantado al público. Así, un suelto de *La Época* titulado “Teatro Español” comentaba:

Con un lleno enorme empieza el drama de doña Emilia Pardo Bazán titulado *Verdad*. Y la primera verdad es que la decoración del acto primero es excelente, y que la representación despierta gran interés: una misteriosa cita de amor, una reyerta entre los dos amantes... y después la muerte de la amante a manos de su celoso amador. En el segundo acto la acción gana en interés, y en ella entrevemos que el objeto capital de la obra es mostrarnos un conflicto de conciencia.

Entre estos dos actos el público se muestra reservado y respetuoso (“Teatro Español” 09/01/1906).

Y las primeras críticas publicadas ya ese día, hablaban de la fría acogida de la obra. El diario *La Publicidad* relataba:

El primer acto de la nueva obra produce en el auditorio una impresión de gran extrañeza. Cae el telón en medio de un profundo silencio.

El segundo acto no gusta más.

La interpretación es buena (“En el teatro Español. El estreno de hoy” 09/01/1906).

Por su parte, Alejandro Miquis, en su crítica escrita el día del estreno, advertía antes de contar el argumento de la obra:

³¹⁰ Y al día siguiente, sin embargo, Caramanchel se rindió a la evidencia de que la obra había sido un fracaso y si bien seguía resaltando que en ella había logros y que la escritora merecía un respeto por su obra que el público no demostró, analizaba los fallos de la pieza (Caramanchel 10/01/1906).

Doña Emilia Pardo Bazán ha tenido empeño en que nadie conociese antes del estreno los misterios de su obra, y lo ha conseguido; pero lo ha hecho mal: ciertas cosas no conviene verlas sin preparación, y el acto primero de *Verdad* es una de ellas (Miquis 09/01/1906).

Manuel Bueno, tras asistir al estreno, que tuvo lugar también el día 9, saludaba la obra de Pardo Bazán desde las páginas del *Heraldo de Madrid* diciendo que la escritora:

Ahora, después de haber dotado a la literatura de treinta volúmenes, que son verdadero tesoro estético, viene al teatro, ¿triunfará?

Estoy seguro de ello. Cuando se ve y se reproduce lo trágico de la vida como la Pardo, con ese vigor, un poco cruel, que es también cualidad distintiva de Zola, se triunfa en la escena, porque la muchedumbre ama los espectáculos en que hay pasión y sangre.

Sin embargo, advertía ya del exceso de muertes de personajes en la pieza, algo de lo que se hablaría mucho en las críticas de los días siguientes:

Un tiro de Santiago pone término a la obra. Ese tiro abre a Martín las puertas de la eternidad cuando él se disponía a entregarse a la justicia de la Tierra. ¿Por qué esa muerte inútil, doña Emilia? El segundo drama de la expiación, que empieza cuando Martín se delata a su esposa, es más bello que el primero.

¿Por qué no lo desenlazó usted así? Otro final muy humano, aunque no tan bello, hubiera sido el de que Ana y Martín, a pesar de su amor a la verdad, tuviesen que vivir siempre en la mentira por salvar a su hija de la deshonra, y que ni él pudiera acusarse ante la justicia, ni ella delatarle. Todo menos ese tiro vulgar, que además aumenta con un muerto la lista de los sacrificios de sangre que la insigne escritora nos impone (Bueno 01/09/1906).

Y la crítica que, a continuación, en el mismo medio firma “Un señor de las butacas” comenta que desde el principio, los espectadores recibieron mal la obra:

El acto primero produjo verdadero estupor en el público, dicho sea con toda verdad. La muerte de Irene levantó un murmullo de reproche en el ilustre senado, y al concluir la representación se oyó el golpe seco de la cortina al chocar sobre el tablado sin que ni una palmada alterase la adustez del auditorio.

Los días siguiente al estreno, como ya han referido García Castañeda (2008: 133-153) y Schiavo y Mañueco (1990: 55-72), los gacetilleros publicaron sus impresiones sobre la obra y, en general, se detuvieron en analizar la mala acogida que esta tuvo por parte de los espectadores. Algunos, como el cronista anónimo de la publicación satírica *Gedeón* afirmaban abiertamente:

[e]l público iba dispuesto a aplaudir, por tratarse de una señora a quien todos admiran por su brillante labor... ¡pero no pudo hacerlo a causa de las tremebundas e injustificadas escenas que le servían con todo el aparato requerido por su argumento! (“Gedeón moderno” 14/01/1906).

Y al lado de esta crítica, una ilustrativa caricatura mostraba a la escritora en un pozo mientras se miraba al espejo, en señal de su autocomplacencia. Debajo, unos versos rezaban: “Buscando nuevos laureles / marchó al bosque de Terencio, / y hasta sus amigos fieles / la critican en silencio... / Y hoy ve nublado su gozo / por éxito fatal /... / ¡Pues la *Verdad* se fue al pozo, como era muy natural!” “Gedeón moderno” (14/01/1906)³¹¹.

También el crítico que firmaba como A. S. en *El Universo* señalaba:

nunca temimos que las cosas llegaran al extremo en que llegaron. Pocas veces vimos sala de teatro más llena, ni con tanto público deseoso de aplaudir, ni con más íntima persuasión de que, si no iba a oír y a ver un drama estupendo y admirable, por lo menos algo discreto y regularmente ideado. Pero nunca tampoco hemos presenciado fracaso más franco, más indiscutible, más aplastable (A. S. 10/01/1906).

Otros, sin embargo, creyeron que la reacción del público había sido desmesurada. Ángel Guerra, quien ya había defendido a la escritora y criticada la injusta decisión que se había tomado de no estrenar *Un drama*, criticaba que el público había dado prueba de “poca mentalidad y de carencia de sensibilidad artística, amén de escaso gusto literario” (Guerra 09/01/1906), como ya han observado acertadamente Schiavo y Mañueco (1990: 58). Este texto, junto con el de Caramanchel editado el día del estreno

³¹¹ Reproducimos la caricatura en el ANEXO VII de nuestra investigación.

–el que editó el día 10, como hemos recogido sería más duro- pasaron por ser las críticas madrileñas más positivas de *Verdad*.

Algunos gacetilleros, sin embargo, se propusieron desentrañar los condicionantes del fracaso. Desde las páginas de *El Día*, Fernán Sol declaraba que era la falta de verosimilitud del personaje de Martín uno de los mayores problemas:

Pues bien; la verdad es que en este drama *Verdad* no hay una palabra de verdad, y si la hay es tan inverosímil que no lo parece y la verdad, como la honra de la mujer de César no sólo ha de existir, sino que se ha de ver, ha de tener apariencia de existir; que en este caso se llama verosimilitud. La eximia literata se ha equivocado por completo en lo que respecta al tipo principal al personaje original y raro que, más bien que en la escena debiera estar en un manicomio desde antes de cometer su crimen del primer acto; y sí no en un manicomio, en otro peor sitio, porque si no es un loco, es un hipócrita redomado y falso, un criminal de los de peor especie. Y *no* es que en los melodramas, (pues de un melodrama folletinesco se trata) no haya criminales hipócritas y redomados, los hay seguramente; pero la equivocación consiste en que, tipo de tal laya nos le presenta la autora como el prototipo de la sinceridad, que busca la verdad por todas partes y a costa de todo (Fernán Sol 10/01/1906).

Zeda, por su parte, también cargaba las tintas contra la construcción de este personaje:

Martín, el protagonista de *Verdad*, como el personaje de Shakespeare, «ha asesinado también al sueño», y cree que solo encontrará un poco de calma cuando vaya, después de confesado su crimen, a reposar entre los muros de la cárcel. Este es el caso de conciencia llevado por Doña Emilia al teatro. Mas no basta que el pensamiento capital de una obra tenga verdad y grandeza: es menester que se desarrolle lógicamente, o mejor dicho conforme a la lógica del teatro, que no es siempre la de la vida. Que un hombre mate a una mujer por celos más o menos fundados, cosa es que estamos viéndola todos los días; pero en el teatro hace falta, para que este hecho tenga fuerza dramática, que el espectador se penetre de los móviles que ocasionan el crimen, que se los explique; y tratándose del personaje al que se quiere hacer simpático, que se le disculpan. (...) Pero en *Verdad*, poco después de levantarse el telón, vemos un hombre que, a juzgar por sus palabras y modales, es una persona do educación y sentimientos delicados; asistimos a la cita de este hombre con una mujer casada; echamos de ver que sus celos frenéticos no tienen gran

fundamento, puesto que admite los favores de una mujer que quizá trae en sus labios el sabor de los besos de su marido; contemplamos como la maltrata sin motivo, y nos horrorizamos cuando, de buenas a primeras, la estrangula. Desde aquel momento el tal Martín nos parece un salvaje antipático; no ha hecho mérito alguno para que lo perdonemos, y lo que desearíamos es que le cogiese la justicia y le hiciese pagar duramente su bárbaro delito (Zeda 10/01/1906).

Y, como ya había opinado Manuel Bueno el día anterior, Zeda aludía a los numerosos crímenes de la pieza, además de la forma en la que Pardo Bazán había hecho suceder las escenas más importantes para el transcurso de la acción dramática:

Échase en cara a los novelistas que a última hora acuden al teatro, que su procedimiento es lento y más propio del libro que de la escena. Y es verdadero este cargo; algunos dramas novelescos son ¡ay! de plomo. La señora Pardo Bazán, en cambio, procede casi cinematográficamente. Los sucesos escénicos más terribles, particularmente en los dos primeros actos, se precipitan con pasmosa rapidez. A los veinte minutos de levantado el telón, ya hay un cadáver en escena. En el segundo acto ha muerto de mala manera la madre de Santiago; en el cuarto hay otra muerte: la de Martín. Y como no es temerario suponer que Santiago irá al palo, y que al bandido Sangre Negra, que ha degollado a su mujer, lo cogerán los guardias, y probablemente será condenado a garrote vil, resulta que en el espacio de dos horas, que dura el drama, hay más muertes violentas y más acontecimientos espeluznantes que en todo un año entero en la capital de España (Zeda 10/01/1906).

José de Laserna hacía unas declaraciones parecidas en *El Liberal*:

La falta de preparación de las principales escenas y la violencia injustificada con que obran algunos de los personajes, fueron causa de que el público no mostrara gran interés por las terroríficas escenas que ante sus ojos se desarrollaban. ¡Lástima grande que al mismo tiempo no parara mientes en la naturalidad y corrección del diálogo y en la belleza de los pensamientos que en él abundan con derrochadora y brillante prodigalidad! (Laserna 10/01/1906).

Alonso Algarroba, el crítico de *El País*, por su parte, dejaba entrever la mala predisposición de la crítica –que no del público- antes de que la obra fuese estrenada:

Los que conocían *Verdad* hicieron comentarios y pronósticos para todos los gustos. Es decir, que la obra de Pardo Bazán fue muy discutida antes de su estreno, pero si hemos de rendir tributo a la

sinceridad, tendremos que decir que entre la gente de teatro y entre aquellos elementos que siguen paso a paso el movimiento teatral hicieron de *Verdad* un ambiente poco favorable.

Con la misma sinceridad manifiesta este modesto informador que aquel ambiente adverso de la gente de teatro no llegó al gran público, a los espectadores sanos e independientes y que, por tanto, no pedía influir; no influyó en el ánimo del selecto público que ayer tarde llenaba la sala del clásico coliseo, y hasta me atrevo a advertir que la distinguida concurrencia que juzgó *Verdad* estaba muy favorablemente dispuesta al comenzar la representación: que no olvida fácilmente el gran público una labor literaria tan larga y res[pe]table –aunque discutida- como la [de] doña Emilia Pardo Bazán.

Más adelante, en su crónica, emite su propio parecer, tras hablar del primer acto:

Así acaba el primer acto de *Verdad*, que no es el más falso y patético, pues tal se ponen las cosas en las jornadas siguientes y en tantas muertes *artificiales* (el énfasis no es nuestro) ocurren luego en la misma casa de Martín que con razón se decía ayer en los pasillos del Español que aquella morada solariega era la sucursal del *Huerto del Francés*³¹².

También el gacetillero de *El País* reflexiona en su texto sobre los motivos del fracaso de la escritora, entre los que se encuentra una deficiente dosificación de la acción e intensidad dramáticas:

Doña Emilia ha sido víctima del error pernicioso que ha hecho fracasar a muchos de los que se empeñan en acabar los actos en punta, y, lo que es peor todavía: la señora Pardo se ha dejado ofuscar por las puntas rojas, sanguinarias o siniestras y ha sacrificado la naturalidad y la verosimilitud a estos efectismos falsos, armas de dos filos, que casi siempre hieren mortalmente a los que las esgrimen (Algarroba 10/01/1906).

Y Carlos Luis de Cuenca, por su parte, indicaba que tal vez el género más apropiado para tratar el tema de la pieza no fuese el dramático, entrando así en ya referido el debate sobre los novelistas que se aventuraban a estrenar en el teatro:

³¹² Por esos días se interpretaba en el Teatro Martín una pieza teatral con el mismo nombre, que escenificaba un suceso muy seguido por la prensa en ese momento: los asesinatos de seis personas que llevaron a cabo José Muñoz Lopera y Juan Andrés Aldije, apodado el Francés, en cuyo huerto fueron enterrados los cuerpos de las víctimas. También *Miss-teriosa* (10/01/1906) su crítica establecía la comparación entre la pieza de Doña Emilia y esta obra.

Este mismo asunto, tratado en la forma de novela, quizás hubiera resultado una interesante producción literaria de la señora Pardo Bazán. La forma analítica de este género, que da margen al autor para convencer al lector de la verosimilitud de los más complejos movimientos del corazón humano, hubiera favorecido su inteligente labor; pero en la síntesis teatral, aquellos sucesos resultaron extraños, inverosímiles y hasta absurdos, y la emoción estética no respondió a la emoción de producirla (Cuenca 15/01/1906):

Aun así, hubo críticos que pasaron lista a los aciertos de la escritora. Caramanchel, quien había editado un juicio bastante positivo el día del estreno decía el 10 de enero:

En el drama hay, además, admirables rasgos de belleza, como el paso del presidiario en el segundo acto, para despertar en la conciencia de Martín la imperiosa necesidad de confesar el crimen, como la hermosamente trágica situación del acto tercero, y como la magistral escena del marido con la mujer en el acto cuarto (Caramanchel 10/01/1906).

En cuanto a la puesta en escena de la obra, llevada a cabo por la compañía de Guerrero-Mendoza, en la que este último hacía las veces de director debemos remitirnos a la recensión editada por el revistero Alejandro Miquis que, como ya han estudiado Schiavo y Mañueco, “es una de las pocas que se ocupa de la escenografía y encuentra errores en la puesta en escena, porque, según él, no coincide lo que dicen los personajes con lo que se muestra” (Schiavo y Mañueco 1990:60). Efectivamente, el crítico afirma:

Fernando Mendoza se equivocó al poner la decoración del acto primero: aquel salón no es el de una casa señorial gallega de las condiciones de la de la Trava, y por muy milagroso que pareciese el criado no es verosímil que hiciera tan completa transformación. Algo semejante puede decirse de la cocina del acto segundo, que no concuerda con lo que los personajes dicen de ella, y no sería difícil señalar otros errores de *misse* en escena (Miquis 10/01/1906).

Afortunadamente, es de *Verdad* de la única obra representada de Doña Emilia de la que conservamos una fotografía, prueba gráfica y de gran valor semiótico que nos acerca la escenografía utilizada por los Guerrero-Mendoza para la pieza. Dicha fotografía se publicó en el *ABC* -también el 10/01/1906, en el mismo número en el que

Floridor publicó su crítica sobre el drama- y en la revista gráfica *Blanco y Negro* el 13/01/1906. En cambio, en esta ocasión no conocemos al creador creadores de la escenografía.

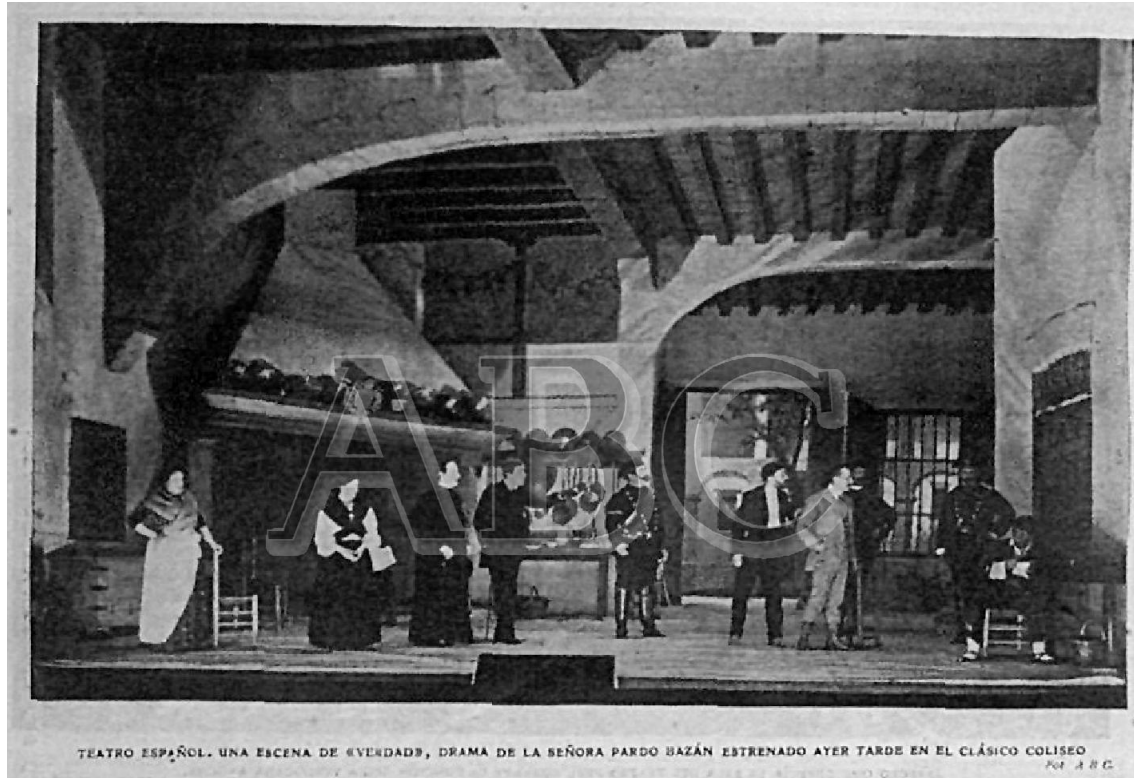


Fig. 1. Fotografía del estreno de *Verdad*. Reproducida en *ABC* el 10/01/1906 y en *Blanco y Negro* el 13/01/1906.

Como puede observarse, la imagen corresponde a la escena novena del segundo acto, que tiene lugar efectivamente, en la cocina del Pazo de Trava. En ella, pueden verse, de izquierda a derecha a Juana, Migalla, el cura, el notario, los guardias, Santiago, Martín y, en el extremo derecho a Sangre Negra. Si cotejamos la didascalia inicial del acto segundo en la que se describe la cocina del pazo hallamos algunas irregularidades, como que la puerta que deja ver el árbol debería estar situada a la izquierda y no a la derecha. No podemos asegurar, sin embargo, que existan los útiles de cocina encima del fuego, por la mala calidad de la fotografía, aunque parece que no están, por lo que en la escena primera del segundo acto, en la que “Juana atiende a los pucheros, espumándolos y dándoles vueltas” (Pardo Bazán 2010: 123). Tal vez la actriz

tuvo que fingir las citadas acciones sin utilizar ningún objeto, lo que restaría verosimilitud a la pieza. Por otro lado, la crítica de Miquis a la cocina da a entender que esta no se corresponde con la perteneciente a una casa hidalga, tal vez por su rusticidad.

En cuanto a la interpretación de los actores, los críticos fueron unánimes en valorar muy positivamente a María Guerrero que, como hemos dicho, hacía de Ana e Irene de Ourense en la pieza. Zeda incluso se refería a que la magnífica interpretación de la actriz en una obra tan fallida y ante un público receloso resaltaba su valor:

La representación de *Verdad* proporcionó anoche un gran triunfo a María Guerrero, y al público un hermoso y conmovedor espectáculo. Grandiosa fue en verdad la lucha sostenida por el talento de la actriz con la hostilidad del público. Nunca ha desplegado María, como en medio de aquella tormenta, sus poderosas facultades; nunca con tanto brío ha luchado por la salvación de un drama. Sus trágicas actitudes, sus apasionados acentos, su desbordamiento de pasión, vencían y desarmaban, a veces, las iras, siempre renacientes, del público (Zeda 10/01/1906).

Respecto a Fernando de Mendoza y al resto del reparto, las críticas fueron más dispares. Algunas, como la que acabamos de ver, tan solo se ocuparon de la actuación de María Guerrero, otras, como la de Fernán Sol (10/01/1906) simplemente aludieron a que el resto de intérpretes fueron aplaudidos. Alejandro Miquis, sin embargo, apostillaba:

Cuanto al personaje que interpretaba el primer actor del Español lo hizo más inverosímil de lo que en libro era. La tranquilidad con la que oye el relato de Santiago con que comienza el acto segundo, fue una lamentabilísima equivocación, impropia de un buen cómico.

(...) Los demás actores, excepto la señora Morera y las señoritas Cancio y Suárez, tampoco merecen elogios. González hizo un bandido melodramático tan inadmisibles como las escenas en que tomó parte. Codina no acertó a convencernos de su canina adhesión al amo, y los restantes no hicieron nada que haga necesario escribir sus nombres (Miquis 10/01/1906).

Sin embargo, aunque casi todos de los críticos admitieron el fracaso de la obra, bien por los procedimientos dramáticos de la escritora, bien por la configuración de sus personajes, resulta interesante observar las relaciones de *Verdad* con otras obras y

autores. Así, Floridor (10/01/1906) hablaba en su reseña de un cuento de Edgar Allan Poe –tal vez “El corazón delator”- en el que un hombre acuciado por el remordimiento, como Martín, confiesa un asesinato. Manuel Bueno (09/01/1906), por su parte, indicaba que los crímenes cometidos por la ceguera sentimental –de la que luego hablaremos- como en el caso de Martín son más excusables que los premeditados, como el cometido por Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski³¹³ y comparaba a Martín con Orestes, asesino de Clitemnestra. A su vez, Caramanchel (9 y 10/01/1906), vincula la pieza de Doña Emilia con *El poder de las tinieblas*, de Tolstoi. Ángel Guerra (10/01/1906), uno de los pocos críticos en defender *Verdad*, relacionaba la obra, además de con Dostoievski, con *Teresa Raquin* de Zola, con *La sacrificada* de Édouard Rod y con *Los condenados* de Galdós.

Y si son interesantes las relaciones temáticas que la crítica establece con escritores contemporáneos o pasados, más lo son las que vinculan a la Pardo Bazán con las escritoras que se atrevieron a estrenar una obra en las tablas, y más si tenemos en cuenta que, como observaba Severino Aznar en su reseña sobre *Verdad* “[a] pesar de los sutiles razonamientos con los que Martínez Sierra intentó demostrar que el arte de la señora Pardo Bazán es femenino, hay muchos que no lo creen y le molesta solo por eso, sin juzgarla, a veces sin leerla” (Aznar 1906). Frente a estos prejuicios de género, Zeda declaraba:

La noticia de que en el Español se estaba ensayando un drama da la señora Pardo Bazán, produjo en Madrid tal expectación, que desde, muchos días antes del estreno ya estaban vendidas, para la primera representación, todas las localidades del teatro.

Y la cosa no era para menos: de una parte el nombre de la ilustre publicista, y de otra su condición de señora, justificaban la ansiedad del público por conocer la obra anunciada. Aquí en España, en donde es tan corriente la opinión de la Mariquita del *Café*, relativa a la condición de la mujer, escaso punto menos que maravilloso que una señora arrostre el juicio de los *morenos*

³¹³ También Caramanchel alude a esta obra del escritor ruso en su crónica del 09/01/1906.

(el énfasis no es nuestro), casi siempre severo y en muchos casos hostil para los autores, y más hostil para las autoras. Pasaron ya los tiempos en que D^a. Ana Caro, D^a. Feliciano Enríquez de Guzmán, D^a. Luisa de Silva, D^a. Ángela Acevedo y hasta una religiosa como Sor Juana Inés de la Cruz, competían, si no con los Lopes y Tirso, con los Monroy, Diamantes, Cáncer, Guevara y otros poetas no menos famosos. En el siglo, XIX, solamente que merezcan nombrarse, la Avellaneda y Rosario Acuña se sometieron al juicio del “ilustre senado”. D^a. Emilia Pardo Bazán no ha querido ser menos, y después de aplaudidas tentativas escénicas, se ha lanzado resueltamente a la arena dramática, que alguna relación tiene con la arena ensangrentada del Circo (Zeda 10/01/1906).

También Luis Morote, en su monografía *Teatro y novela*, aludía a los prejuicios de género existentes entre el público y los críticos de la obra:

El público estuvo cruel, fiero, hosco y hasta grosero con la Pardo Bazán. No le perdonó nada, no tuvo en cuenta siquiera el bagaje literario de la escritora a la que se ha llamado algo irónicamente la eximia. Se juntaron en el Teatro Español todos sus enemigos, dispuestos a devorarla, como en efecto hicieron de un modo implacable. Aquello no era público, era una jauría desatada. En los corredores se escuchaba a jóvenes y ancianos críticos exclamar: ¡que se vaya a hacer calceta! Ya quisieran muchos de los que censuraban tener la mitad de talento de *hombre* (el énfasis no es nuestro), no de mujer que tiene la Pardo Bazán... y nadie pidió el nombre de la autora al caer el telón (Morote 1906: 276-277).

La propia escritora, publicó en su columna “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística* el 26/02/1906 su propio juicio sobre el estreno de *Verdad* y su posterior repercusión. En ella hacía balance de la acogida de la pieza y puntualizaba que si había habido numerosos juicios críticos en su contra, también había habido voces a favor de ella, y que estas no se encontraban en su círculo de amigos. Y aludía también a los prejuicios con los que había sido acogida la obra, sobre la que había una “leyenda negra” antes de su estreno, que sin duda había influido en la acogida de la misma y que daba cuenta de los numerosos crímenes que en ella ocurrían (a *Verdad* la denominaban

irónicamente, y como hemos citado en los mentideros *El huerto del Francés*). Conocedora, pues del ambiente hostil anterior al estreno, declaraba también, dolida:

Sabía también que a mí no se me aplicaría absolutamente ninguno de los criterios de tolerancia que diariamente veo aplicar, y que para mí no se han hecho. En este respecto no me equivoqué, no podía equivocarme (Pardo Bazán 26/02/1906).

La primera obra larga de Pardo Bazán, estrenada y proyectada dentro de la temporada de un teatro y no en el beneficio de una intérprete (como había sucedido con *El vestido de boda* y con *La suerte*) desencantó al público y, con contadas excepciones decepcionó también a la crítica. La escritora, nerviosa, tal vez, no acudió al estreno³¹⁴. La compañía no creyó conveniente repetir el fracaso y, por tanto, la obra no volvió a reponerse.

La noticia del estreno y la mala acogida de la obra comenzaron a circular por muchos rotativos del territorio español ya al día siguiente del estreno *El Noroeste* de Gijón ponía en solfa los crímenes de la obra ridiculizando su argumento (“En el Español” 10/01/1906). *La Vanguardia* de Barcelona comentaba que a la puesta en escena de la pieza, que calificaba de “melodrama” había asistido “lo más distinguido de la alta sociedad madrileña” y que solamente “[e]l trabajo de la señora Guerrero y la propiedad con que ha sido puesta en escena puede que han conseguido salvar la obra de un fracaso” (“Estreno” 10/01/1906). Al tiempo, comenzaron las especulaciones sobre por qué parte de la crítica había parecido predispuesta a rechazar el estreno de antemano. Por su parte, el diario de Salamanca *El Adelanto*, publicaba una crónica del estreno escrita por su corresponsal en Madrid, Federico de Onís en la que el gacetillero declaraba que uno de los condicionantes del fracaso de la obra había sido, también, la condición de mujer de Emilia Pardo Bazán y el mal apresto de una serie de personas de las letras –incluidos los periodistas- hacia ella:

³¹⁴ *La Correspondencia de España* informa de que la escritora, junto con sus hijas se hallaba en un palco del Teatro Real, asintiendo a una función de gala del Teatro Real (“La función de gala 10/01/1906”)

El estreno del drama *Verdad*, de doña Emilia Pardo Bazán fue un fracaso claro, terminante, casi agresivo.

Entre aquella gente que protestaba de la obra, había muchos que lo hacían con fruición, alegrándose de que la suerte les presentase una ocasión de *patear* (el énfasis no es nuestro) a doña Emilia.

¿Y por qué esa agresividad contra doña Emilia Pardo? No puedo saberlo, aunque presumo que es sencillamente por ser doña Emilia Pardo, por ser mujer.

Este Madrid está atestado de la peor gente que, a eso que llaman Literatura, puede dedicarse; todos esos asalariados de las Letras, los profesionales del periodismo, que en este ambiente de ruindad y de cobardía viven, son gente despreciable. Y estos son precisamente los que se alegraron más íntimamente del pateo de doña Emilia.

Y comparaba esta especie de linchamiento público con otros que también tuvieron como protagonista a la escritora coruñesa:

No hace mucho que vi también de una manera clara y palpable esa animosidad que aquí hay sobre contra doña Emilia pardo. Se trataba de de elegir presidente de la Sección de Literatura del Ateneo, cargo vacante desde la muerte de Navarro Ledesma.

Algunos ateneístas dieron la idea, que me pareció plausible de presentar a doña Emilia Pardo Bazán, que aparte de su alta significación literaria, por el hecho de ser mujer contribuiría al nombramiento de dar ingreso en el Ateneo a un elemento que falta casi en absoluto: el elemento femenino. Y se trabajó con entusiasmo por su candidatura alcanzando una votación numerosa. Pero el hecho es que fue derrotada. ¿Y saben ustedes por quién? Por don Carlos Fernández Shaw.

¿Y quién es don Carlos Fernández Shaw? Un señor que ha escrito piezas del género chico (que no son de las pocas buenas del tal género) y renglones versificados a los que el autor llama Poesías (Onís 13/01/1906).

Por su parte, también la única crítica femenina que tuvo *Verdad*, Cándida López Venegas, haría unas declaraciones parecidas, juzgando que la condición femenina de la escritora influyó en la recepción de su obra y comparando la recepción de su obra de teatro con la de otras autoras dramáticas.

Esta cronista aludía a las polémicas que, a su parecer rondaban siempre los escritos de la autora de *Un viaje de novios*: “El estreno del drama *Verdad*, original de la Pardo Bazán ha dado motivo para que se renueven las apasionadas discusiones, que siempre han perseguido a su ilustre autora”. Y aunque López Venegas opinaba “que el teatro no debe ser nunca una sucursal de la famosa plaza de la *Grève*, ni que para hacer un drama sea necesario matar violentamente a los personajes de la obra”, reconocía:

hasta el más ruin papelucho ha salido con satisfacción dando cuenta del fracaso, adornando este relato con palabras burlescas, haciendo peregrinos comentarios, reveladores de su apasionamiento ignorante.

No pretendo con estas líneas defender el drama de la Pardo Bazán, ni condenar al público que lo ha rechazado; trato solo de poner de manifiesto esa predisposición que en España existe en particular hacia doña, y en general hacia todas las mujeres que escriben, y como el sitio más a propósito para manifestar impune y colectivamente esta prevención es el teatro, allí se lanzan despiadadamente a martirizar con su desprecio a un ser débil, que equivocadamente confía en la indulgencia.

En el teatro silbaron de la forma más grosera a la ilustre Avellaneda arrojando hasta un gato a la escena; en el mismo sitio se cebaron despiadadamente en la joven escritora Casilda A. del Olmet; algo también le tocó a *Colombe*, a pesar de estrenar su obra en la ciudad que le sirvió de cuna; y ahora arremeten con nuevos bríos en el estreno del drama *Verdad*, pues contra doña Emilia se estrellan pasiones envidiosas que solo pueden manifestarse en la masa anónima de un público de teatro.

La Pardo Bazán tiene muchos y poderosos enemigos, y allá en la calma apacible de su gabinete de trabajo, debe repetir con triste desaliento as célebres palabras de Tamayo: “Triste cosa es vivir en un país, en que solo molestias y sinsabores proporciona un nombro ilustre” (López Venegas 30/01/1906).

También, con aparente desilusión, la prensa gallega informó sobre la mala recepción de la pieza teatral de su paisana. Así, *El Noroeste* de A Coruña, que siempre trataba de elogiar a Doña Emilia declaraba el 11 de enero, dos días después del estreno:

Excusado es decir con cuanto afán se esperaba en la Coruña los detalles del estreno del drama de la señora Pardo Bazán.

El telégrafo nos comunicó que el público de la primera representación se había mostrado reservado. No es fácil explicárselo, dadas las grandes bellezas y la extraordinaria intensidad dramática de la obra, sino por la especial composición fría y hostil de los públicos de estreno, compuestos en su casi totalidad de profesionales pendientes del punto vulnerable y decididos a no entusiasmarse. Es preciso, pues, esperar fallos más serenos e imparciales (“El estreno de *Verdad*” 11/01/1906).

Y, a continuación, reproducía la crítica de Caramanchel publicada en *La Correspondencia de España*, que pasaba por ser una de las pocos críticos que había albergado buenas expectativas sobre el estreno³¹⁵.

Sin embargo, *El Noroeste* tuvo que rendirse a la evidencia e informar al día siguiente, el 12 de enero:

Se estrenó el drama, esperado por madrileños y coruñeses con tan grande ansiedad, y sobre nuestras vigorosas y fundadas esperanzas cayó un frío telegrama en el que dice que el público no aprobó la obra representada. Y entonces aguardamos ansiosos los periódicos de la Corte, los fallos de los críticos consagrados, algo que pudiera darnos la clave del tropiezo padecido por el drama. Seguimos sin averiguarlo (“A propósito del estreno” 12/01/1906).

Y a continuación recriminaba a Caramanchel su actitud, ya que este crítico, como hemos comentado, había emitido el día del estreno una crítica esperanzadora, que cambió al día siguiente tras conocer el veredicto del público:

La crítica está unánime en consignar el mal paso. Tan unánime que se da el caso de que un señor, Caramanchel, llamado autor del artículo del elogio entusiasta que *El Noroeste* reprodujo ayer, escrito después de una representación íntegra y completa de la obra, se arranca al día siguiente encontrándola muy mala y razonando a su modo de ver el por qué del fracaso.

³¹⁵ Aludía también *El Noroeste* a la reseña de Manuel Bueno publicada en el *Heraldo de Madrid* el 09/01/1906 y que, si bien relataba algunos puntos que no le habían convencido, no fue una de las más críticas con el estreno. Si bien el periódico coruñés, señalaba que citaba los textos de Caramanchel y Manuel Bueno porque eran los dos únicos cuyos textos habían aparecido en las ediciones de provincias de sus periódicos correspondientes.

Y como ya había hecho en el caso del fallido estreno coruñés de *La suerte*, *El Noroeste* cargaba las tintas contra los caprichosos espectadores, que “lo quiebran y lo destruyen todo en un instante”. Era imposible que el periódico coruñés emitiese una crítica propia, ya que ninguno de sus redactores había acudido al estreno. Sin embargo, desde la redacción del diario sí habían leído la obra de Doña Emilia que había sido editada –suponemos– en los primeros días de 1906 e impresa en la casa R. Velasco, por lo que opinaban:

Por el momento, nosotros hemos leído *Verdad*, por cierto después de dar por ella tres pesetas como tres soles; por eso sí que Doña Emilia merecía un palo. Y decimos resueltamente que el drama nos parece muy bueno y muy dramático, cualquiera que haya sido el fallo del noble senado, el propio senado que desechó las más hermosas obras de Galdós y aulló cuando Clarín estrenó su *Teresa* que sin embargo tenía bellezas muy grandes.

Claro está que solo el público es el llamado a decidir, pero aterra pensar que el público está orientado por una crítica que en vez de precederle le sigue, dispuesta a llamar espeluznante al drama pasional como le llamaría lánguido si su problema de de alma no fuese desarrollado en una acción intensa y brava, o fuese excesivamente explicado.

Allá el escapelo y sus sacerdotes y allá el público soberano, a quien es forzoso llamar respetable. Pero séanos dado, por una vez, rebelarnos contra esa tiranía que se forja a su antojo las auroras y las tempestades (“A propósito del estreno” 12/01/1906).

También *El Regional* de Lugo intentó mermar la noticia del fracaso de la escritora transcribiendo fragmentos de las críticas de Caramanchel, Manuel Bueno y Ángel Guerra en las que la autora no salía del todo malparada, y como consuelo, manifestaba: “convengamos en que los genios verdaderos no triunfan a las primeras de cambio” (“La Pardo Bazán en el teatro” 12/02/1906).

Solamente la *Revista Gallega*, dirigida por Galo Salinas (quien tan críticamente había juzgado el estreno coruñés de *La suerte*) comentaba “tampoco esta vez logró nuestra ilustre paisana un éxito franco con sus ensayos dramáticos, pues mientras unos

críticos de los grandes rotativos juzgan su drama *Verdad* –estrenado en el Español por la guerrero y Díaz de Mendoza-, benévolamente aunque con disimuladas reservas y ciertas salvedades, otros lo califican de fracaso, que no solo no interesó al público sino que lo siseó”. Y aunque reconocía que “la estructura artística de un drama exige mucha más atención, mecanismo estético habilidad que una novela o un cuento, por castizo que sea el diálogo y bien combinadas las situaciones”, apuntaba “[e]n lo que todos convienen es en que en algunas situaciones de la ficción escénica se manifiesta viril y gallardo el numen de la esclarecida estilista, y así, aunque la obra como drama no haya logrado convencer ni servido de cimiento para el crédito del autor como dramaturgo, esto no resta ni un ápice a la fama tan legítimamente adquirida de inimitable novelista y literata eminente que goza la señora Pardo Bazán” (“La Pardo Bazán en el teatro” 13/01/1906).

Aunque solamente tenemos constancia de que *Verdad* se estrenó en Madrid, en el año 2002, la profesora Dolores Thion Soriano Mollá descubrió una traducción francesa de la obra “manuscrito anónimo que el bibliófilo teatral Auguste Rondel compró” (Thion Soriano-Mollá 2002: 233) y que se conserva entre los fondos de la Biblioteca Nacional de París. No obstante, como bien advierte la estudiosa, en el país vecino no llegaron a publicarse ninguna de las obras teatrales de la escritora y, hasta el momento “carecemos de cualquier noticia sobre los orígenes del manuscrito, al identidad del traductor y su posible representación en Francia” (Thion Soriano-Mollá 2002: 234). Ignoramos también si antes del estreno e ilusionada con que dos actores de la talla de los Guerrero-Mendoza creyesen en su primer proyecto teatral largo, Pardo Bazán traduciría –o mandaría traducir- su obra al francés, probablemente para estrenarla o si la traducción fue realizada tras la subida a las tablas de la obra, ya que como observa Dolores Thion:

El traductor, por propia iniciativa parece haber restituido el original atendiendo a las objeciones al melodramatismo y la construcción de los diálogos que la crítica realizara tras los estrenos de *Verdad* (2002: 247).

Si en 1906 la obra fue mal recibida por parte de la crítica y del público, en el panorama de la actual crítica teatral de la escritora, *Verdad* ocupa un lugar preeminente. Con el paso de los años, esta pieza ha recibido una atención inusitada en el momento de su estreno. Además del ya citado estudio de Dolores Thion quien, aparte de transcribir la versión francesa de la obra hace un interesante análisis de cómo la escritora transpuso el cuento origen de la pieza, “Santiago el mudo” a la estructura de un drama se han ocupado de la pieza varios estudiosos (entre ellos Schiavo y Mañueco 1990; García Castañeda 2008 y Ribao Pereira 2005, de quienes ya hemos hablado al referirnos a los estudios sobre la recepción crítica de *Verdad*). Pero además, destaca la novedosa lectura de *Verdad* llevada a cabo por el dramaturgo Francisco Nieva en 1981, quien afirma: “Apenas recubierta por un ligero barniz de alta comedia, *Verdad* es un drama de misterio, casi un argumento a lo Hitchcock, un relato negro y teratológico” (1981: 191). Y, más tarde, declara:

El género que preanuncia no está inventado todavía, no tiene carta de crédito ninguna: no quiere ser un tremebundo melodrama al estilo francés y se horrorizaría de parecerse en nada a una pieza de Echegaray. Si nosotros vemos en el argumento de Doña Emilia un film con Cary Grant y Jean Fontaine dirigido por Hitchcock, el punto de vista de los espectadores madrileños de 1906 solo descubriría algo mostrenco que ni la literatura ni la moral de entonces eran capaces de asimilar (Nieva 1981: 193).

Y el dramaturgo habla también de su concepción de Martín como psicópata, y de “la atracción morbosa y sexual (...) de la mujer por el esposo criminal”, así como de la concepción de *Verdad* como “[r]elato negro, romántico y fantástico, comedia policiaca y muchas cosas más. Todo menos alta comedia naturalista, con su base en el

costumbrismo y en el cotidianidad más o menos conflictiva de personas corrientes y normales” (Nieva 1981: 193).

También Ángel Abuín González en su estudio sobre la obra titulado “*La culpa busca la pena: el héroe melodramático en Verdad de Emilia Pardo Bazán*” relaciona el drama con el largometraje *Sospecha* (1941) y observa procedimientos de los melodramas de Griffith (Abuín González 1988: 72-73) en la construcción dramática. El estudioso, además centra su artículo en observar cómo la obra se aleja y se acerca del género melodramático en el que la situaron críticos como Zeda.

Sin embargo, es extraño que, si bien la crítica pardobazanista ha señalado con acierto aquellos textos periodísticos, novelas y cuentos de la escritora que tratan de la violencia perpetrada hacia la mujer, apenas se halla detenido en *Verdad* donde además, el crimen de género es perpetrado por Martín hacia su amante, por Sangre Negra hacia su esposa y por Santiago hacia su madre, a quien, como el personaje de Rochester a su esposa en *Jane Eyre*, encierra durante años hasta que esta muere. No hay, en toda la obra pardobazaniana una obra que muestre tan clara ni crudamente la violencia física sobre las mujeres que llevaba al asesinato y que ella bautizó como “mujericidios”, quejándose muchas veces de la impunidad con que estos crímenes eran tratados por la prensa. Hasta el momento, tan solo el esclarecedor artículo de Margoot Versteeg, “Amores que matan: Violencia, perversidad y horror en *Verdad* (1906) de Emilia Pardo Bazán se ha centrado en el tema.

Los periodistas contemporáneos a *Verdad* acusaron a Pardo Bazán de reunir en una misma pieza excesivos de crímenes, y efectivamente, son dos los que directamente pudo observar el espectador: el perpetrado por Martín hacia Irene y el disparo de Santiago hacia su amo y otros dos de los que el espectador o lector se entera indirectamente: el ejecutado por Santiago hacia su madre y el asesinato de la esposa de

Sangre Negra, ejecutado por este mismo. Si repasamos pues, la nómina de las víctimas veremos, sin embargo que tres de ellas son mujeres y una, un hombre, Martín. Respecto a los ejecutores, todos ellos son hombres. Por la dimensión espectacular del teatro, el público no solo tuvo que imaginarse los crímenes, sino que fue testigo de ellos.

No obstante, los asesinos tienen características muy diferentes entre sí, aunque los aúne su crimen. Santiago es, sin duda, el más abominable de todos. Ya en la primera aparición del personaje, en la segunda escena del primer acto, se muestra excesivamente violento con su madre, solo porque esta intuía que su amo, Martín, pasaría la noche en el pazo. En el siguiente acto, muestra abiertamente su misoginia, ya que según él, hablado de las mujeres, “por ellas vine todo el mal del mundo” (Pardo Bazán 2010: 127). Y, obsesionado con salvaguardar la honra de su amo, supedita todo a su fin y es incluso capaz de matar cruel y lentamente a su propia madre por si acaso ella revelaba que Martín estaba en el pazo la noche en la que asesinó a Irene, como le recrimina Juana: “Dijéronme... ¡que habías matado a tu misma madre...! Matarla con un cuchillo, no; pero que la encerraste en un cuarto sin dejarla más salir ni hablar con persona de este mundo y que así se fue muriendo” (Pardo Bazán 2010: 128). Asimismo, por su exacerbada fidelidad a su amo, se deshace del cadáver de Irene, lo incinera y lo tira al río. Y, finalmente, cuando Martín decide autoinculparse del crimen, Santiago lo mata, antes que se deshonorre con su declaración.

Si bien Santiago es una suerte de ser obsesivo y calculador, Sangre Negra es un malhechor que no presenta signo alguno de arrepentimiento respecto de sus malas acciones e incluso las niega, a pesar de que Martín lo insta a confesar la verdad. Sabemos de él que estuvo en la cárcel por “Haber pegado fuego a los pájaros de su vecino”, pero que se fugó dos veces. Después de esto, como comenta el cabo que lo lleva detenido al pazo de la Trava, “[ha] hecho mil maldades y por escapar de la justicia

andaba trabajando en una carretera, cerca de Monzón... Y cádate que hace dos noches pasa la frontera y viene a degollar a su mujer” (Pardo Bazán 2010: 133). También el cura le acusa de haberle dado “tormento al párroco de Reibós para robarle” (Pardo Bazán 2010: 137). Martín es el único personaje de la obra que muestra un poco de humanidad ante su estado de prisionero: le da de beber y, cuando este se escapa de los guardias, le da cobijo. Cuando el notario le avisa de que es “un forajido temible” (Pardo Bazán 2010: 137), el dueño del pazo le contesta que es “un hombre como nosotros” (Pardo Bazán 2010: 137). Y es que, a pesar de que Sangre Negra sea un malhechor y proceda de una baja extracción social, Martín siente una extraña comunión con él porque los dos han asesinado a una mujer.

Y aunque se desconocen los motivos del homicidio del forajido, sí se saben los de Martín: tras una cita con su amante, Irene, en el primer acto, sufre un ataque de celos cuando tiene la constancia de que él no ha sido su primer amor y la mata. Antes de esto, ya revela muestras de su carácter voluble y violento cuando le confiesa a la mayor de las hermanas de Ourense: “Es preciso que sepas... Una noche, en Lisboa, estabas radiante en tu platea... Yo te miraba... Oí que te nombraban injuriándote... Me aposté a la salida, seguí al malsín y le molía bastonazos, huyendo después”. Y aun a costa de su propio código de honra, que suponemos heredero de su condición de hidalgo asegura: “Como caballero debí proceder de otro modo..., pero no quería que ni aún por levísimo indicio pudiese sospecharse la acusa... temía por ti... Eso hice” (Pardo Bazán 2010: 119). La visión de Irene sobre su propio modo de vida y sobre los rumores que de ella se dicen, es, sin embargo, muy diferente. Frente a las acusaciones del hombre que la había injuriado en el teatro acusándola de intrigas amorosas e infamias ella replica que “[a]sí llama cualquier celoso a lo que le molesta... Querer a otros es infamia; quererle a ellos, virtud”, demostrando así el doble rasero moral con el que los hombres juzgaban a

las mujeres de su posición. Ana, su hermana y segunda esposa de Martín dice de ella que “[l]a sociedad la indujo a ligerezas... Su marido no supo infundirla ni respeto ni amor... ¡(...) entonces no era mala!” (Pardo Bazán 2010: 146). Y cuando aparece Portalegre, a quien habían visto por última vez con Irene y de quien sospechan haber llevado a cabo el asesinato declara a Martín: “¿No recuerdas que el rumor público le acusó y hasta la justicia iba a perseguirle si no se atraviesa la influencia de mi propio cuñado, el esposo de la infeliz?” (Pardo Bazán 2010: 146). El esposo de Irene, por tanto, ante su desaparición presumiblemente a causa de un hombre, decide alejarse de la polémica social y mantener su honor antes de hacer justicia por la muerte de su esposa, como declara Ana exaltada: “¡Su marido ha ahogado las pesquisas, ha espesado el velo de las tinieblas y de olvido! ¡En la prensa..., me consta, lo sé por Méndez de Acevedo, el periodista..., usando de su influencia política, de sus amistades, por cuantos medios pudo, hizo su silencio, borró las huellas!” (Pardo Bazán 2010: 147).

Y también la honra es el principal problema de Portalegre, el principal sospechoso de la desaparición de Irene, ya que cuando se entrevista con Ana para aclarar los sucesos que precedieron al asesinato de la joven de la que estuvo enamorado, afirma: “Celebro que con tal claridad me arroje usted a la cara la absurda acusación de la cual soy víctima desde hace seis años, que me ha empujado a una vida errante y que hoy se atraviesa en el camino de mi felicidad y de mi porvenir, cortando el vuelo de mi carrera diplomática y estorbando mi enlace con una señorita de posición a quien amo. Sí, señora, conste y vaya por excusa: sin culpa alguna de mi parte, me hallo bajo el peso de acusación atroz que, si no me ha llevado al banquillo y acaso a otro sitio peor, me ha cerrado bastantes puertas y me ha perseguido en Austria, en Brasil, donde quiera que me fui, huyendo de ella. Es hora de que mire por mi propio honor sin cuidad del ajeno” (Pardo Bazán 2010: 149-150). Es decir, tanto para Portalegre, como para el marido de

Irene –como también para el propio Santiago- es más importante la pérdida de la honra que la justicia por el vil asesinato de una mujer a su juicio coqueta.

Solamente Martín, a pesar de ser el asesino, se arrepiente y es el único que se decide a poner en entredicho su honra por encontrar justicia a sus malos actos. Sin embargo, Ana, quien le quiere incondicionalmente, a pesar de descubrir que Martín la ama más por parecerse a Irene que por ella misma, y Santiago intentan detenerle. Pero, como hemos referido, antes de contar la verdad sobre la que gira toda la obra, Santiago lo asesina.

La honra –uno de los grandes temas del teatro clásico español- queda en esta obra despojada de su naturaleza de atenuante de asesinato. Pardo Bazán, con valentía subió a las tablas el “mujericidio”, que afectaba tanto a las mujeres de las clases altas como a las bajas y enseñó al público los entresijos del doble rasero moral con que la sociedad juzgaba estos crímenes. Otra vez el público, al asistir a la representación de la obra, era el receptor de la denuncia acerca da problemática femenina.

Sin embargo, la crítica contemporánea al estreno de *Verdad* no llegó a analizar la enseñanza que se escondía tras los muchos crímenes de la obra. El fracaso fue contundente y supuso un punto de inflexión en la carrera dramática de Pardo Bazán. Seguramente por ello, fracasaron también los planes de la escritora por subir a las tablas más creaciones suyas (al margen de *Cuesta abajo*, cuyo estreno estaba programado para efectuarse pocos días después).

3. 7. 3. 3 *Cuesta abajo*³¹⁶. Análisis y recepción del último estreno de Doña Emilia

Efectivamente, *Cuesta abajo* sería estrenada el 22 de enero de 1906, también en Madrid, días después de la subida a las tablas de *Verdad*.

Casi dos años atrás, el 16 de junio de 1904, el crítico Zeda, en las páginas de su sección de *Nuevo Mundo* “La semana teatral” anunciaba que Doña Emilia estaba escribiendo una obra para María Tubau, la actriz que había interpretado tan exitosamente a Ña Bárbara en *La suerte* en marzo de ese mismo año.

Y unos días después, en las ya citadas declaraciones que la escritora ofreció a la publicación madrileña *El Gráfico*, la autora de *La Quimera* declaraba sobre sus próximos proyectos:

Me pide EL GRÁFICO títulos y argumentos. Títulos... conformes; argumentos... es temprano. (...) El que me flota en el magín, en estado de humareda, podrá titularse *Los Castro Real* o *Cuesta abajo*. Este título también oscila aún; es una especie de vapor (Pardo Bazán 25/06/1904).

Parece ser que algunos medios debieron filtrar erróneamente que la obra estaba ya escrita en torno al verano de 1904, ya que Caramanchel, aclaraba a finales de junio de 1904 desde las páginas de *La Correspondencia de España*:

Doña Emilia desmiente la noticia de que haya terminado un drama para María Tubau, asegurando que, por respeto a los merecimientos de esta eminente actriz, procurará no entregarle una producción que no se ajuste a sus condiciones. (...) La otra producción podrá titularse *Los Castro Real* o *Cuesta abajo* (Caramanchel 28/06/1904).

³¹⁶ En el Archivo de la Real Academia Galega se conservan veinticinco cuartillas autógrafas y mecanografiadas que contienen parte de las últimas escenas de esta pieza. *Cuesta abajo. Comedia en cinco actos, en prosa* fue editada en Madrid en la Imprenta de Velasco en 1906. También fue recogida en el volumen 35 de las “Obras Completas” de la escritora que recoge su teatro en 1909. En el año 2002 María Prado Más la editó, junto con la pieza *Las raíces*, en un volumen a cargo de la Asociación de Editores de Escena de España. El drama también fue incluido por Montserrat Ribao Pereira en el volumen que recoge el *Teatro Completo* de Emilia Pardo Bazán en 2010.

Ese mismo verano, Doña Emilia confesaba a su amiga Blanca de los Ríos: “Casi he terminado un drama para la Tubau... otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero”³¹⁷.

Sin embargo, pasarían los meses sin que Doña Emilia ofreciese nuevos datos sobre la redacción de la pieza a sus futuros espectadores. De hecho, Zeda, en *Nuevo Mundo* se preguntaba si la escritora coruñesa escribiría la obra prometida a María Tubau (Zeda 07/07/1904). El público tuvo que esperar hasta el 2 de marzo de 1905, cuando un artículo anónimo titulado “La Pardo Bazán en el teatro” de *El Noroeste* de Gijón, anunciaba que el proyecto seguía en marcha y que *Cuesta abajo* estaría destinado efectivamente a la actriz María Tubau, a la vez que apuntaba el tema y el número de actos de la pieza:

El tercer drama se destina a María Tubau. Se llama *Cuesta abajo* y su tema es la decadencia de una familia aristocrática, algo parecido por consiguiente al de *Los Pazos de Ulloa*, solo que mirado desde un punto de vista enteramente contrario, puesto que los *Pazos* pintan la decadencia de unos nobles adocenados por la vida aldeana, mientras que *Cuesta abajo* los presenta aniquilados en un ambiente cortesano.

Esta obra tiene cinco actos. Los cuatro primeros pasan en Madrid y el último será en el *pazo* de Castro Real, en Galicia. Será estrenada por la Tubau en Barcelona, con gran alegría de su autora, muy admiradora de los catalanes (“La Pardo Bazán en el teatro” 02/03/1905).

La obra, por tanto, debía estar finalizada por estas fechas. Únicamente restaba por conocerse el lugar de la representación que, finalmente, no sería Barcelona. Como hemos visto, María Tubau, formaba compañía con su marido el también actor Ceferino Palencia. Ambos, habían gestionado el Teatro de la Princesa, espacio donde la actriz había protagonizado con éxito *La suerte*. Sin embargo, poco antes del estreno de *Cuesta abajo*, el matrimonio emprendió una nueva empresa: tomar el mando del antiguo

³¹⁷ Carta fechada el 25 de julio de 1904 y recogida en García Castañeda 1997: 115, quien, a su vez, la toma de Bravo Villasante 1962: 262-263.

Teatro Lírico y transformarlo en un nuevo espacio de declamación. Zeda, desde las páginas de *Nuevo Mundo* comenta el 9 de noviembre de 1905, respecto de Ceferino Palencia:

las puertas del Lírico se han abierto para él de par en par, y al tiempo que escribo estos renglones una legión de obreros, tapiceros, pintores, decoradores y electricistas, se ocupan en la difícil tarea de preparar lujoso alojamiento al arte dramático.

Ya no se llamará el magnífico local teatro Lírico, sino Gran Teatro, y a fe que el nuevo nombre le cuadra a maravilla. Gran teatro es, en efecto, por lo grande y lo grandioso. En él veremos dentro de poco a María Tubau, a quien el año anterior echó de menos el público de Madrid. La profesora del Conservatorio pondrá cátedra también en el escenario del grande teatro, y sus inmensos admiradores podrán deleitarse con la primorosa labor artística de la insigne actriz.

Ceferino Palencia tiene una verdadera biblioteca de obras nuevas. Dará principio la temporada con la comedia de Capus *Nuestra juventud*. A este estreno seguirán otros muchos, alguno de ellos sensacionales, como el de un drama de Doña Emilia Pardo Bazán, titulado *Cuesta abajo*, que todos deseamos que vaya cuesta arriba, y perdón por el juego de palabras (Zeda 9/11/1905).

Como vemos, la nueva colaboración entre María Tubau y Doña Emilia se esperaba con expectación, hasta el punto de ser una de las que abriría el nuevo repertorio del Gran Teatro. Unas semanas más tarde de que Zeda publicase el artículo antes citado, *La Correspondencia de España* (C. 14/12/1905) anunciaba que el coliseo se inauguraría en torno al 20 o 22 de diciembre, y constataba, también, el inminente estreno de *Cuesta abajo*. Otras publicaciones, como *La Época* se hicieron también eco de la noticia (“Próxima inauguración. El Gran Teatro” 18/12/1905). Incluso Zeda, en las vísperas de la Navidad, hablaba con entusiasmo de las cuatro obras que, por el entonces, tenía proyectado estrenar Doña Emilia: *Verdad*, *La Canonessa*, *Cuesta abajo* y *Más*³¹⁸ (Zeda 21/12/1905).

³¹⁸ De las cuatro, como hemos visto hasta ahora, se representó *Verdad* y sería estrenada *Cuesta abajo*. Sin embargo, *Más* (titulada finalmente *Juventud*) no llegó a estrenarse. Ni Enrique Borrás ni Ferando Díaz de Mendoza se comprometieron a llevar a cabo el proyecto. Y tal vez por la desilusión provocada por el estreno de *Verdad* tampoco llegaría a ser estrenada *La Canonessa*, como más adelante estudiaremos.

La apertura del Gran Teatro tuvo lugar el 30 de diciembre, con unos días de retraso. María Tubau representó en la sesión inaugural la pieza *La Corte de Napoleón*, con la que había recabado muchos éxitos ya en el Teatro de la Princesa y no *Nuestra Juventud* de Alfredo Capus, como se había previsto (tal vez para asegurar numeroso público el día de la apertura del teatro). El estreno fue todo un éxito, según recoge Zeda el 31 de diciembre en una columna titulada “Veladas teatrales” que, por la importancia del acontecimiento, se publicó en la primera página de *La Época*. El matrimonio Tubau-Palencia no solo había publicitado la inauguración del coliseo y las obras que escenificarían sino también el lujo que tendría la nueva sala. Zeda, en su artículo antes citado y publicado el 9 de noviembre, afirmaba que “una legión de obreros, tapiceros, pintores, decoradores y electricistas se ocupan de la difícil tarea de preparar lujoso alojamiento al arte dramático” (Zeda 09/11/1905). Y *La Época*, el 18 de diciembre, declaraba: “Las lujosas butacas de nueva construcción, la calefacción abundante y el alumbrado espléndido, han mejorado extraordinariamente el *confort* y la elegancia del Gran Teatro. El decorado del escenario también es nuevo” (“Diversiones públicas” 18/12/1905). El nuevo coliseo, no desilusionó y desde luego, sus instalaciones atraerían a las clases altas y la obra de Pardo Bazán sería, por tanto, visionada por ellas. Su posible triunfo, sería también un triunfo social.

De hecho, el *Diario Oficial de Avisos*, al anunciar la obra de la escritora el 17 de enero de 1906 afirmaba: “Para el próximo lunes se prepara un verdadero acontecimiento. Primer lunes de moda y estreno de la obra nueva de la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán, *Cuesta abajo*. Dicho abono ha sido patrocinado por nuestra aristocracia, que ha agotado todos los palcos y gran parte de butacas” (“Teatros 17/01/1906”).

Parece ser, pues, que la aristocracia –entre cuyos miembros se hallaban algunas de las amistades más cercanas de Pardo Bazán- apoyaba a la escritora en el estreno de su obra. Así, el 19 de enero, *La Época*, en su columna dedicada a las “Noticias de sociedad” revelaba:

Son muchas las señoras conocidas que figuran ya en la lista del abono a lunes de moda en el Gran Teatro, que patrocinan la marquesa viuda del Paz de la Marcea y la condesa de Pinohermoso.

La primera función de este abono se verificará el lunes próximo, con el estreno de la obra *Cuesta abajo*, de la señora Pardo Bazán (“Noticias de sociedad” 19/01/1906).

Entre Pardo Bazán y la condesa de Pinohermoso mediaba una estrecha amistad. Al parecer, esta aristócrata y sus conocidos asistieron al estreno de la obra para apoyar a la escritora tras el fracaso de *Verdad*, cuyas consecuencias eran todavía recientes. De hecho, algunos medios aludieron a la mezcla entre curiosidad y maledicencia que flotaba en el ambiente ante el inminente estreno de *Cuesta abajo*. Así, el colaborador Alfonso de Quirós publicaba los siguientes versos tres días antes del estreno:

Verdad cuajada de errores
nos dio la eximia gallega.
Verdad de crímenes locos
y espeluznantes escenas
de asesinato y suicidio
que merecieron protesta,
probándonos que sus obras
ni aun con mucha sangre entran.

Ahora *Cuesta abajo* va...

Nada, ¡se estrella, se estrella! (Quirós 19/01/1906)

A su vez, *La Época* hablaba del estreno de la escritora el 19 de enero en una columna titulada elocuentemente “Cuesta de enero” y Navarrete Lecanda desde las

páginas de *La Correspondencia Militar* anunciaba maliciosamente después de hablar de los próximos estrenos:

Y como se va haciendo hartito -y harta- extensa esta crónica, la damos por terminada, esperando tan solo el nuevo estreno de la flamante obra de doña Emilia, que lleva -la obra, no doña Emilia, que llevó la obra-el sugestivo título de *Cuesta abajo*.

Título *simbólica* para una escritora.

¡Uy! ¿Qué hemos escrito? Parece esto vascuence.

Bueno, pues en castellano liso, llano y morondo: ni *la escritora* “cerebro macho”, hará más que ir *cuesta abajo* como se empeñe en ser dramaturga, ni logrará nuevos lauros por estos derrotos de las bambalinas.

¡Ay, señora mía! Hay pocos, nada más que *un* Pérez Galdós, que después de *novelar* los *Episodios*, *teatralice* *La loca de la casa*.

Y cuidado que no cito a *Electra*, que electriza y es de lo peor de D. Benito.

Ni que al hablar de una *loca* me refiero a ninguna doña Emilia de *la casa* de corredor donde literariamente murmuramos y a la postre nos hacemos justicia (Navarrete Lecanda 20/01/1906).

La autora del drama, ante este ambiente hostil, manifestaba su inseguridad a Blanca de los Ríos y su marido Vicente Lampérez, como deja ver la siguiente misiva de la autora recogida por Bravo Villasante: “No sé, no sé cómo saldrá en ese Teatro Lírico donde todos le auguran ruina... En fin, iremos ellos y yo *Cuesta abajo*” (García Castañeda 1997: 125 quien cita de Bravo Villasante 1962: 266).

No obstante, las localidades para el estreno estaban prácticamente agotadas en como afirmaba *La Correspondencia de España* dos días antes de que este tuviese lugar (“Noticias de espectáculos” 20/01/1904). E incluso medios que raramente se ocupaban de la escritora adelantaban el éxito del estreno. Así, *La Última Moda* decía:

el estreno en el Español del drama *Verdad*, original de la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán, que no alcanzó el éxito que se esperaba, pero demostró una vez más su talento, y de cuyo percance se resarcirá cuando se estrene su comedia *Cuesta abajo*, de la que se hacen los mayores elogios (“El Abate” 21/01/1906).

Y en la víspera de la representación, *El Herald de Madrid*, entre otros diarios, reproducía el reparto completo de la obra:

Mañana lunes, primer lunes de moda, tendrá lugar en este teatro el estreno de la obra nueva de la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán, titulada *Cuesta abajo*, cuyo reparto es el siguiente:

Condesa viuda de Castro Real, señora Tubau; Gerarda, señora Martínez; Celina, señora Cobeña; la marquesa, señora Estrada; Manuela, señora Valls; la Sabedora, Sr. París; aya, señorita Acosta; Baby, niño N.; el conde de Castro Real, Sr. Villagómez; Javier, Sr. Allens-Perskins; D. Venancio, Sr. Sánchez-Bort; Ramírez Duarte, Sr. Miralles; Cañamero, Sr. Gimbernato; Murviedro, Sr. Villanova; Gorito, Sr. Moateagudo; Germán, Sr. Molinero; Ramiro, Sr. Agudín; un lacayo, Sr. N. N. (“Espectáculos. Gran Teatro” 21/01/1906).

El estreno tuvo lugar, pues, el día señalado, el 22 de enero, en el Gran Teatro a las 9 de la noche. *Cuesta abajo* trata de la decadencia de una familia hidalga gallega (y no aristócrata, como había adelantado la prensa). La pieza, que Doña Emilia subtuló como “comedia dramática” se abre con la llegada de Galicia de la Condesa viuda de Castro Real a la casa de su hijo, en Madrid³¹⁹. Pronto, los espectadores, a la vez que la propia Condesa, asisten al declive en el que se halla inmersa la familia de la Condesa. Su hijo, Felipe de Castro Real ha malgastado tanto su fortuna como la dote de su segunda mujer, Gerarda, de condición no hidalga, quien, desesperada, está a punto de aceptar las atenciones de un amigo de la familia. Javier, el nieto de la Condesa, vive una vida frívola y despreocupada, corteja a una artista con la que también flirtea su padre, tiene graves deudas y acaba robando las joyas de la familia que custodia su abuela. Celina, nieta de la Condesa y hermana de Javier es la única que parece darse cuenta de las dimensiones del drama en el que vive la familia. Pronto, el final se desencadena: Felipe de Castro Real huye cobardemente dejando a su familia desamparada y Javier es herido en un duelo. Los dos nietos, Javier y Celina vuelven con su abuela, quien intenta

³¹⁹ García Castañeda señala que “[l]a obra está basada, en parte, en un cuento que he identificado como “El gemelo” (1903) que narra el episodio del robo de joyas y el hallazgo de un gemelo en la camisa del señorito en un cajón del descerrajado armario en que se guardaban estas (1997: 126).

el último caso salvaguardar a su familia, a su pazo gallego. Allí muere Javier, y Celina, viendo la decadencia de su familia, decide marcharse probar suerte como cantante de ópera. Pero en la última escena, Gerarda, decide volver al pazo de la familia y vivir junto al único hijo que ha tenido con Felipe, Baby, al pazo de su suegra la Condesa.

Como había ocurrido en otras ocasiones (y tal vez más en esta por el malsano interés de sumar otro fracaso a la trayectoria dramática de la autora de *Verdad*), los periódicos publicaron los días siguientes al estreno varias columnas sobre *Cuesta abajo*. Salvador García Castañeda, en su artículo de 1997 cita las reseñas de José Laserna en *El Imparcial* el 23 de enero de 1906, y las de Floridor en el *ABC*, Miquis en *Diario Universal*, Zeda en *La Época* y Manuel Bueno en *El Herado de Madrid*, todas ellas recogidas en el libro que Mariano Miguel del Val publicó en 1906, titulado *Los novelistas en el teatro*. Y tras este acopio de datos, el profesor de la Universidad de Ohio concluye que el estreno de *Cuesta abajo* fue un fracaso. Lo mismo constata Montserrat Ribao Pereira en el “Estudio preliminar” de su edición del *Teatro Completo* de la escritora marinedina. Tras señalar además de las ya señaladas críticas recogidas y otra escrita por Carlos Luis de Cuenca en *La Ilustración Española y Americana* el 30 de enero de 1906 (que repite en su trabajo de 2005), la profesora viguesa afirma respecto a *Cuesta abajo* que “[l]a crítica de la época enjuició negativamente lo inactual de su asunto, su acción oscura e inconsistente, los caracteres de los personajes (excepto el de la abuela) borrosos y sin pasión, su técnica arcaica” (Ribao Pereira 2010: 35). Por su parte, en un artículo de 2006, Javier López Quintáns afirma que la obra “dejó indiferente al público” (2006: 307). Y sin aportar datos sobre la trayectoria escénica de la comedia dramática, Pilar Faus, apunta, más cautamente que “sin llegar al fracaso completo, no tuvo el éxito que también esperaba la autora” (Faus 2003: 299).

No obstante, nosotros creemos que para emitir un juicio acertado sobre la fortuna de *Cuesta abajo* debemos estudiar en profundidad todos los documentos que poseemos a nuestro alcance y revisar, además de las reseñas periodísticas que sobre la obra recogió del Mariano Miguel del Val en su libro de 1906, las pocas que ha sumado la crítica actual de la escritora y todos los documentos publicados en la prensa de principios de 1906 que hoy en día, las hemerotecas y bibliotecas digitales nos permiten rescatar.

Así, hemos consultado, en primer lugar, las crónicas ya citadas por del Val, que ahora hemos fechado con precisión. En *Los novelistas en el teatro* aparecen señaladas las siguientes críticas (que reproducimos junto con su fecha exacta de edición):

- Floridor, “Los estrenos. En el Gran Teatro”, *ABC*, Madrid, 23 de enero de 1906.
- Alejandro Miquis, “Los estrenos. En el Gran Teatro. Cuesta abajo”, *Diario Universal*, Madrid, Madrid, 23 de enero de 1906.
- Manuel Bueno, “Gran Teatro. Cuesta abajo”, en *Heraldo de Madrid*, 23 de enero de 1906.
- Zeda, “Veladas teatrales. En el Gran teatro”, *La Época*, Madrid, 23 de enero de 1906.

Por otra parte, también hemos recogido las críticas a *Cuesta abajo* publicadas por Luis Morote (“Cuesta abajo, una drama de Emilia Pardo Bazán”, en *Teatro y Novela*, pp. 285-294) y José de Laserna (“Los teatros”, *El Imparcial*, Madrid, 23 de enero de 1906) que citan García Castañeda (1997) y Montserrat Ribao (2005).

Pero, además, en nuestra búsqueda hemerográfica nos hemos encontrado con nuevas reseñas sobre la pieza teatral nunca citadas ni tenidas en cuenta hasta ahora y que comentaremos junto con las otras ya citadas más adelante:

- A. S., “Crónica Teatral. “Crónica Teatral. Gran Teatro. *Cuesta abajo*, comedia en cuatro actos, por Doña Emilia Pardo Bazán”; *El Universo*, Madrid, 23 de enero de 1906.
- Ángel Guerra, “Gran teatro. *Cuesta abajo*, comedia dramática en cuatro actos, original de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid, 23 de enero de 1906.
- José de Arimón, “Gran teatro. *Cuesta abajo*”, *El Liberal*, Madrid, 23 de enero de 1906.
- P. Caballero, “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, Madrid, 27 de enero de 1906.
- [S.a.], “Gedeón, moreno”, en *Gedeón*, Madrid, 28 de enero de 1906.
- Carlos Luis de Cuenca, “Crónica de teatros. Gran Teatro: *Cuesta abajo*, drama en cuatro actos de D^a Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 30 de enero de 1906³²⁰.

Efectivamente, algunas de las recensiones que estudian Salvador García Castañeda y Montserrat Ribao Pereira indican que la recepción de *Cuesta abajo* no fue para nada la esperada. Sin embargo, tampoco fue un fracaso. Como a continuación estudiaremos, podemos decir en líneas generales que la obra fue aplaudida por el público y que no fue denostada por la crítica si exceptuamos un par de casos. Si bien, debemos reconocer que muchos gacetilleros se sintieron decepcionados ante la obra que juzgaron bien pero que no era la gran pieza teatral que esperaban de la escritora y que resarciría su teatro del fracaso de *Verdad*. Así, José de Laserna, en su columna de *El Imparcial*, a pesar de que reconocía el acierto de los actos primero y tercero confesaba: “[e]l desquite de *Verdad* que muchos esperábamos, que deseábamos todos cuantos queremos y admiramos a la insigne escritora, no ha llegado aún” (Laserna: 23/01/1906). Sin embargo, el crítico

³²⁰ Adjuntamos un listado de las críticas recogidas en el ANEXO VI de esta investigación.

daba muestras de no haber perdido su interés en la carrera teatral de la escritora coruñesa, ya que afirma: “[b]reves chispazos del instinto dramático de la señora Pardo Bazán, que apuntó en *La suerte* y que no desespere de ver plenamente confirmado[s]” (Laserna: 23/01/1906). No obstante se le antojaba anacrónico el tema de la obra.

Parecidas opiniones vertía Alejandro Miquis en su columna del madrileño *Diario Universal*. Para este gacetillero lo anticuado del drama serán las técnicas dramáticas que la escritora utilizaba y que hacían que Pardo Bazán “haga sus dramas apelando a los recursos menos aceptables hoy de la dramaturgia arcaica: pintar el carácter de sus personajes haciendo hablar a sus criados indiscretos”, además de “mostrar los estados de ánimo mediante monólogos” (Miquis 23/01/1906). No obstante, consideraba la obra mejor que *Verdad*, aunque esperaba más de Pardo Bazán como dramaturga (como también ocurría con José de Lucerna):

De aquella a esta obra hay un progreso pero no tanto que la señora Pardo Bazán deba contar como un triunfo verdadero el éxito conseguido ayer; aún hay en *Cuesta abajo* recursos inadmisibles ya, y si la autora de esa obra hubiese asistido anoche al estreno de su obra mirando al escenario frente a frente, y codeándose con el público para sentir con él, escuela de dramaturgia cuya importancia no han comprendido aún los autores, hubiese aprendido mucho en los rumores de extrañeza con que fue acogido el efecto final del acto primero, en los murmullos que subrayaron algunas escenas del segundo, la del ministro con Gerarda, singularmente, y en las protestas, no por menos ruidosas menos expresivas, que provocó el descubrimiento del robo de las joyas, completamente innecesario y que entra de lleno en el reino de los recursos tan funestamente empleados en *Verdad* (Miquis 23/01/1906).

Semejante juicio emitió Manuel Bueno en las páginas del *Heraldo de Madrid*. Este crítico no juzgaba anacrónico el tema de la obra, pero admitía que algunos de los errores de esta se debían a la mala gestión de la acción dramática. Aún así esperaba,

como Alejandro Miquis y José de Laserna, una obra de Doña Emilia que la desquitase del fracaso de *Verdad*:

Cuesta abajo es una obra con elementos humanos bastantes para mantener la reputación de observadora de doña Emilia Pardo. Si no entró del todo en el gusto del público; si no alcanzó aquel efusivo asentimiento que suele dar la multitud a todas las obras que la conmueven y recrean, es porque la densa prolijidad de la comedia va en menoscabo de su interés, y quizá también porque la acción dramática se esconde a menudo entre episodios ociosos y pueriles. A ser más concisa *Cuesta abajo* no me cabe duda de que hubiera vencido del todo la hostilidad del público.

La desmaña literaria de la autora, su incierto dominio de la técnica teatral, se opusieron a ello anoche. Insisto, sin embargo, en que el éxito franco y total anda rondando a doña Emilia, y en que no tardará en venir, sobre todo si la ilustre escritora lo solicita con menos premura y menos ardimiento (Bueno 23/01/1906).

Zeda, por su parte observaba otras imprecisiones en la comedia dramática:

En *Cuesta abajo* se advierte falta de trabazón, que sin duda depende, en gran parte, de los cortes hechos en el drama. Hay allí algunas soluciones de continuidad que comunican a la obra cierta confusión. Los caracteres, excepto el de la condesa madre, la cual habla demasiado, resultan borrosos; son figuras sin consistencia, que ni se hacen amar ni aborrecer, ni llegan a interesarnos. Sus penas nos dejan fríos; no hay un momento, si se exceptúa el final del tercer acto, que pase por los espectadores un estremecimiento de emoción (Zeda 23/0/1906).

Y, un tanto desilusionado tras reconocer que el drama no estaba a la altura de las novelas de la hija de José Pardo Bazán, declaraba:

La fama es un peso que suele agobiar al que ha sabido conquistarla. Al artista que una vez ha triunfado le exigimos, para otorgarle los honores de un triunfo, que se supere a sí mismo. Doña Emilia Pardo Bazán ha conquistado glorioso renombre en la novela, en la crítica, en los estudios históricos, Y dentro de España y fuera de ella se la considera como una de las primeras figuras de la literatura contemporánea. Siendo esto así, ¿qué mucho que el público y la crítica sean exigentes con la insigne escritora? La parábola de los talentos es también aplicable a la labor literaria.

Cuántas personas asistieron la otra tarde a ver en el Español el estreno de *Verdad*, como las que anoche llenaban la sala del Gran Teatro, esperaban de Doña Emilia una obra que estuviera a la altura de su reputación, un drama que fuese en el teatro lo que es, por ejemplo *Los pazos de Ulloa* en la novela. Y ni con *Verdad* ni *Cuesta abajo* están a esa altura el público experimentó una decepción, que en el Español se tradujo por enérgica protesta y en el Gran Teatro por una benevolencia poco lisonjera para persona de tan grandes merecimientos como la señora Pardo Bazán (Zeda 23/01/1906).

El público, como hemos apuntado, aplaudió la obra, a pesar del referido ambiente hostil con el que se esperaba y ante el cual había ido la aristocracia a apoyar a la escritora. Así, como afirma Laserna, “[l]os amigos officiosos no lograron a pesar de sus heroicos esfuerzos que el público apasionado e imparcial no estableciera la necesaria distinción”. Fueron, al revés, y como siempre, contraproducentes las officiosidades y originaron protestas que hubieran sido menos enérgicas y ruidosas, faltas de provocación” (Laserna 23/01/1903).

Incluso Luis Morote, en las páginas de *Teatro y novela* manifestaba la sorpresa del clamoroso aplauso del público ante *Cuesta abajo*, pieza que para él era muy inferior a *Verdad*:

Durante dos noches seguidas, el buen público madrileño no se ha hartado de aplaudir. Aplaudió anteanoche a la Pardo Bazán en su nuevo drama *Cuesta abajo* y aplaudió anoche a Linares Rivas en el estreno de su comedia *El ídolo*. La obra de la Pardo Bazán es un estudio social, y el tema, la decadencia irremediable de la aristocracia que al parecer por sus culpas, vicios y despilfarros, ha dejado de cumplir su misión en el mundo. (...) Por fin, doña Emilia PardoBazán ha conseguido un éxito y un éxito ruidoso, porque la llamaron muchas veces a escena, aunque ella no se presentó por no estar en el teatro (Morote 1906: 285).

Sin embargo el único crítico (de los analizados por Ribao Pereira y García Castañeda) que difirió del veredicto unánime fue Floridor, quien en su recensión crítica del *ABC* se mostraba mucho menos propenso a analizar la comedia dramática de la autora de *La Quimera* y, tajantemente, declaraba:

La obra se escuchó sin gran interés en los dos primeros actos; en los dos restantes el público amigo de doña Emilia aplaudió al final con calor, del que algo hubiera podido reservarse para suavizar la desapacible temperatura de la sala. (...) Y conste que a pesar del proyecto de ovación final, la obra tuvo mediano éxito (Floridor 23/01/1906).

Por nuestra parte, las críticas que hemos recogido de A. S, Ángel Guerra, “Gran teatro”, José de Arimón, P. Caballero y Carlos Luis de Cuenca amplían la información sobre la recepción de la obra, y constatan nuestras afirmaciones de que la pieza no fue para nada un fracaso, aunque tampoco obtuvo el éxito esperado. A. S, desde las páginas del madrileño diario *El Universo* confesaba:

Difícil es formular un verdadero juicio sobre la comedia de Doña Emilia Pardo Bazán que acaba de ser estrenada en el Gran Teatro, y esta misma dificultad es indicio seguro de que no se trata, como en el drama *Verdad*, de infausto recuerdo, de algo que imponga desde luego repulsión y censura, y tampoco de una obra que sugiera pronta y francamente admiración y aplauso. *Cuesta abajo* tiene momentos felicísimos, que cautivan y arrastran al espectador; otros que lo desvían hasta muy cerca de las fronteras de la repulsión, y el conjunto deja suspenso al ánimo, sin permitirle decidirse, al menos con aquella rapidez que es de rigor en el cronista de un estreno (A. S. 23/01/1906).

También J. Arimón mostró el mismo parecer. En su columna de *El Liberal* aseguraba:

La obra, en verdad, contiene no pocas deficiencias en su estructura y en su desarrollo, ocasionadas, sin duda, por la falta de preparación de algunas situaciones y por las nebulosidades que perturban a veces la clara comprensión de lo que pasa en la escena. En cambio, brilla siempre el diálogo por la hermosura del estilo y por la riqueza de los pensamientos que en todo él campea. No hay quien deje de reconocer allí la marca de fábrica de nuestra eminente novelista (Arimón 23/01/1906).

Y, hablando de la reacción del público, afirmaba Arimón, el crítico de *El Liberal*:

La exposición es clara y promovió, desde luego, el interés del auditorio, por más que al final del primer acto despertara cierto movimiento de extrañeza por la singularidad de presentar en escena a un sacerdote en el instante en que se dispone a celebrar el sacrificio de la misa. (...) A la conclusión del acto fue llamada a la escena la señora Pardo Bazán, que no pudo acceder a los

deseos de los espectadores por la sencilla razón de que no se hallaba en el teatro (Arimón 23/01/1906).

Ángel Guerra, desde las páginas de *El Globo*, ofrecía, no obstante, una crítica muy positiva:

En *Cuesta abajo* la técnica teatral ha venido a comprobar que la autora tiene los necesarios arrestos y, sobre todo, superiores talentos para “hacer teatro”, frase ahora muy en uso.

Como escribo a la ligera y con apremio, solo puedo decir que el público aplaudió con entusiasmo la comedia de la señora Pardo Bazán, llamando a la antora con insistencia al palco escénico.

Fue un desquite. A la postre se realizó la conquista de las opiniones, que anoche fue francamente favorable a la obra *Cuesta abajo* (Guerra 23/01/1906).

Otros críticos, como Carlos Luis de Cuenca, manifestaron sin embargo su desilusión ante la pieza:

El estreno de *Cuesta abajo* en el Gran Teatro, celebrado el lunes 23, no ha proporcionado tampoco a la Sra. Pardo Bazán el éxito grande y franco que la deseamos, y que esperamos ver conseguido por su envidiable talento. La ilustre escritora está en un periodo de tanteo en el género dramático, y tropieza con la dificultad de la adaptación a él de aptitudes muy desarrolladas en muy distinta dirección. Quizás de su mismo deseo de acertar en el teatro, y de la energía de su empeño, nacen las dificultades que retardan su acierto. No sé si parecerá aventurada esta modesta opinión mía; pero me parece que el día que deje de preocuparse de la dificultad, y por lo tanto de buscar los grandes recursos escénicos, y confíe en el sencillo desarrollo de su pensamiento por llanos y fáciles caminos, estará más cerca de un gran acierto. De otra suerte se lo estorbarán la complicación de los asuntos, que los obscurece sin darles el interés apetecido, y lo violento de las situaciones, que perjudica á la emoción que se anhela causar en el espectador (Cuenca 30/01/1906).

Por ello, el crítico manifiesta su más sincera opinión:

Sería injusto no reconocer en el drama escenas y momentos de gran relieve, que llevan la marca de fábrica de una gran escritora, y que merecen sincero aplauso, pero paréceme que sería pecar por aduladora galantería el decir que el éxito de la obra fue completo ni decisivo (Cuenca 30/01/1906).

Pero la obra obtuvo también, como hemos referido, críticas muy negativas. En el primer acto, se oficia una misa, hecho que despertó la ira de P. Caballero, quien declara en las páginas de *La Lectura Dominical*, órgano del apostolado en la prensa:

Cuesta abajo (...) pertenece al peor de los géneros literarios si fuera posible mirarlos solo en cuanto literatura: al género aburrido. De ahí que tampoco esta vez concedieran los *morenos* a doña Emilia el ansiado *exequatur*.

No interesó nada de esto al público, y la obra fue *cuesta abajo*, efectivamente, a pesar de los esfuerzos de María Tubau, que representó con arte y propiedad el tipo de la noble condesa viuda de Castro-Real.

Al acabar el acto primero de la obra va a comenzar, en escena, una Misa.

Dice un crítico que la religiosa ceremonia no fue recibida por el público con la humildad y reverencia que pide el oficio divino.

Pero supongo que no tratará el crítico de echar la culpa al público de esa falta.

Lo que hay que decir á la señora Pardo es que debía haber guardado la consideración de no hacer de un comparsa un sacerdote, y exhibirlo como la cosa más corriente del mundo.

La Misa, en la iglesia (Caballero 27/01/1906).

Y, con su habitual sátira, la publicación *Gedeón* argüía:

Suponemos que nuestra ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán no creerá en el éxito caluroso que obtuvo su comedia *Cuesta abajo*... en el teatro de la Princesa... No. Ella tiene sobrado talento para comprender la verdad y para dejarse convencer si, por desgracia, la ofuscaran los aplausos.

Cuesta abajo... no nos gustó a nadie (...)

Y declaramos, con tanta sinceridad como respeto, que *Cuesta abajo*... es una de las comedias más insignificantes, más bostezantes, más lánguidas, más aburridas de cuantas hemos soportado en nuestra ya larga existencia... Puestos a escoger *cuesta*, nosotros no vacilaríamos en quedarnos con *La Cuesta de Enero*, revista alegre y casi sicalíptica estrenada en Romea, abandonando para siempre esta *Cuesta abajo*... aunque ello les sorprenda a ciertos espíritus superiores. Y no hay en nuestra preferencia ninguna ofensa para la insigne escritora. Nosotros podremos admirarla, sin creer que *Verdad* es un drama irreprochable, como han dicho algunos jóvenes ateneístas, y sin pensar que *Cuesta abajo*... sea un desquite dramático.

Digámoslo de una manera rotunda: *Cuesta abajo*... no vale lo que cuesta. Doña Emilia ha querido presentarnos simbólicamente la ruina de ciertos ideales antiguos, para acumular sobre la vida moderna una porción de defectos y de frivolidades... No nos convence. No nos convenció la comedia, que nos parece incapaz de sacramentos, aunque en ella se celebre hasta la misa (“Gedeón, moreno” 28/01/1906).

Pero entre todas las críticas de la obra, hubo una que tuvo especial relevancia. En el número de enero de 1906, el escritor y crítico Mariano Miguel del Val publicó en la revista *Ateneo* un artículo titulado “Los novelistas en el teatro”. Tras el estreno de *Verdad y Cuesta abajo* y de la última obra de Valle-Inclán, el escritor reflexionaba sobre el fracaso de los novelistas, tanto españoles como extranjeros, en su paso por el teatro. Apuntaba además, la postura Pérez Galdós, quien apostaba por la renovación escénica a través de la novela, contraria a la del público y la mayoría de la crítica quienes, según del Val, no solían aplaudir las incursiones de los novelistas en las tablas. Según el razonamiento del escritor, las razones de este fracaso serían las siguientes:

La novela se escribe para un público determinado y para ser leída en el retiro del gabinete; el público del teatro es en alto grado heterogéneo, puesto que lo forman personas de distinta clase y condición, de diferentes edades, sexos y gustos, de educación y caracteres varios. El teatro, afirma Víctor Hugo, requiere acción para el público en general, pasión para las mujeres y carácter para los pensadores. El drama es, ni más ni menos, la novela vivida; los trazos de la narración son más sobrios, lacónicas las descripciones, momentáneos y artísticos los efectos; la novela es análisis, dice Bourget, y el teatro es síntesis. Pero aun dado que todo esto le sea perfectamente conocido al novelista, y que, contra lo que suele acontecer, se acuerde más, al escribir el drama, del espectador que del lector, y sepa fiar la correspondiente parte al gesto, a la declamación y al aparato escénico, medios de expresión tan esenciales como la palabra; aun cuando los asuntos que elija sean más apropiados para el teatro que para la novela y acierte a justificar los momentos y a preparar hábil y artísticamente el desenvolvimiento de la acción, puede todavía faltarle al novelista el principal requisito para ser aplaudido: aquella virtud magnética, de la que Valera nos habla en la dedicatoria de sus *Tentativas dramáticas*, por la cual el poeta comprende el sentir y el pensar del público en un momento dado y se pone en consonancia simpática con dicho pensar y dicho sentir (Val 1906: 64-65).

El artículo de Mariano del Val obtuvo contestación poco tiempo después por parte de Pardo Bazán, en la misma revista *Ateneo*. En un artículo titulado también “Los novelistas en el teatro”, Pardo Bazán rebatió las tesis de del Val, apuntando uno por uno todos los novelistas acusados de fracaso teatral por el escritor y demostrando que habían sido aplaudidos en escena. Para ella, un escritor podía dedicarse igualmente a la novela y al drama y no creía en una división parcelaria de los géneros literarios “diré que no hay nada tan funesto y falso en literatura y arte como las restricciones y los límites. El arte vive de libertad; es inquieto y rebuscador: siempre hay para el artista tierras ignoradas que descubrir” (Pardo Bazán 1906: 183). Pero, además el artículo de la autora de *Un matrimonio del siglo XIX*, desvelaba que, a pesar de la percepción del Mariano Miguel del Val sobre que su pieza *Cuesta abajo*, había sido un fracaso, para ella había sido un éxito, ya que había sido aplaudida: “He estrenado cuatro veces en Madrid – declara- . Un monólogo, aplaudido. Un diálogo dramático, aplaudido. Un drama, rechazado. Una comedia dramática, aplaudida” (Pardo Bazán 1906: 183).

Estas declaraciones dieron pie a que del Val publicase poco después un amplio ensayo (del que da también cuenta la revista *Ateneo* en las páginas 321 y 322 del número de enero de 1906) titulado *Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán*³²¹, que se constituiría en el estudio más pormenorizado de la época sobre la dramática de la hija de Amalia de la Rúa. En este estudio, Mariano Miguel de Val intentaba nuevamente reafirmar su tesis de que la renovación teatral propuesta por los novelistas tanto contemporáneos a la propia Pardo Bazán como anteriores, no había sido acertada. El tema había estado en boga desde que en 1887 el novelista Zola publicara *El naturalismo en el teatro*, proponiendo un nuevo modelo de teatro que pretendía luchar contra las convenciones y las representaciones artificiales. Y si el propio Zola había probado

³²¹ La monografía se puso a la venta el 12 de noviembre de 1906, según informa un anuncio publicado en la sección “Guía de la semana” del diario madrileño *El Imparcial* ese mismo día.

suerte en las tablas (con resultados no demasiado satisfactorios), los novelistas españoles habían hecho lo propio, si bien sus tentativas fluctuaron desde el fracaso de Clarín hasta los éxitos de Pérez Galdós. En todo caso, el tema de las vinculaciones entre teatro y novela, llevaba tiempo siendo foco de atención por parte de Emilia Pardo Bazán desde hacía años³²².

El libro de Mariano Miguel del Val se sumó a las publicaciones que sobre el tema se escribieron en España desde la década de 1880 (Rubio Jiménez 1982: 78). Del Val, nuevamente contradecía los ejemplos de novelistas que habían tenido éxito en el teatro aportados por Pardo Bazán en su artículo de la revista *Ateneo* bien porque eran

³²² Como bien recuerda Rubio Jiménez (1982: 77), Doña Emilia partió de una postura de bastante escepticismo en su artículo de 1887 titulado “Literatura y otras hierbas” en el que criticaba las malas adaptaciones de novelas al teatro (que muchas veces no eran arregladas por los propios autores) y se mostraba un tanto incrédula acerca de la regeneración del teatro por parte de los novelistas, si bien admitía que la escena debiera ser renovada (Pardo Bazán 07/1887: 136-139). Sin embargo, y como hemos demostrado en el apartado dedicado a la ideas que sobre el teatro mantuvo Pardo Bazán al principio de este estudio, la postura de la escritora cambió con los años. Por eso, contradecemos la opinión del profesor Jesús Rubio, quien afirma que “[n]i después del triunfo de *Realidad*, a la que dedicó un extenso artículo en *Nuevo Teatro Crítico*, atisbó por dónde iba la renovación teatral y lo que los novelistas podían aportar. Para ella, la única renovación posible era el retorno de los dramaturgos del Siglo de Oro” (Rubio Jiménez 1982:77). Como ya hemos referido, el cambio de rumbo teatral que supuso el estreno de *Realidad* (pieza adaptada de la novela homónima de Galdós) tuvo a Doña Emilia como una de sus principales promotoras. Y cuando la autora de *Los pazos de Ulloa* editó su crítica de la primera pieza de Galdós en el teatro, no dudó en afirmar: “Para mí carece de fundamento la discusión de si una obra novelesca puede o no puede convertirse en dramática. Apenas me explico que esto se discuta. Es verdad que me siento rebelde a las divisiones, subdivisiones y tratados de retórica, sobre todo si se atribuye a tales revisiones carácter de límites esenciales, y no de puramente formales, establecidos para auxiliar al crítico y al estudioso en su tarea, en modo alguno para cohibir y ligar al creador. En estética soy nominalista y darwinista, en cuanto creo que el concepto de género y de la especie es fruto de nuestro entendimiento y no de verdadera ley de la naturaleza, la cual no interpone esas paredes entre las diversas manifestaciones de su fecunda actividad. Si nos atenemos a los hechos, la novela, desde hace diez años, está dando pábulo a los escenarios parisienses. Algunas veces, con fortuna (...). Ni han sido los primeros en insinuar esta costumbre los novelistas de la presente generación, la falange llamada naturalista: les señalaban el camino sus predecesores: recuérdese el glorioso ciclo recorrido por *La Dama de las camelias* en el teatro y su procedencia novelesca. Como no hay efecto sin causa, investiguemos el origen de esta invasión del teatro por la novela. No vacilo en afirmar que se debe a la superior plenitud, riqueza y profundidad de la novela moderna, comparada con la dramática propiamente dicha. (...) Desde mediados de siglo, la savia artística y la electricidad intelectual se han acumulado en la novela: no soy tan literal, solo quiero indicar que los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que imponerse al teatro, como se impone el individuo fuerte al débil; que no podrá eternizarse el divorcio de la escena y el libro, allí todo convención y falsedad, aquí verdad y libertad todo; debe aspirarse a que llegue un día en el que se fundan dos personalidades al parecer inconciliables, el lector y el espectador y se pongan de acuerdo. Si esto no se consigue, peor para el teatro” (Pardo Bazán 04/1892: 50-53). Y dos años después, en la entrevista publicada en *El Nacional* y citada por Azorín, la escritora urge la pronta recuperación del teatro nacional, si bien declarando que “hay que reconstruir el verdadero drama español bajo una amplia base cristiana”. Sin embargo, pone el acento en que “Galdós ha hecho una tentativa menos fructuosa que heroica” (Rubio Jiménez 1982: 77).

más conocidos por su dedicación a la poesía, bien porque sus obras no habían obtenido el aplauso del público que la escritora les achacaba. Y sobre las declaraciones de Doña Emilia acerca de la acogida de sus obras comentaba:

Que ha estrenado, dice, cuatro veces en Madrid... Veamos... Un *monólogo*... más un *diálogo*..., no es gran cosa...; porque esas formas rudimentarias del teatro son elementos esenciales de la novela, que no por llevarse a las tablas pueden acreditar de autores dramáticos a los novelistas, aun cuando sean unánimemente aplaudidos.

«Un drama, rechazado»...

«Una comedia dramática, aplaudida.»

Eso es, aplaudida nada más. Sí, porque esta comedia es *Cuesta abajo*, estrenada hace unos meses en el Gran Teatro por la compañía de la Sra. Tubau, y no es un secreto que el éxito se preparó con el reparto que los buenos amigos se hicieron de las localidades (Del Val 1906: 49).

Es decir, a del Val, no parecían bastarle los ejemplos de la escritora para considerar que esta se hubiese convertido en el paradigma de novelista que triunfaba en el teatro. Y en el caso de *Cuesta abajo*, subordinaba el triunfo de la obra a un público formado por personas cercanas a Doña Emilia, que pudieron servir de claqué (tal vez los aristócratas que compraron las entradas del estreno de los que la prensa había hablado). Y, para resaltar su postura, Del Val hacía un minucioso análisis de las reseñas de prensa que se habían editado inmediatamente después del estreno de *Cuesta abajo*, y en las que los críticos que ya hemos estudiado (Laserna, Miquis, Floridor, Manuel Bueno, Zeda) hacían hincapié en la desilusión producida por la obra, o en que el éxito de la pieza había de ser achacado a las dotes de María Tubau como actriz y no a los de Doña Emilia como dramaturga. E irónicamente, después de transcribir varios fragmentos de las citadas críticas, del Val comentaba:

¿Para qué copiar más? Creo que no podrá dudarse de tan autorizados testimonios.

¿Qué queda de una obra dramática cuyo argumento no interesa, cuyos personajes son falsos, cuyos caracteres son borrosos, cuyos artificios y recursos acusan la desmaña literaria del autor, cuyos episodios son ociosos y pueriles?

No soy yo, sin embargo, de los que creen, con respecto a doña Emilia, que si empezó en la escena cayendo con *Verdad* y siguió por la pendiente en *Cuesta abajo*, vendrá a atascarse o a parar en *Nada*³²³, título este de su nueva obra, destinada al teatro de la Comedia.

Acaso ese mismo *Nada* sea ya algo o más que algo, mucho (Del Val 1906: 52).

Y más tarde, el crítico manifestaba:

De la señora Pardo Bazán, no precisamente por haber titulado, como Feijoo, *Teatro Crítico* a sus estudios de crítica literaria, sino por lo que de su fecunda inteligencia y voluntad firmísima cabe esperar, puede asegurarse que llegará a la meta. Eso sí, entre tanto que no llegue, tiene derecho indiscutible a que se le reconozcan sus fracasos. Si yo no la hubiera incluido en mi artículo de Los novelistas en el teatro, habría incurrido en una imperdonable omisión. (Del Val 1906: 52-53).

En la segunda parte del libro de *Los novelistas en el teatro*, Mariano Miguel del Val se centraba en el análisis puntilloso de la dramaturgia de la escritora coruñesa. De su primera tentativa dramática, *El vestido de boda*, del Val opinaba que “no es más que un cuento con dejes de moraleja y algo de satírico humorismo” (1906: 11) y que “el monólogo es la más rudimentaria forma de teatro, y que no basta a cambiar la personalidad literaria de un gran novelista como la Sra. Pardo Bazán la sola representación de un monólogo” (1906: 113). Y refiriéndose a la segunda pieza estrenada por la escritora estimaba: “Lo mismo podemos afirmar con respecto al diálogo *La suerte*, que está escrito con maestría y se lee con verdadero agrado” (1906:116) “pero cuando un autor, para acreditar su condición de dramaturgo, se vanagloria de haber escrito un diálogo, preciso es exigirle algo más de una escena bien escrita, porque de doña Emilia Pardo Bazán ya sabemos todos que escribe magistralmente, y por unas

³²³ Como veremos, *Nada* era otro de los proyectos teatrales de Pardo Bazán que no llegaron a estrenarse, y del que apenas tenemos noticias.

cuartillas más o menos en su obra no dejará de tener la misma reputación e idéntica personalidad” (1906: 120).

Dado que la brevedad y el subgénero de las dos primeras piezas pardobazanianas estrenadas no permitía a del Val juzgar a la escritora como dramaturga, este examinó su siguiente pieza, esta vez larga, *Verdad*. De ella criticaba “el empeño de justificarlo todo”, lo que hacía a su autora “incurrir en repeticiones y recalcar los trazos que debieran ir apenas esbozados” (1906: 130). De hecho, exponía que el primer acto debiera ser suprimido y el tercero y el cuarto constituían “una verdadera equivocación” (1906:131). Y, respecto de los protagonistas, decía que “son personajes que no logran interesarnos” y que sus diálogos y pensamientos “aun cuando hay algunos notables o felices no son los más ni son muchos, tratándose de una obra de las dimensiones de *Verdad*” (1906: 133).

Como colofón a su estudio Mariano Miguel analiza *Cuesta abajo*, comedia, como afirmaba “de cuatro o cinco actos” (del Val 1906: 137), dado que el cuarto no se había representado. De esta comedia dramática, el estudioso ofreció un juicio ambivalente. Por un lado, afirmaba:

Esta obra, es, sin duda, un paso de avance de su autora (...) Es un paso de avance porque la comedia está más pensada y sentida y escrita con cierto mayor conocimiento de la técnica teatral (Del Val 1906: 130).

Y encontraba en ella aciertos como “el final del tercer acto y todo el último cuya escena del arriero está bien traída, es oportuna y delicada” (1906: 130) y “varios tipos simpáticos: el capellán, aunque muy exagerado, pues no veo la necesidad de llevar su entusiasmo por la casa de Castro Real hasta el extremo de aborrecer a los humildes, mucho menos tratándose de un sacerdote; Manuela, la criada fiel, digna hermana del Santiago de *Verdad* y el arriero del último acto” (1906: 132).

Sin embargo, juzgaba como baladíes muchas escenas de la obra (como el encuentro entre Gerarda y Duarte o la huída de la mayor parte de la familia ante la misa), a la vez que calificaba: “El papel de la condesa es de proporciones excesivo. Habla muchísimo más de lo conveniente. La figura de Gerarda queda por completo en el aire como los bofetones que se cruzan Javier y Julio Ambas Castillas en el bien suprimido acto cuarto. Y lo mismo sucede con la del conde y la de Celina” (1906: 132-133).

En conclusión, *Cuesta abajo* suponía, para Mariano Miguel del Val un avance con respecto a *Verdad*, y consideraba esta obra, como habían hecho muchos otros críticos, superior a la protagonizada por María Guerrero. Y uno de los motivos sería que “la autora al escribir ha pensado ya en el público, aceptando, en cierto modo, su singular colaboración”. Y como muchos de sus colegas de la prensa pensaba que este constituía “un paso infalible hacia el éxito completo que no se hará esperar” (Del Val 1906: 160). A modo de colofón, opinaba que “para dominar un género literario no hay que entrar en él con miedo. La imaginación ha de volar libre y desembarazada o sometida sin esfuerzo alguno a las trabas y exigencias naturales y características del género. Cuando Doña Emilia logre esto, triunfará en el teatro” (Del Val 1906:162).

A pesar de constituir el único estudio de la época sobre el teatro de Pardo Bazán y de estudiar minuciosamente todas sus tentativas, el libro de del Val no volvió a tener respuesta por parte de la escritora, quien zanjó la polémica sobre la incursión de los narradores en la escena.

Volviendo a nuestro análisis sobre *Cuesta abajo*, debemos aclarar que la percepción del estreno de la obra fuera de Madrid fue muy diversa. Mientras periódicos como *El Lábaro* de Salamanca hacía hincapié en que “[e]l público, que era numerosísimo, no fue indulgente con la obra, que no gustó nada” y opinaba que incluso “[e]l juicio de la prensa es benévolo para la ilustre autora, que por esta vez ha vuelto a

estar desacertada” (“*Cuesta abajo* 23/01/1906), valorando como único éxito de la obra la interpretación de María Tubau; el diario *El Adelanto*, de la misma ciudad, salía en defensa de la obra. El cronista Federico de Onís, remitió a este diario dos crónicas, una publicada el 26 de enero de 1906 y otra el 2 de febrero, en las que se ocupaba de *Cuesta abajo*. En la primera de ellas, Onís declara que la pieza “tuvo un éxito relativo” (Onís 26/01/1906), ya que si bien fue aplaudida por el público, recibió malas críticas por parte de la prensa. Y, en tono soliviantado, acusaba a sus colegas gacetilleros:

Con doña Emilia, sin embargo, cuya última obra, aun con los defectos que pueda tener, es de todos modos infinitamente superior a la inmensa mayoría de las obras que en este año se han estrenado y han encontrado en los críticos una benevolencia a veces vergonzosa, con doña Emilia, digo, muestran reticencias dadas, hablan de defectos que verdaderamente no deben tenerse en cuenta en una gran obra, achacan los aplausos a demostraciones de los amigos (como si en el estreno de *Verdad* no hubiera habido amigos de doña Emilia) y de ningún modo se resignan a confesar el triunfo de la otra noche (Onís 26/01/1906).

En la segunda crónica que publica este cronista en *El Adelanto* continúa el tono beligerante. Onís acusa a la prensa por ser hostil a Doña Emilia solamente por ser ella y a la “ramplonería” de los hombres de letras por no aceptar la obra (“creo firmemente que si *Verdad* se hubiera anunciado como drama de Ibsen, traducido por la señora Pardo Bazán hubiera sido aplaudido a rabiar”, denunciaba). Y ofrecía un nuevo dato: al día siguiente del estreno, la escritora coruñesa había sido objeto de un homenaje en el Ateneo:

Últimamente, ayer, en el Ateneo se tributó a la insigne escritora una ovación cariñosa y entusiasta, que significaba algo así como una protesta, de la juventud literaria principalmente, contra el pobre espíritu de crítica de la ramplonería que aquí manda y gobierna. (Onís 01/02/1906)

Y para rematar su artículo, declaraba

Quizá algunas escenas, algunos diálogos sean algo pesados, quizá no reúna todas las condiciones que eso que llaman lo *teatral* exige (...). Pero el cronista que está acostumbrado a leer las obras teatrales más que a verlas representadas, no ve estos defectos que señalan los rutineros y cree que en una obra de concepción grande todo eso es lo de menos.

Quisiera hablar de otras cosas del fondo de la obra, de algo social que hay en ella, de la contraposición de la antigua aristocracia con la aristocracia actual, pero si siguiéramos así esta crónica no se acabaría nunca (Onís 01/02/1906).

En otras ciudades, como Barcelona, por ejemplo, solamente trascendió que la obra no había tenido éxito, sin entrar en si había sido rechazada por la prensa o por el público, como transmitió un suelto del *La Vanguardia* del 23 de enero de 1906.

Sin embargo, como había sucedido en todos los estrenos anteriores, la noticia de la representación de *Cuesta abajo* y su posterior crítica fueron motivo de varias columnas en la prensa gallega, atenta, como siempre, a las novedades de su paisana. Y como en otras ocasiones, los rotativos de Galicia intentaron transmitir las virtudes de *Cuesta abajo*. *El Noroeste* de A Coruña, a través de un corresponsal dio cuenta del estreno el mismo martes 23 de enero, relatando que el Gran Teatro estaba lleno y de “[e]n todos los finales de acto, especialmente en el tercero y cuarto [la escritora] fue llamada repetidas veces su autora” aunque esta no se hallaba en el teatro (El Corresponsal 23/01/1906). Al día siguiente, el mismo rotativo daba cuenta también del éxito de la interpretación de María Tubau (“El drama de la Pardo Bazán”) y el día 25 *El Noroeste* abría su edición con una reseña en la primera página del número, ocupándose del estreno. En este texto, con un tono parecido al de Francisco de Onís, un redactor habla del estreno denunciando el tratamiento de la escritora por parte de la prensa madrileña:

Los periódicos de Madrid dan de él detalles y aunque algunos lo hacen con la excepcional hostilidad y el característico encono con que gran parte de la prensa suele tratar a nuestra insigne colaboradora, no pueden menos, sin embargo, de proclamar la verdad del éxito

ruidoso alcanzado por el drama (“Otro drama de la Sra. Pardo Bazán. *Cuesta abajo*” 25/01/1906).

Y, a continuación, el mismo redactor transcribía dos de las críticas madrileñas que con más benevolencia habían tratado la comedia dramática. Y días después, el mismo periódico salía en defensa de *Cuesta abajo* y de la dramaturgia de Pardo Bazán cuando un suelto publicado en el diario coruñés *Tierra Gallega* (al que no hemos podido acceder) denosta la obra de la escritora:

Nuestro colega *Tierra Gallega* publica en su número de ayer un suelto largo en el que recoge la censura que algunos críticos de periódicos madrileños dirigen al último drama de Pardo Bazán de nuestra ilustre colaboradora Emilia Pardo Bazán. Fundado en ellas, nuestro colega hace augurios tristes para la futura labor escénica de la gran escritora gallega.

Eso no nos parece discreto. Dijeron el citado periódico que los dramas de doña Emilia le parecían malos, bajo la fe de sus director o de su críticos teatral, y la afirmación nos parecería una opinión digna de respeto; no la compartiríamos después de leer aquellos, pero la respetaríamos porque tenemos fundados motivos para estimar los relevantes méritos de de esos distinguidos compañeros.

Pero decir esas u otras cosas sobre la base de una crítica estulta y retorcida, hecha sin más talento que la mala fe por esos cretinos titulares que evangelizan lo mismo a la opinión tauromáquica acerca de los recortes del *Bomba*, que a la literaria sobre los dramas de Ibsen, todo ello con el envidiable desenfado de la ignorancia ensoberbecida y mixturada de pasiones pequeñas, nos parece un poco fuerte.

Tengamos la franqueza de contestar que críticos y públicos, ni al colega ni a nosotros nos importan un bledo. Sabemos a qué atenernos acerca de ellos y recordamos que hicieron morir las obras más hermosas del teatro moderno, después de aplaudir cien noches los horrores de Pina Domínguez y de Echegaray el Malo y –aquí nadie nos oye- la mayor parte de los del Bueno (“Cosas de letras. Un suelto con rabo” 27/01/1906).

Igual beligerancia manifestó *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra cuando el 29 de enero de 1906 abrió la primera página de su edición con una reseña sobre la obra. En ella, hablaba de la “excepcional hostilidad y característico encono con que gran

parte de la prensa suele tratar a nuestra insigne paisana” y, a continuación hacía hincapié en que tras esta actitud se escondían prejuicios de género, utilizando las declaraciones de Manuel Bueno, gacetillero que, según el diario “no [era] conocido, ciertamente por su simpatía a la Pardo Bazán” y que había manifestado en el *Heraldo de Madrid*: “Yo no podría, no puedo resignarme a ver en el talento de esa dama una ofensa para la rencorosa estulticia de la grey masculina. De ahí el que tampoco me avenga a secundar la actitud en que se ponen para juzgarla quienes más obligados están al desinterés individual” (“Un drama de la Sra. Pardo Bazán. *Cuesta abajo*” 29/01/1906).

El resto de los periódicos gallegos hicieron constar también, aunque más fríamente, el tratamiento que había hecho la prensa del estreno de Pardo Bazán. Así, la *Revista Gallega* del 27 de enero de 1906 señalaba: “La crítica, en general, muéstrase hostil con nuestra ilustre paisana, si bien algunos críticos convienen en que *Cuesta abajo* pudo ser un desquite del fracaso obtenido en el drama *Verdad*” (“De teatros 27/01/1906).

Otros medios, sin embargo, no aludieron a la contrariedad manifestada por la crítica madrileña ante el estreno y se centraron en señalar que *Cuesta abajo* había sido aplaudida. *El Regional* publicó el 24 y 25 de enero un suelto en el que comentaba:

Numeroso y distinguido público ocupaba todas las localidades del Teatro. Se aplaudieron calurosamente muchas escenas. En todos los finales de acto, especialmente en el tercero y cuarto, fue llamada repetidas veces la autora. Esta no pudo presentarse por no hallarse en el Teatro. Al final de la obra se redoblaron los aplausos, alzándose muchas veces el telón.³²⁴

Y finalmente, el diario *La Concordia* de Vigo, fue el único medio que adoptó una actitud menos apasionada con la recepción crítica de la obra en Madrid. De este modo, hablando de algunas reacciones de los gacetilleros de la capital, y haciéndose eco de una ellas transcribía: “No es aún *Cuesta abajo* la obra dramática que hay derecho a

³²⁴ El mismo suelto apareció también el 25 de enero en *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra.

esperar de de la autora insigne de *San Francisco de Asís*” (“Una comedia de la Pardo Bazán 25/0/1906).

Desde las colonias, sin embargo, los diarios manifestaban, que si bien las últimas creaciones de Pardo Bazán no habían contado con el éxito de la crítica y del público, tampoco “[p]roducciones teatrales de Víctor Hugo y otros genios, despreciados al estrenarse, fueron más tarde aplaudidísimas” (“Emilia Pardo Bazán” 10/03/1906)

Sin embargo, a pesar de las críticas y como informaba *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra, *Cuesta abajo* estuvo varios días en el cartel del Gran Teatro (“*Cuesta abajo*. En el Gran Teatro” 30/01/1906).

Y a través de *La Voz de Galicia*, también comprobamos que las dos últimas obras de la escritora habían sido objeto de interés por parte del Marqués del Premio Real, quien estaba buscando un teatro para representar con la compañía del Teatro de la Princesa (cuya actriz principal era Matilde Moreno). El empresario estaba interesado en representar obras de autores gallegos que habían estrenado recientemente en la capital: Valle-Inclán, Linares Rivas y la propia Pardo Bazán (“De teatros: un intento plausible” 18/02/1906). No obstante, dado que no hay más noticias sobre este proyecto, creemos que no fue llevado a cabo.

También mediante la prensa, sabemos que se iniciaron los trámites para difundir la obra teatral de Pardo Bazán en el extranjero. Como recoge Ana María Freire en su artículo sobre las traducciones de la obra de Pardo Bazán a través de un suelto aparecido en *La Época* el 9 de junio de 1907, “[e]n Dinamarca la señora Johanna Aller ha traducido y publicado *La suerte*”, y “[e]n Berlín y Cristianía [hoy Oslo] se han traducido, a fin de ponerlos en escena, *Verdad* y *Cuesta abajo*” (“Emilia Pardo Bazán en el extranjero” 29/01/1906 y Freire López 2005: 33). Varios meses después, el 23 de febrero de 1908, el diario *Galicia* de La Habana incidía en la misma información (“La

Pardo Bazán y sus producciones literarias” 23/02/1908). Pero nada sabemos sobre la fortuna de estas traducciones ni sobre las posibles representaciones de la obra dramática de Doña Emilia en el extranjero, aunque a través de estas noticias podemos corroborar el interés que suscitaba la obra teatral de la autora de *San Francisco de Asís. Cuesta abajo* no volvió a representarse en vida de Pardo Bazán pero un año después de la muerte de Doña Emilia, concretamente el 11 de junio de 1922, en un homenaje celebrado en el Teatro de la Princesa, el primer acto de la comedia dramática fue llevada a las tablas por un grupo de aficionados dirigido por Ceferino Palencia. Los ingresos obtenidos en esta representación fueron destinados a la construcción de un monumento en honor de la escritora. (Monte-Cristo 04/06/1922; “De sociedad: la velada de mañana” 10/06/1922 y “Homenaje a la condesa de Pardo Bazán” 13/06/1922).

Frente a la tibieza por la acogida de la obra en su estreno y la desilusión mostrada por algunos críticos –que no apuntan, sin embargo, a un fracaso de la obra-, en la actualidad, *Cuesta abajo* ha sido nuevamente revisada por la crítica, y el tiempo ha revalorizado su interés³²⁵. Predominan los estudios en los que se pone énfasis en el tratamiento del tema de la crisis de la aristocracia, y aquellos que comparan *Cuesta abajo* con el teatro de Pérez Galdós. En un interesantísimo y lúcido artículo Teresa María Prol Galiñanes reivindica la pieza protagonizada y opina “que el teatro de la escritora gallega y el de Galdós caminaban en una misma dirección, esto es, persiguiendo la renovación de la escena española finisecular, aunque la producción dramática pardobazanianiana vio truncada su trayectoria por motivos no siempre literarios, ya que sobre el teatro de doña Emilia pesaron factores de los que la obra galdosiana estuvo a salvo, como fue, entre otros, el hecho de estar creado por una mujer en un

³²⁵ Por otro lado, la obra de Doña Emilia fue publicada por la propia autora e impresa en el establecimiento Velasco en 1906, antes de que pasase a formar parte del tomo XXV de sus *Obras Completas* en 1909.

mundo de hombres” (2001: 483). Prol Galiñanes encuentra concomitancias entre la obra dramática de Pérez Galdós *El abuelo*, y la pieza de Pardo Bazán protagonizada por la Condesa de Castro Real. Las similitudes ya habían sido observadas por el dramaturgo Francisco Nieva, quien apunta, incluso, que la pieza de Doña Emilia pudiera haberse llamado *La abuela* (1987: 196). Lo cierto es que ambos personajes protagonistas empiezan sus relatos dramáticos defendiendo los ideales de la decadente hidalguía, pero acaban aceptando, como observa Teresa Prol que “la nobleza y el honor no vienen dados por la riqueza, sino por las acciones” (2001: 489). Así, la Condesa de Castro Real, que en un primer momento no había aceptado como nuera a la burguesa Gerarda, cuando esta vuelve a casa diciéndole “No soy de tu sangre pero soy de tu alma” le contesta “la mejor sangre que hay aquí es la tuya” (Pardo Bazán 1999: 246).

También la profesora de la Universidad de Indiana Maryellen Bieder ha comparado *Cuesta abajo* con la dramática de Galdós, concretamente con la pieza *Mariucha*, estrenada en 1903. En ambas producciones teatrales se presentan dos familias de hidalgos –ella habla, sin embargo de aristócratas- sumergidas en el proceso de crisis finisecular de esta arcaica clase social. Sin embargo, como observa Bieder, las soluciones por las que optan Pardo Bazán y el escritor canario para intentar regenerar ambas familias son radicalmente distintas. Mientras Galdós integrara la nobleza con la burguesía a través del trabajo comercial y del matrimonio Mariucha, hija de la familia propietaria del Palacio de Alto-Rey (Bieder 1989: 20), la directora de *La Revista de Galicia* opta porque la familia de la Condesa de Castro Real vuelva a su antiguo seno rural y Celina, hija mayor del Conde se separe de la familia eligiendo un trabajo marginal, que no deshonrará a la familia. En ambas obras pesan, sin embargo, los personajes femeninos. Los masculinos “forman el retrato más vivo de la desorientación y la decadencia moral de la aristocracia que (...) tampoco es capaz de adaptarse a la

nueva sociedad de manera soportable y feliz”, observa María Prado Mas en la “introducción” de su edición de *Cuesta abajo* pieza (2002: 64). De hecho, como observa la profesora de la Universidad de Kansas Margot Versteeg “[f]rente a los debilitados personajes masculinos, se observa en *Cuesta abajo* un progresivo fortalecimiento de los personajes femeninos. Pardo Bazán construye en la obra unas mujeres emprendedoras preparadas a reinventarse a sí mismas y a la nación, si bien no todos los personajes femeninos llegan a las mismas decisiones radicales (...). La Condesa viuda, su nuera Gerarda y su nieta Celina no tienen la unidimensionalidad de los hombres que solo piensan en sí mismos, sino que son mujeres capaces de reconocer sus errores, cambiar de ideas, celebrar la vida y pensar en el futuro” (Versteeg 2013: 491). De hecho, Pardo Bazán invierte los estereotipos de estos tres personajes: la matriarca, lejos de seguir aferrada a los convencionalismos de su posición acepta a Gerarda y cambia su noción del honor, la propia Gerarda, que “dice haberse casado por amor “como en las novelas”, léase los malos folletines, con influencia francesa” –apunta Veersteg (2013: 489)- se aparta de su adulterio y acepta la protección de la Condesa de Castro Real y, finalmente, Celina, para la que la solución tradicional a su ruina sería un ventajoso matrimonio, decide trabajar, si bien sabiendo que este hecho la apartará de su familia y de su linaje. Estamos de acuerdo con la profesora de la Universidad de Kansas en que la escritora coruñesa buscó con esta pieza regenerar los papeles normalmente atribuidos a las mujeres, pero, sin embargo disentimos en que “[f]rente a la literatura pesimista de la generación de 1898, *Cuesta abajo* cierra, pues, en un tono optimista y confiado en cuanto al futuro de España, en cuya nueva sociedad abierta y moderna será fundamental el papel de las mujeres” (Veersteg 2013: 483). Las tres aristócratas, la condesa, su nieta y su nuera, frente a un presente arruinado por los hombres de su familia, solo pueden buscar opciones que las mantienen fuera de la sociedad, porque su clase está muriendo.

Gerarda no podría vivir en alta sociedad madrileña porque su marido la ha abandonado y, además, ha coqueteado con el adulterio; la Condesa solo puede volver a su refugio gallego y Celina, que reniega del matrimonio elige trabajar en una de las pocas ocupaciones que se le permiten a una mujer, pero lo hace a sabiendas de que eso la alejará de los suyos. Parece que Pardo Bazán, en esta obra, está reflexionando sobre el futuro de las mujeres hidalgas en una sociedad que no les da alternativa su pérdida económica y social. Si en *El vestido de boda* la escritora coruñesa nos plantea la problemática de la mujer burguesa y en *La suerte*, Ña Bárbara es reflejo de la mujeres gallegas del pueblo, *Cuesta abajo* inmiscuye al espectador en la problemática de la mujer hidalga, que está perdiendo su posición y para la que no hay alternativas. Tal vez Baby, el hijo de Gerarda, en realidad un híbrido entre la burguesía y la nobleza rural gallega represente el futuro de su clase, pero es un hombre, no una mujer.

3. 8 Tras enero de 1906. Las obras no estrenadas por la autora: *El águila / Más / Juventud, El becerro de oro / El becerro de metal, El desertor / Las raíces, La Patria en peligro / La Canonessa*

El 5 de enero de 1906, días antes del estreno de *Verdad*, el diario coruñés *El Noroeste* anunciaba varios proyectos de la escritora en las tablas:

En febrero estrenarán en su teatro Borrás y Rosario Pino, *Juventud*, una comedia en tres actos, de simbólica y original trama, cuya acción se desarrolla entre estudiantes en una vieja ciudad provinciana con universidad y catedral. El gran actor catalán tiene en *Juventud* un papel extraño y de carácter muy acentuado.

Con esto, con un drama fuerte y “dramático” para Fuentes, que estrenará en Méjico, y un arreglo y adaptación de *Le patrie en danger*, de los Goncourt, que la gran escritora ha bautizado como *La Canonessa* y ha entregado a la Tubau, se verá que no ha sido floja la labor de la autora de *Los pazos*. La cual sigue trabajando pues se dispone a terminar para la Guerrero una comedia que se

llama *El becerro de oro* y que se estrenará en Madrid o en América, en la excursión que la ilustre actriz y su compañía harán pronto, según la época en que quede terminada (“Antes del estreno. Doña Emilia en el teatro”: 05/01/1906).

Sin embargo, tras el intenso mes de enero de 1906 en el que la escritora marinedina llevó a las tablas *Verdad* y *Cuesta abajo*, no volvió a estrenar ningún nuevo drama, aun a pesar de los anunciados proyectos en los que trabajaba por el entonces. Los motivos fueron varios, como en adelante estudiaremos, si bien debemos apuntar que el fracaso de *Verdad*, el ambiente hostil en el que se estrenó *Cuesta abajo* y su tibia acogida debieron influir tanto en los actores con los que Pardo Bazán negoció para estrenar nuevas piezas como en ella misma, quien debió sentirse bastante insegura ante el recuerdo de su fracaso y las varias negativas que recibió por parte de los actores.

Nos encargaremos, en primer lugar, de analizar los datos pertenecientes a *El águila / Más/Juventud*, *El becerro de oro/ El becerro de metal* y *Las raíces*, ya que estas piezas, si bien no fueron representadas en vida de la autora, sí fueron editadas por ella en el volumen XXXV de sus *Obras Completas* dedicado al teatro.

3. 8. 1 *El águila / Más / Juventud*. Un nuevo proyecto para Enrique Borrás nunca estrenado

En el Fondo Emilia Pardo Bazán del Archivo de la Real Academia Galega se encuentran dos manuscritos que responden a dos estadios de redacción de esta obra: uno titulado *El águila*, que según Ribao Pereira correspondería a la primera versión de misma (2010: 196) y que el archivero y estudioso pardobazanista Axeitos Valiño describe -en el catálogo en el que ha ordenado e identificado los manuscritos de la escritora- como incompleto, y del que se conservan tan solo el primer acto y dos cuartillas más (2004: 158) y otro titulado *Más. Comedia dramática en tres actos*. Este se encuentra también incompleto ya que falta el primer acto (Axeitos Valiño 2004: 158).

Como advierte Ribao Pereira, en la primera hoja de este último documento, autógrafo, “tachado el encabezado original y sobreexpuesto al mismo, leemos el título definitivo de la obra (...), esto es, *Juventud*” (Ribao Pereira 2010: 196)³²⁶.

Más fue un proyecto teatral de la escritora que estuvo destinado a Enrique Borrás y del que conocemos que comenzó a gestarse hacia mayo de 1905. En esta época y tras el fracaso del estreno coruñés de *La suerte*, Pardo Bazán comentaba a su amiga Blanca de los Ríos: “No me equivocaba. Han rechazado *La suerte*, creo que hasta ruidosamente, y comprenderá Vd. O Vds. Que no les ofreceré un *Más*, que sería más... silbado” (“Carta a Blanca de los Ríos” 31/05/1905 en García Castañeda 1997: 117, quien, a su vez, cita por Bravo Villasante 1962: 264).

Sabemos por la coruñesa *Revista Gallega* y el madrileño *Madrid Cómico* que en julio de 1905 Tirso García Escudero, empresario del Teatro de la Comedia y el actor Enrique Borrás dieron lectura este nuevo proyecto de la escritora. El 7 de julio, en la citada publicación madrileña, podemos leer: “Doña Emilia ha dado lectura, a Borrás y Escudero, de una obra en tres actos titulada *Más*, con destino a la Comedia”³²⁷ y que fue leída cuando los intérpretes se hallaban en A Coruña³²⁸.

Efectivamente, en una carta que la escritora escribe a su amigo el krausista Giner de los Ríos el 16/09/1905 le comenta: “He terminado *Más*, comedia dramática, leída a

³²⁶ Precisamente, el 5 de enero de 1906, a unos días de que la escritora estrenase *Verdad, El Noroeste* de A Coruña, informaba a sus lectores de esta obra, ya con el nuevo título: “En febrero, estrenarán en su teatro Borrás y Rosario Pino, *Juventud*, una comedia en tres actos, de simbólica y original trama, cuya acción se desarrolla entre estudiantes en una vija ciudad provinciana con universidad y catedral. El gran actor catalán tiene en *Juventud* un papel extraño y de carácter muy acentuado. (“Doña Emilia en el teatro: antes del estreno” 05/01/1906). También el artículo “La Pardo Bazán en el teatro” de *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra reproducía la misma información el 15 de enero de 1906.

³²⁷ Y la cita continúa con el característico sarcasmo de *Madrid Cómico*: “no se pueden hacer profecías. Precisamente los que vieron *La suerte* de la Pardo Bazán opinaban que sería su última obra teatral. Y que no escribiría *Más*” (“Chismes y cuentos” 07/07/1905).

³²⁸ “La señora Pardo Bazán ha dado lectura a los Sres. Borrás y Escudero, cuando su estancia en esta capital, de una comedia titulada *Más*, cuya bondad podrá apreciarse en el invierno próximo cuando se estrene en el Teatro de la Comedia” (“De Teatros” 01/07/1905). La compañía llegó a Marineda el 1 de junio, como ya hemos relatado, y partió para Pontevedra el 31/06/1905, según nos informa también la *Revista Gallega*.

Borrás y que encuentra también muy bien (excepto el título que no le parece de *cartel*)” (Carta a Giner de los Ríos [1905] en Varela 2001: 503).

Pero otra vez, como ya había sucedido con *Finafrol*, la obra no subiría a los escenarios de mano de Enrique Borrás. No obstante, Pardo Bazán, quien debía sentirse bastante satisfecha con su proyecto, ofreció esta a la compañía Guerrero-Mendoza, después de que los actores hubiesen llevado las tablas *Verdad*. Pero a Fernando Díaz tampoco le convenció la pieza, como puede observarse un borrador de una carta que remitió a la escritora, sin fechar, pero que contestaba a otra de Pardo Bazán enviada al actor el 26/05/1906:

Le prometí en mi carta anterior ser completamente sincero, y con entera sinceridad le digo que he leído *Juventud* y no me gusta. Me parece el esbozo de un drama; el esqueleto de una obra, más bien que la obra definitiva. La mayor parte de los personajes, y algunos tan importantes como Isabel, los vemos moverse sin que sepamos nada de ellos, sin poder presumir el móvil de las acciones que realizan. Hay en todo el drama algo de indeterminado, de impreciso, que quita interés y no deja producirse la emoción. Y sin interés ni emoción no hay obra dramática posible. Tal vez estaré yo equivocado; pero yo le digo a usted la verdad entera de lo que pienso, sin atenuantes ni circunloquios, indignos del talento de usted, y del culto, admiración y respeto que yo siento por usted (Borrador de carta de Fernando Díaz de Mendoza a Emilia Pardo Bazán Schiavo y Mañueco 1990:71)

Y, tal vez para suavizar la noticia, prosigue Díaz de Mendoza:

Yo quiero para usted, en las circunstancias actuales, un triunfo completo, indiscutible, definitivo; un triunfo que nos satisfaga plenamente a los amigos y haga enmudecer a los malintencionados o envidiosos. Y para conseguirlo es necesaria una obra fuerte, robusta, que llegue hasta el alma del público y la sacuda, y la domine. Esta obra puede usted hacerla con solo querer: tenemos todo el verano por delante; si con la asombrosa facilidad de trabajo que usted tiene puede acabarla pronto y me la envía a Buenos Aires, allí la estrenaremos; si no a nuestra vuelta en octubre, al desembarcar en La Coruña nos la lee usted para estrenarla en Madrid.

(Borrador de carta de Fernando Díaz de Mendoza a Emilia Pardo Bazán Schiavo y Mañueco 1990:71).

Por tanto, *Juventud* no se subió a las tablas. Sin embargo, su autora debió seguir apreciando su pieza, ya que esta formó parte de su volumen de teatro, publicado en el tomo 35 de sus *Obras Completas*.

Juventud es una obra ambientada en una ciudad con universidad y catedral que, como muy bien observó la profesora Montserrat Ribao (2006: 266 y 2012: 235) podría ser el trasunto de Santiago de Compostela. Una ciudad provinciana, opresiva y religiosa en la que las beatas conviven con los estudiantes universitarios y sus ideas de cambio, pero que oprime con su ambiente conservador. En ella, la escritora nos lleva al interior de dos casa vecinas. La primera, modesta, alberga a Misia Fidela y a su sobrino Bernardo Sálvora, protegido de un señor deán que ha muerto y que le ha dejado la casa a cambio de que el joven se licencie. Si este no lo hace, la casa pasará a ser propiedad de los sobrinos del deán y él junto con su tía, tendrán que dejarla. Con ellos vive Socorro, que ayuda en las tareas domésticas y que fue recogida en un asilo. Misia Fidela vive temerosa de su sobrino: este, lejos de ser un estudiante modélico es un personaje inconformista que, como advierte Montserrat Ribao “contesta a este ordenamiento social compostelano enfrentándose a sus poderes fácticos: desprecia el legado del Deán y vuelve en su contra a la jerarquía académica, todo ello en nombre de una individualidad” (2012: 9), si bien, este personaje resulta bastante ridículo y exaltado. Se ha enamorado perdidamente de su vecina, Inés, que se ha quedado sola tras haberse quedado viuda y después de que su hermano, Jacobo, se haya ido con su familia a Montemor, una aldea donde la familia tiene bienes. Ambos hermanos proceden de una familia hidalga arruinada por el señor de Montemor, padre de los dos, quien había malgastado su hacienda. Ante esta situación, Inés había solucionado los problemas económicos de la familia al casarse con un emigrante venido de Cuba quien, tras morir,

dejó a la joven Montemor su fortuna. A este respecto, su hermano, Jacobo, declara: “Ella ha rehecho la ilustre casa de Montemor. Pensiones, lugares, foros, renta de centeno y de trigo... Todo lo recobró ella” (Pardo Bazán 2010: 316).

Una vez viuda, Inés ha enamora también de Bernardo Sálvora, aun siendo de posición humilde. Inés, en principio, se presenta al posible espectador/lector como una mujer decidida y libre. “Yo soy dueña de mí; no necesito que me amparen”, declara vehementemente. Sin embargo, pronto comenzará a dudar. La visita de dos beatas a su casa anunciándole que la cofradía a la que pertenece cuestiona su modo de vida y la llegada de su hermano que la impreca por su anómalo enamoramiento hacen que tome la decisión de estabilizar la relación con su amante. Este, ante su demanda, se horroriza. En unos pasajes que imitan y hasta ridiculizan los tan recurrentes diálogos de enamorados del teatro romántico (véase el guiño del nombre de la amada)³²⁹, Bernardo se rebela contra la decisión de su amada y, sarcástico, le contesta a Inés: “Mi maga del jardín pide que me cree una posición social” (Pardo Bazán 2010: 326) y, abatido, asume el abandono consecuente de Inés. Pero, contra todo pronóstico, el desamor de Inés sirve como catalizador de su locura: poco a poco se vuelve más cuerdo, menos vanidoso. Hasta sus compañeros le ofrecen trabajar en un rotativo. Inés, por su parte, culpable por haber cedido a la presión social que no permite un amor sin perspectiva de matrimonio y en desigualdad de condiciones, intenta reparar el daño que cree haber causado en su amante: visita a Misia Fidela diciéndole que podrá vivir en una casa de su propiedad en su aldea –y solventando así su penosa situación económica- y luego, intenta volver con Bernardo. Este, sin embargo, se niega. Emocionado, le dice: ¡Inés, para mí has sido el cielo! ¡No serás la tierra” (Pardo Bazán 2010: 344). Y le confiesa que su unión con ella,

³²⁹ A este respecto Montserrat Ribao (2010: 194), apunta: “Las explícitas alusiones al romanticismo o a lo romántico funcionan como sinónimo de lo irracional aplicado a una concepción del amor desligada de convencionalismos y al límite de lo socialmente permitido, pero también como eufemismos, de fugacidad, de superficialidad y de aventura.

ya sin la pasión que antes sentía se convertiría por su parte en “una boda envidiada, útil”, por lo que se niega a volver con ella.

La obra, que sería publicada en 1909 en el volumen 35 de las *Obras Completas* de la escritora, trata temas ya habituales en la literatura de doña Emilia. Por un lado, el desmoronamiento de la hidalguía provinciana -tema tratado por la autora, magistralmente en *Los pazos de Ulloa* y presente también en *Cuesta abajo*- a favor de la creciente burguesía (la arruinada familia Montemor recupera su pasado glorioso gracias al casamiento de Inés con un rico emigrante); el peso de las convenciones sociales en el amor y la distinción entre hombre y mujer en la relación amorosa.

El texto de *Juventud* dialoga con el de *El vestido de boda* y con el ensayo *La mujer española*. A saber: el padre de Inés y Jacobo, señor de Montemor ha arruinado a la familia. No obstante, para recuperar su patrimonio la salida escogida ha sido el casamiento de Inés con un adinerado pretendiente venido de Cuba y no el trabajo de ninguno de sus miembros. No se hace alusión a ninguna actividad de Jacobo Montemor, aunque sí, casi sucintamente y en clave de rumor, al de su hermana. Misia Fidela, en tono de confesión, hace alusión al trabajo de esta última: “Más pobres que las arañas vivían doña Inés y su hermano don Jacobo y hasta se corría que doña Inés trabajaba para fuera”. Sin embargo, este supuesto trabajo, vergonzante a todas luces, no ha cambiado la situación de la familia, es más, ha actuado casi como una lacra que mantener en secreto. Finalmente, el matrimonio de Inés ha acabado por restablecer el patrimonio hidalgo, perdido, del que, que según se informa en el texto forman parte posesiones muebles e inmuebles, foros y rentas. La hegemonía social, antes regentada por la hidalguía, pasa ahora a estar dominada por la burguesía y parece que las familias pudientes en otras épocas solo tienen como salida legítima su unión con la creciente clase media (Villacorta Baños 1997: 670).

Pero si el primer matrimonio de Inés se adecúa a las convenciones sociales (ya que la hidalguía y la burguesía se situaban en los extremos más latos del escalafón social gallego del la época) su unión con Bernardo transgrede todas las convenciones sociales. Aunque viuda y adinerada, no es tan dueña de su albedrío como manifiesta a su hermano y a las dos beatas que entran en su casa en la escena segunda del segundo acto. Más aún, Inés resulta un personaje un tanto voluble, que cambia de un enamoramiento decidido en el primer acto a dejar a su amado en el segundo y a volver con él en el tercero. Su amor está supeditado a las cuestiones sociales, y más allá de las tapias del jardín que esconden los encuentros amorosos de los amantes, la ciudad conservadora y católica cuestiona su moral, a la vez que su hermano recela de una unión al margen del matrimonio y con un hombre de posición social mucho más baja. A solas, Jacobo advierte a Inés que sus relaciones la ponen en evidencia: “Dueña eres de tu albedrío y, sin embargo, no sale a la luz esa intimidad. ¿Quieres que te diga por qué? Porque se trata de un hombre socialmente inferior a ti, sin oficio ni beneficio, sobrino de una criada; porque tú percibes el mal gusto, la inconveniencia de tales relaciones, y el misterio da a tu inclinación color de ilícita y así, a mansalva, las víboras te muerden” (Pardo Bazán 2010:322)”.

La escenografía que propone la autora señala las marcadas diferencias de de clase entre la casa de Bernardo y de Inés. Así se refiere la didascalia inicial del primer acto, que muestra la casa del estudiante: “La escena representa un jardín-patio, en una casa modesta” (Pardo Bazán 2010:301). Sin embargo, la correspondiente a la casa de los hermanos Montemor, señala:

Una sala en casa de Inés. Armonio o piano; mobiliario muy elegante; objetos de arte, plantas, flores, asientos confortables, mesita para el té, algún retrato antiguo, bonito. Puerta grande al fondo; a la izquierda, puerta y ventana de cristalería; por la puerta del fondo debe verse un trozo de antesala, bien amueblada y decorada. A la derecha, puerta practicable que se supone

comunica con las habitaciones interiores. No exige este salón sujetarse a un estilo dado, pero deben verse en él riqueza, buen gusto y refinamiento (Pardo Bazán 2010: 315).

El alejamiento entre los dos amantes, propuesto, en principio por Inés y más tarde por Bernardo -que descreído de su enamoramiento inicial se da cuenta de que su relación debe entrar en los términos del amor burgués- tiene como consecuencia la aceptación de las normas sociales. Pero si mientras para Inés, imposibilita toda realización como persona: es decir, fuera de su relación con su amante y aunque viuda y rica, debe preocuparse de cuidar su moral en la agobiante ciudad provinciana, para Bernardo el acatamiento de las convenciones sociales suponen una entrada en la cordura y en la armadura social de la ciudad, en la que va a regentar un periódico. Su lucha pasará de ser una locura individual a un proyecto compartido con sus compañeros desde el llamado cuarto poder.

Montserrat Ribao, quien ha estudiado los manuscritos de la obra conservados en la Real Academia Galega- apunta que Bernardo, en la primera redacción de la obra, *El Águila* (cuyo personaje es llamado Máximo) estaba preocupado por su propia pobreza pero en *Juventud*, texto finalmente editado en 1909 está “obsesionado solo por defender su particular idiosincrasia frente a convencionalismo que -a su juicio- le rodea y por conseguir a su manera el favor de su vecina Inés, a la que amará mientras le resulte inalcanzable” (Ribao Perereira 2010:197). La citada profesora viguesa ve, en este último comportamiento “la ibseniana reivindicación de la voluntad absoluta y sus consecuencias” (Ribao Perereira 2010:195). Sin embargo, creemos que en *Juventud*, lo único en lo que sigue creyendo Bernardo es en su ideal romántico del amor, pero que el personaje pasa de una actitud contestataria de todo lo que le rodea, a aceptar las convenciones a partir de la ruptura con Inés aceptando el reto de enfrentarse a los elementos sociales de la ficticia Santiago de Compostela desde la colectividad. La

ruptura de la relación ilícita ha significado para Inés renunciar a su sueño. Sin embargo, para Bernardo ha supuesto crecer dentro de la estructura social.

No obstante, no ha sido Ribao Pereira la única que se ha acercado a la posible filiación de este drama ya que Francisco Nieva, por su parte, vincula esta pieza con el naturalismo francés y no halla en ella ecos de Ibsen (1989: 197). Mary Lee Bretz, sin embargo, sitúa a los personajes de la obra en un binomio juventud- madurez y observa como Bernardo pasa de un polo al otro:

As a young student, Bernardo defies convention: he argues violently with his professors, courts and wins the love of Inés, a wealthy woman from a higher class, and refuses to comply with the minimal conditions stipulated in his uncle's will, thus losing a considerable fortune. As the play progresses, however, external pressures gradually erode Bernardo's resistance. The characters are divided clearly into those who signify "maturity" (Jacobo de Montemor, Misia Fidela, Doña Traspaso, Dalinda, Inés as seen at the end) and those who signify "youth", as indicated by their spontaneity (Socorro, Inés in the initial stages, Don Carmelo). Although the conflicts between youth-maturity and individual-society are apparently resolved in favor of maturity and society, Pardo Bazán maintains ambiguity through a number of devices. As Styan indicates, theater is a combination of empathy and alienation, and Bernardo clearly evokes both emotions. His initial sincerity attracts, but his egocentrism repels. As he moves towards "maturity", our sympathies move from him towards another character who displaces him as signifier of youth. Socorro, the self-deprecating servant who believes in Bernardo and supports him both financially and emotionally, retains her faith and continues to defy social convention even while Bernardo moves to accept it (Bretz 1984: 44).

3. 8. 2 *El becerro de oro / El becerro de metal*. Nuevos intentos de subir a las tablas una obra protagonizada por Fernando de Mendoza y María Guerrero

El primer dato que tenemos de esta pieza dramática escrita por Pardo Bazán es la citada noticia del diario *El Noroeste* del 5 de enero de 1906, en la que se decía que esta obra –entonces denominada *El becerro de oro*- estaría destinada a María Guerrero,

quien la estrenaría “en Madrid o en América” (“Antes del estreno. Doña Emilia en el teatro: 05/01/1906). Diez días después, *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra, repetía la misma información sobre la obra que Pardo Bazán se disponía “a terminar” (“La Pardo Bazán en el teatro”).

Efectivamente, la pieza estaba destinada al matrimonio Guerrero-Mendoza. Sin embargo, no fue del gusto de los dos actores. El 26 de mayo de ese año, en una carta que ya hemos citado en el anterior apartado -dedicado a *Juventud*- y dirigida a Fernando Díaz de Mendoza, la escritora le comentaba al empresario:

Recibo sus dos cartas y las dos obras a que respectivamente se refieren.

Con la misma sinceridad con que V. me escribe le diré que mi impresión ha sido que Vds. no pensaban en llevarse una obra mía a América. Esta impresión, anterior a la lectura de *El becerro de oro*, se confirmó el día de dicha lectura (Carta de Emilia Pardo a Fernando Díaz de Mendoza 06/05/1906 en Schiavo y Mañueco 1990: 71).

Y en otra carta, Díaz de Mendoza se justificaba ante la autora refiriéndose a su rechazo tanto de *Juventud* como de *El becerro de oro*:

Tanto deseaba tener una obra de usted que me desconcertó el que no me gustasen ninguna de las dos. Tengo muchos deseos de que usted escriba una obra que [ilegible] de ir yo también por el desquite- pero no lo hubiéramos tenido ni con *Juventud* ni con *El becerro*. Escritas están las dos y alguna vez habrán de representarse aunque yo desearía equivocarme creo que el asunto me dará la razón (...). (Carta de Fernando Díaz de Mendoza a Emilia Pardo [s. a] en Schiavo y Mañueco 1990: 72).

Sin embargo, Pardo Bazán debía tener una impresión muy distinta de su obra, ya que la incluyó en 1909 en el tomo dedicado a reunir su teatro de sus *Obras Completas*.

El becerro de metal, título con el que finalmente se publicó la obra, cuenta la historia de una adinerada familia judía que llega a España para instalarse en Madrid. La familia está formada por el padre, Simón, y sus tres hijos: Ezequiel, el hijo mayor, Benjamín y Susana, además del hermano de Simón, Ismael, Gran Rabino de París. A

sabiendas de entrar en un país que expulsó a sus correligionarios, la familia pretende entrar en la alta sociedad madrileña, si bien demostrando su supremacía social mediante estrategias diferentes, pero todas ellas basadas en su poder económico, en su culto al becerro de metal del primer título de la pieza. Así, mientras Benjamín pronto se convierte en prestamista de jóvenes calaveras, Ezequiel prefiere hacer obras de interesada caridad, como declara con vehemencia a su hermano: “Vamos a un país donde nuestros antecesores fueron perseguidos, maldecidos, corridos a pedradas como perros... Nuestro desquite es imponernos a la simpatía, al respeto público. El dinero sirve para eso. Hagamos mucho bien, no escondido, porque eso de ocultar la beneficencia es un yerro cristiano” (Pardo Bazán 2010: 255). Mientras, el patriarca de la familia considera otra estrategia: la de la unión de sangre con la nobleza, que devolvería a la familia su pasada gloria. Así, le manifiesta a su hija, ante un posible enlace con la familia de los Duques de Altacruz: “El lo único que me falta conseguir. Lo demás lo tengo. La prosperidad me acompaña. El oro crece, se hincha, fructifica en mis manos. Y ya los has visto: nos rinden homenaje. ¡Qué de halagos, qué de victorias! Ahora, a cruzar nuestra sangre con la primera sangre de España. Los nietos del viejo Simón de Leyva se descubrirán ante el rey. Tu pretendiente, además, no es un noble arruinado. La casa de Altacruz se sostiene, conserva su brillo...” (Pardo Bazán 2010: 275). Pero en medio de una familia presa del culto al dinero y perseguidora del éxito social, la joven e idealista Susana se rebela. Primero, lo hace contra su familia, porque, como le confiesa a su tío “en nuestra familia no se daba culto al Señor, sino al becerro de fundición, al Baal” (Pardo Bazán 2010: 292). Y, decidida, rehúsa su casamiento con el noble Fernán de Altacruz para convertirse al catolicismo y prometerse con Pedro de Torrellas, - “pobre hidalgo provinciano”, como lo define García Castañeda (1997: 131)- a quien, en una melodramática escena, pretenden matar sus hermanos.

En una familia obcecada por la riqueza y obsesionada por comprar los derechos de sangre con su dinero, con dos hermanos rivales en la dirección de la casa, Susana es el único personaje femenino y a la vez positivo de la familia. La usura y la ambición se manifiestan en todos los miembros de la familia excepto en la joven que, valiente y pura de corazón no comparte las mismas ambiciones que sus hermanos y su padre. Si ellos quieren entrar sociedad española ejerciendo su poderío económico, ella lo hará abrazando el amor y la fe católica. Como comenta Thion Soriano-Mollá (2002) Susana representa un nuevo tipo de mujer: la espiritual. Otra vez, en el teatro de Pardo Bazán, el universo masculino y femenino se desequilibran y el personaje de Susana, caracterizado por su valentía, encuentra un camino decoroso entre el ambiente fatuo y de culto al dinero en el que vive. La salvación de su familia es ella y el camino correcto, el que ha tomado.

Gonzalo Álvarez Chillida, en su trabajo *El antisemitismo en España: la imagen del judío, 1812-2002* declara que la escritora gallega “escondía no pocos prejuicios del tradicional casticismo español” contra los sefardíes (2002: 228), hecho que no extraña en una hidalga como ella, apegada a la tradición, y repasa las obras de Pardo Bazán en las que sus protagonistas pertenecen a la religión de los hebreos: las novelas *Una cristiana* y *La prueba* y la obra que ahora analizamos, *El becerro de metal*, en la que, como hemos visto, la mayoría de los miembros de la familia Leyva son caracterizados como avarientos e incluso como usureros. El único personaje que parece no condenar Doña Emilia es el femenino, el de Susana, quien, finalmente y como hemos visto se convierte al catolicismo por amor. Incluso hasta su tío, el rabino -como comenta Álvarez Chillida- advierte a la joven de que “el oro será el medio por el que “nuestro pueblo y nuestra raza, algún día, se alzarán fuertes y triunfantes, en medio de las naciones” (Álvarez Chillida 2002: 228) y, el investigador declara que, de este modo

“Pardo Bazán contrapone así el cristianismo tradicional al triunfo del capitalismo judaico” (Álvarez Chillida 2002: 228).

En la actualidad, y como ha ocurrido en otras ocasiones con la dramática de la escritora, la crítica ha visto aciertos en esta obra de Emilia Pardo Bazán. Pilar Faus, señala que con *El becerro de metal*, la hija de Amalia de la Rúa “introduce un tema novedoso en el campo literario. Se trata de la hegemonía económica de los judíos europeos, de los que la familia Rothchild es paradigmática y que, a su vez, produce la ola de antisemitismo que invade a estos países, como ha puesto en evidencia el reciente caso Dreyfus en Francia. De ambos hechos se ha ocupado recientemente doña Emilia. Con motivo de una reciente visita al museo del Louvre, ha tratado sobre la labor de coleccionistas y mecenas de arte de los riquísimos banqueros” (Faus 2003: tomo II, 301-302). García Castañeda, opina, por su parte que, con esta obra “el propósito de la autora (...) es el de criticar una vez más a la alta sociedad cortesana del tiempo (1997: 131). Mientras, Francisco Nieva, en el fundacional artículo en que revisa la obra dramática de la escritora confiesa que “las tres comedias de la escritora no estrenadas, es decir, *Juventud*, *El becerro de metal* y *Las raíces* “[n]o desdican en nada el mejor teatro naturalista y ya de alto consumo en París” (Nieva 1989: 196). Pero Nuremaker, por su parte, dicta que la obra que Pardo Bazán tituló como comedia dramática “is an exaggerated, sentimental play on the Jewish-Spanish theme made famous by Pérez Galdós in *Gloria* and by Fernández Ardavín en *La dama de armiño*” (1945: 166). Por nuestra parte, opinamos, como Dolores Thion Soriano-Mollá, que en *El becerro de metal* su autora traza el personaje de Susana Leyva con la pretensión de dar voz y humanizar un conflicto psicológico femenino, creando un personaje que, como el de Celina en *Cuesta abajo* o Inés de *Juventud*, pueda “rechazar voluntariamente el

matrimonio, no sentirse destinada exclusivamente a la maternidad, vivir relaciones amorosas libres o integrar el mundo laboral” (Thion Soriano-Mollá 2002).

Aunque la obra no fue estrenada en vida de la escritora, sí se hizo después. Poco más de un año después del fallecimiento de Pardo Bazán, se celebró en Valladolid un acto-homenaje a la condesa “para cooperar en la suscripción abierta para erigirle un monumento a la ilustre escritora en Madrid” (“Noticias breves. En memoria de la Pardo Bazán” 18/12/1922)³³⁰. Y en este acto, celebrado el 18 de diciembre en el Teatro Calderón de la ciudad pucelana, se puso en escena, por primera vez, *El becerro de metal* por un grupo de aficionados. Monte-Cristo, desde una columna de *El Imparcial* publicada unos días después informa del evento:

Tuvieron los organizadores el acuerdo de elegir para la fiesta la admirable comedia, no representada, de la ilustre escritora que lleva por título *El becerro de metal*, en cuyo reparto figuraron las distinguidas señoras y señoritas de Power, Gayan, Sánchez-Huerta, Colino, Souto, y los señores De Lapi, Vela da la Huerta, Durruti Romay, Espinosa., Federico Santander, Boado, Callejo, García-Amado, Martínez-Sagarra, Ignacio de la Puente y José María Sigler (Monte-Cristo 29/12/1922)

Al acto habían asistido también los hijos de la escritora y Federico Santander había dado una charla titulada “La Condesa de Pardo Bazán y su tiempo”.

Años después, parece que se intentó dar nuevamente lectura pública a la obra. En el fondo de la Familia Pardo Bazán del archivo de la Real Academia Galega se guarda una página de una publicación periódica sin identificar y sin datar, firmada por “Plauderer” –pseudónimo de Manuel Jiménez Moya- y con un título bastante sensacionalista “Se ha encontrado el original autógrafo de una comedia inédita de la Pardo Bazán”. En un subtítulo, el periodista aclara “Se titula *El becerro de metal* y ha sido reconstruida casi íntegramente”. En realidad, el artículo pretende dar a conocer un

³³⁰ En nuestro trabajo de 2009b damos noticia, por vez primera, de este estreno (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009b: 155-165).

ciclo de lecturas que se haría en el aula de cultura de un ateneo –presumiblemente el Ateneo de Madrid- y en el que se leería la obra, según el artículo “que nadie conocía y que ahora ha encontrado su hija ordenando los papeles de la eximia escritora”. (Plauderer s.a). El artículo transcribe un diálogo de la hija de la escritora, Blanca Quiroga, en el que cuenta que el archivo de su madre fue trasladado por a la casa que Blanca habitaba, junto con su marido el general Cavalcanti, en la madrileña Calle Tutor. Durante la contienda militar, la casa fue registrada y los papeles del archivo, desperdigados. Blanca cuenta cómo pacientemente fue reuniendo y ordenando los papeles de su madre y que, entre ellos, encontró varias cuartillas de la pieza protagonizada por Susana Leyva: “En el montón de papeles de cosas literarias advertí pronto que había colocado bastantes cuartillas que parecían de una misma comedia. Las ordené y seguí buscando. Y, a falta de tres, he conseguido encontrarlas todas. Así ha aparecido *El becerro de metal*” (Plauderer s. a.)

Como sabemos, la comedia no se hallaba inédita, sino que se había publicado en 1909 por la propia condesa en el volumen XXXV de sus *Obras Completas*. Sin embargo, como es sabido, cuando tras el fallecimiento de Blanca Quiroga, los papeles de la escritora fueron trasladados a la Real Academia Galega, entre ellos, se hallaban varias cuartillas pertenecientes a obra. En concreto, hoy en día se conservan tres borradores de la pieza: un manuscrito incompleto en el que falta la primera hoja del segundo acto titulado “El becerro de oro”; un grupo de cuartillas manuscritas con el título “El becerro de metal” (con el que finalmente Pardo Bazán publicaría su obra) y otro grupo mecanografiado (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 158-159).

Desconocemos, no obstante, si el ciclo de lecturas dedicado a Pardo Bazán se celebró y si se dio lectura a la obra, que se había ofrecido a leer –según Plauderer- Luca

de Tena. El recorte con el artículo no tiene fecha, pero por algunos datos que se recogen en este podemos fecharlo sobre el año 1944³³¹.

Sí sabemos, por el contrario, que *El becerro de metal* fue objeto de otra lectura dramatizada hace no muchos años. En 1998, a cargo del centro Dramático Nacional, el director teatral Juan Antonio Hormigón coordinó en el Teatro María Guerrero un ciclo titulado “Teatro de la España del 98”. El director, declaraba que “[h]ay todo un teatro muy distinto en sus planteamientos. Hemos intentado programar un conjunto de obras que plantean una crítica social contundente, que supone una renovación tanto en el campo de las ideas como en el terreno estético de ese momento” (Ritama Muñoz-Rojas 23/09/1998). En el ciclo, además de recitarse la obra de Doña Emilia, se leyeron piezas de Rusiñol, Benavente, Valle-Inclán, Gómez de la Serna Grau y Pérez Galdós. El 6 de octubre se leyó *El becerro de metal* con el siguiente reparto, como indica el *ABC* de ese día: “Emiliano Redondo, Carlos Manuel Díaz, Manuel Navarro, Manuel de Blas, Alejandra Torray, Marisol Ayuso, Luisa Armenteros, Luis Lorenzo, Valentín Hidalgo, Maribel Lara, Concha Leza, Jesús Cabrero, Paco Casares” (“Teatros Nacionales”06/10/1998). De la escenografía se ocupó Rafael Garrigós y de la iluminación Felipe Ramos. La obra fue dirigida por Ángel Fenández Montesinos y al final de esta, la profesora Cristina Santolaria pronunció una conferencia³³².

3. 8. 3 *El desertor / Las raíces*. Otro proyecto para Francisco Fuentes

Hemos visto como a raíz de las representaciones escénicas de *La suerte*, Pardo Bazán entabló relación, primero con Enrique Borrás y luego con Rosario Pino y Tirso García Escudero. Pero también lo hizo con el actor Francisco Fuentes, quien escenificó

³³¹ En el recorte, Blanca Quiroga cita que Serrano Anguita le había escrito una comedia a partir del cuento “El décimo”, de Emilia Pardo Bazán. Y, como recoge, Ana María Freire, esta obra fue estrenada en agosto de 1944 (2014: 424).

³³² En el ANEXO VII de esta investigación incluimos una fotografía de la lectura de la obra en el Teatro María Guerrero.

en A Coruña el no demasiado aclamado estreno de *La suerte*. Tras este primer acercamiento, Pardo Bazán decidió volver a colaborar con el citado actor. Así, le comunica a Francisco Giner en una carta fechada el 16/09/1905: “estoy con *El desertor*, drama para Fuentes. Lo estrenará en La Habana o Méjico” (Carta a Giner de los Ríos 16/09/1905 en Varela 2001: 504). Pero tampoco este drama sería estrenado. El 25 de octubre de 1905 conocemos por el periódico *El Regional* de Lugo la siguiente información:

Ha salido de la Coruña para la Habana a bordo de *La Navarre*, confiado al digno presidente de la cámara de comercio señor Silveira, el manuscrito de un drama que Emilia Pardo Bazán, la ilustre escritora, envía para la compañía del actor Fuentes, tan conocido en La Coruña.

Hace ya meses que Fuentes había solicitado una obra de la señora Pardo Bazán, la cual consagrada a cumplir sus ofertas a Mendoza, Borrás, la Pino y la Tubau, no pudo hasta ahora complacerlo.

El drama será estrenado en la presente temporada de invierno en el Teatro Payret de la gran ciudad antillana, donde, por cierto, según vemos en los periódicos de la isla, está haciendo la compañía española una brillantísima temporada, fecunda en buenos éxitos (“Una obra de Emilia Pardo Bazán” 25/10/1905)

Sin embargo, según explicamos en nuestro estudio de 2009:

cuando el emisario llegó a La Habana para reunirse con el actor se dio cuenta de que este ya había partido hacia México. Un nuevo emisario salió entonces para este país, pero durante el trayecto extravió el manuscrito (Acosta, 2007: 481). El drama, parece no haber sido representado nunca y en la prensa de la época no encontramos más referencias a esta obra ni a sus posibles estrenos en América³³³ (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 210).

La última noticia que tenemos de la obra es la ya referida cita del 15 de enero de 1906, en la que el periódico coruñés *El Noroeste* anuncia:

³³³ Como también comentábamos en el citado artículo: “No terminó aquí la relación entre Francisco Fuentes y Emilia Pardo Bazán. En 1919 el actor adaptó al teatro su novela *El saludo de las brujas*, que fue llevada a las tablas en marzo de ese año por Margarita Xirgú en Granada (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2009: 210, nota 36).

Con esto, con un drama fuerte y “dramático” para Fuentes, que estrenará en Méjico (...) se verá que no ha sido floja la labor de la autora de *Los pazos* (“Doña Emilia en el teatro: antes del estreno” 15/01/1906).

En el Archivo de la Real Academia Galega, se hallan tres documentos correspondientes a tres estadios de un drama titulado *Las raíces*, que la escritora publicaría en su volumen de *Obras Completas* dedicado al teatro y que la crítica ha querido ver como reescrituras de *El desertor* (Ribao Pereira en Pardo Bazán 2010: 44)³³⁴. Los tres documentos se conservan incompletos. Como ha descrito Axeitos Valiño el primero de ellos es un documento autógrafo de la escritora, el segundo es un mecanoscrito con correcciones autógrafas y el tercero es también un texto mecanografiado (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 160).

El texto completo de la obra se halla publicado en el volumen 35 de las *Obras Completas* de Pardo Bazán, en el que la escritora recogió parte de su producción dramática, bajo el título de *Las raíces*. Esta pieza, subtitulada como “Comedia dramática en tres actos, en prosa”, cuenta la historia de la burguesa familia Alarcón, compuesta por Aurelio y Susana y sus dos hijas, Gracia, la mayor y la Fifi, que se encuentra gravemente enferma. El estado de la pequeña parece ser lo único que perturba la felicidad de Aurelio, personaje con hondas “raíces” en la institución de la familia. Sin embargo, su felicidad se verá prontamente frustrada con la aparición de su primo Vicente, quien visita a la familia junto a su sobrino José un poco antes de que la familia celebre con una fiesta la Nochebuena. Vicente, personaje opuesto al de su primo, descreído de la familia y materialista, relata su preocupación a Aurelio. Al parecer, informa, el banquero Casarrobles, quien mantiene una relación amorosa con una mujer casada, ha caído en la quiebra y huido. Vicente ha invertido dinero en las actividades comerciales de Casarrobles, al igual que Susana, la mujer de Aurelio. Sin embargo,

³³⁴ Hemos decidido, pues, mantener el criterio y aceptar también que *El Desertor* es un antecedente de la pieza *Las raíces*.

informa a su primo de que no tiene nada que tener, pues la fortuna de Aurelio se encuentra intacta. Este hecho hace que Aurelio comience a sospechar que tal vez la mujer casada amante de Aurelio sea realmente Susana. Sus sospechas se ven confirmadas por Sofía Dávila, amiga de la familia, a quien Aurelio muestra su angustia. Esta, además, deja ver el profundo enamoramiento que siente por Aurelio, quien ve en ella una tabla de salvación. Pero, desesperado, Aurelio, le recrimina la verdad a su mujer Susana. Esta, en la conversación que mantiene con su marido primero y con Sofía después, confiesa: ante la inutilidad de Aurelio por dedicarse a los negocios y enriquecer a su familia, ha tomado el rol de un hombre, colocando los bienes legados por su propio padre en manos del banquero Casarrobes, con el que ha mantenido una relación carnal. De este modo, la familia ha podido vivir con lujo y ha asegurado el porvenir de Gracia, su hija casadera, a la vez que ha proporcionado una vida tranquila y feliz a Aurelio. Este, muy apenado, descubre también que su amada Fifi no es su hija, sino de Casarrobes. En el último acto, la chiquilla muere, mientras Aurelio, alentado por Sofía, decide continuar viviendo con su familia y perdonar a Susana, quien llora ante su hija muerta y cuyo castigo expresa Aurelio con sus últimas palabras: “No digas nuestra niña... Di nuestra pena... y entonces la sentiré contigo... Lloro, eres madre y esa es tu expiación” (Pardo Bazán 2010: 389).

De todas las obras de Pardo Bazán que hemos analizado hasta el momento, la verdad es que *Las raíces* es la que muestra una mayor complejidad atendiendo al a construcción de personajes, como ha demostrado, muy pormenorizadamente Prado Mas en la “Introducción” que precede a la edición de esta pieza y de *Cuesta abajo* (Prado Mas 2002: 77-83). Así, Aurelio, optimista y amante de su familia, se muestra como un personaje pasivo, que no ha luchado económicamente por su familia y que, aunque ve temblar su mundo cuando descubre la infidelidad de su esposa y la no paternidad de

Fifi, consigue -como Orozco en *Realidad* de Pérez Galdós- perdonar a Susana y seguir atado a sus convicciones.

También Sofía es un personaje complicado que pasa ante los ojos del espectador enamorada de Aurelio, sin embargo, “se mantiene en todo momento lejos de los tópicos de la enamorada en silencio, pues a veces se muestra tan dañina como una eficaz antagonista” (Prado Mas 2002: 80). Y de hecho, el lector de la obra la ve mostrarse, en principio, “injusta y cruel” con Fifi, luego amorosa con Aurelio, inquisitiva con Susana y finalmente firme en su resolución de aceptar su suerte.

Pero sin duda, el mayor logro de *Las raíces* es el personaje de Susana, que como veremos, se erige en adalid de la familia Alarcón y que presenta unos claros ecos ibsenianos inexplicadamente obviados por la crítica³³⁵. Susana, como Nora, de *Casa de muñecas* – obsérvese que la obra de Ibsen y la de Pardo Bazán transcurren también en Navidad- ha tomado las riendas de la economía de su familia. Pero si bien Nora lo ha hecho a escondidas, pidiendo dinero a un prestamista para poder realizar un viaje que repondrá la salud de su marido, Aurelio ha sabido siempre que es Susana quien ha administrado los bienes pecuniarios. Esta, declara a su marido: “Porque te adoraba y porque adorarse es tan dulce quise traer al hogar el bienestar, un poco de lujo, la poesía de un ambiente elegante y delicado... y gestioné mi fortuna como la gestionaría un hombre... Te correspondería a ti hacerlo, pero no estaba en tu carácter. Con iniciativas, luchando... Pero te adormeciste en el blando refugio de tu interior” (Pardo Bazán 2010: 372). Y esa cantidad le pertenecía, en principio, únicamente a Susana, quien declara: “esa fortuna que está apartada y libre de las contingencias de la quiebra Casarrolles procede de un préstamo que mi padre hizo al banquero hallándose este en situación

³³⁵ Solamente López Quintáns en su artículo de 2008 “¿Resignación o rebeldía? Reflexiones sobre *Las raíces* de Emilia Pardo Bazán” ha estudiado la relación entre este texto y *Casa de muñecas*. Sin embargo, su artículo profundiza en la influencia de Ibsen sobre el personaje de Sofía. No obstante, nosotros consideramos que es Susana el personaje femenino de *Las raíces* que parece más cercano a las nuevas heroínas que propone el teatro del autor nórdico.

angustiosa. Por eso, los fondos que nos pertenecían y que Casarrobles manejó y aumentó quedaron a salvo de toda eventualidad. Yo supe –dentro de la ley- clavetear bien los nuestro”. (Pardo Bazán 2010: 372). Sin embargo, tras las gestiones de Susana y los movimientos que el banquero ha hecho con el dinero, y como bien observa José a su tío Aurelio, “La mitad casi de esa fortuna a usted le corresponde; se ha adquirido después del matrimonio y son bienes gananciales” (Pardo Bazán 2010: 381). Efectivamente, Susana ha incrementado el patrimonio de la familia Alarcón y, gracias a su esfuerzo, su situación económica se ha visto beneficiada. Y la didascalía inicial del primer acto nos sitúa en un ambiente que ha sido tocado por su mano. El salón burgués que se escenificaría en el teatro correspondería al de “una sala elegantemente arreglada” (Pardo Bazán 2010: 349). También, en el despacho de Aurelio, se nota la mano de su mujer. En la acotación que abre el acto segundo, la autora indica que este debe ser “Un despacho bien alhajado, sin pretensiones, pero con refinamientos. Mesa, gran diván, plantas, flores; cuanto revela la mano de una mujer cuidadosa, que piensa en los detalles. Algunos objetos de arte; puerta al fondo, dos laterales y una ventana abierta al espectador” (Pardo Bazán 2010: 363). La influencia de Susana, el esfuerzo que ha hecho hipotecando su vida en una relación carnal con un hombre al que nunca ha amado en aras de la tranquilidad económica y la prosperidad de su familia, inunda toda la escenografía de la obra. Su mano está impresa en los decorados y en todos los elementos de la vida burguesa, en los que también ha reparado. En el salón del primer acto se halla un piano y suponemos que la Mademoiselle que aparece en el primer acto debe ser la institutriz de sus hijas o, cuando menos, de Fifi. Recordemos que tanto el francés como el piano son emblema de la educación para señoritas de la élite, tan criticada por Pardo Bazán y que parecen responder a las inquietudes sociales y pedagógicas de Susana. Y si la habitación de Fifi y su indumentaria están también

magníficamente elegidas, otra de las preocupaciones de Susana se halla también en garantizar el futuro de sus hijas. Con un marido despreocupado por los problemas pecuniarios de su familia, es ella quien se ha preocupado de garantizar el futuro de su hija casadera. Así, cuando Aurelio le pide que se deshaga del dinero que ha conseguido con ayuda de su amante, Susana le responde: “si me obligas a renunciar a mi fortuna la escasez matará a Fifi y dejará a Gracia sin marido, sin establecimiento posible, trabajando para comer, con los dedos picados por la aguja y la cara marcada por las privaciones. ¿Concibes a tu hija sin trajes de seda? ¿Concibes a tu hija subiendo pisos para cobrar tres pesetas? ¿La concibes casándote con un hombre tosco y grosero, que la mantenga y que la maltrate?” (Pardo Bazán 2010: 363).

Nuevamente, Pardo Bazán nos habla en esta obra de los peligros de la condición femenina en la vida burguesa. En la pareja formada por Aurelio y Susana, ella es la única que es capaz de mantener y luchar por la economía familiar, es decir, es la que adopta el rol masculino. Pero es una mujer, y, como tal, está expuesta a una moral diferente a la de su marido. Como observa Mary Nash, el matrimonio burgués “está basado en una doble moral sexual que permite al varón expresar su sexualidad fuera del matrimonio, pero que, en cambio, exige a la mujer su virginidad y la limitación de sus manifestaciones sexuales estrictamente a su pareja como garantía de la paternidad de la prole y como objeto sexual de exclusivo patrimonio del marido” (1983: 30). Y, Susana, como su homónima bíblica, según observa Montserrat Ribao (Pardo Bazán 2010: 46) es acusada de mantener relaciones sexuales, pero a diferencia del personaje del *Libro de Daniel*, Susana Alarcón es culpable. Sin embargo, y por paradójico que parezca, lo hace por amor a su familia y por mantener su condición social. En un matrimonio con un marido que adopta una postura pasiva y con dos hijas, que, como ya hemos visto, no tienen más posibilidades de mantener su condición económica si no es casándose con

alguien de su rango, es Susana quien asume el rol del *pater familiae*, aun transgrediendo las convenciones. Los rumores, como da cuenta Vicente, la acusan, y, aunque en la intimidad de su matrimonio sea perdonada por Aurelio, la expiación de su adulterio será llorar a su hija, enferma por las tribulaciones de su madre y fallecida en la infancia.

Pardo Bazán parece nuevamente querer hacer reflexionar a sus lectores/espectadores sobre la condición femenina burguesa, sobre el doble rasero moral que ocultan los prejuicios de género y sobre el destino al que se ven abocadas las familias de clase media para aproximarse a los modos de vida de la clase alta y contar las tragedias familiares que se esconden en los salones burgueses. Francisco Nieva ha definido esta pieza como “comedia domesticada” (1989:197), afirmación que a nuestro parecer resulta un tanto simplista, como acabamos de explicar. Salvador García Castañeda, sin embargo, ha señalado que en esta comedia dramática, así como en otras piezas de la escritora:

el protagonismo está a cargo de las mujeres. En ellas residen la determinación y la inteligencia por sacar adelante a unos hijos a los que, de manera moral o material, les falta el padre. Los medios pueden ser tan lícitos como trabajar de modista o tan moralmente condenables como aceptar la protección de un amante poderoso que ocupe el vacío del marido ausente o inútil (García Castañeda 1997: 141).

Otro de los aspectos que ha llamado la atención de la crítica moderna en relación a *Las raíces*, ha sido también su vinculación con el teatro galdosiano, concretamente con la pieza *El abuelo*. En ella, también se trata el tema del amor y la cosanguinidad, como ha observado Prado Mas (2002: 36).

3. 8. 4 *La Canonessa / La patria en peligro*. Una versión de la obra de Edmund Goncourt

La última de las piezas teatrales que nos restan por estudiar es *La patria en peligro*. Según informaban los diarios *La Vanguardia* (“Noticias de espectáculos. Teatro Principal” 05/10/1904), *La Voz de Galicia* (“Emilia Pardo Bazán y la dramática española” 03/11/1904) y *El Noroeste* de Gijón (“La Pardo Bazán en el teatro” 04/11/1904), esta pieza estaba destinada al matrimonio Tubau-Palencia y consistía en la traducción y adaptación al castellano de una obra de Edmund Goncourt. A diferencia de las tres piezas anteriores, esta obra no se publicó en el volumen dedicado al teatro de la hija de José Pardo Bazán.

Casi un año después, en una carta ya citada y fechada el 16/06/1905 y destinada a su amigo Giner de los Ríos, la escritora le habla de este proyecto, al que ha cambiado el nombre por *La canonessa*: “He adelantado *La canonessa*, arreglo de mi amigo Edmundo Goncourt, de su drama *La patrie en danger*, nunca representada en Francia (escrito en 1869 o 1870)” (Carta a Giner de los Ríos 16/09/1905 en Varela 2001: 504).

Pardo Bazán según esta carta, parece desconocer que *Le patrie en danger*, sin bien no fue estrenada en los cenáculos del teatro burgués francés, sí fue subida a las tablas, nada menos que por André Antoine, el creador del Teatro Libre, el 19 de marzo de 1889 en el Théâtre des Menus-Plaisirs (Chothia 1991: 67). Tampoco los estudiosos del teatro de la escritora han desvelado nunca este dato, sino que tomaron como cierta la declaración que la escritora hace a su amigo Francisco Giner.

Y si bien no resulta extraño que Antoine subiese a las tablas de su rompedor proyecto escénico a los hermanos Goncourt, adscritos a la corriente del naturalismo literario, tampoco resulta extraño que Pardo Bazán tradujese la citada obra teatral y la

adaptase a la escena española. Por un lado, y como hemos estudiado, las traducciones al francés de Emilia Pardo Bazán datan de la década de 1880, y en 1891, la escritora traduce *Les Frères Zemagano*, novela publicada por Edmond en 1879, como han analizado con detenimiento Aragón Ronsano (2003) y Marín Hernández (2007). Y si como este último estudioso mantiene, la traducción de la novela de Pardo Bazán respondió a los deseos de la escritora por ofrecer a los lectores españoles un relato francés cercano a su propia concepción del naturalismo (Marín 2007: 5-7), en la traducción de *La patrie en danger* debieron pesar otros factores.

A falta de una comparación rigurosa entre *Le patrie en danger*, de Edmund Goncourt y *La Canonesa* de Pardo Bazán, que extralimita el objetivo de este trabajo, diremos que la obra presenta a los lectores y espectadores un drama sobre una familia aristócrata durante la Revolución Francesa. El tema de la persecución de la nobleza en la más famosa de las revueltas europeas ya había ocupado la literatura de ficción y los ensayos de Pardo Bazán. Sin ánimo de ser rigurosos, solamente citaremos que alrededor de diez años atrás había editado un conjunto de artículos titulados “Recuerdos del Centenario Rojo”, en los que esbozaba, desde su particular óptica ultraconservadora - enraizada en el absolutismo³³⁶- los sucesos que habían desencadenado el triunfo de las ideas de la Ilustración. Y, solamente dos años antes del comienzo de la gestación de la traducción del drama de Edmont Goncourt, la escritora había editado, en la casa “Bailly-Baillièrre e hijos” su novela *Misterio*, que, en palabras de Nelly Clemessy trataba de “lo que hasta hace poco siguió siendo el enigma más complejo de la Revolución francesa: la supervivencia del delfín, Carlos Luis, duque de Normandía, hijo de Luis XVI y María Antonieta” (2004: 99). Tal vez en la fase de documentación de

³³⁶ Este tema fue estudiado por el profesor Barreiro Fernández en su artículo "A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, 2005, p. 39-70.

esta novela, la escritora conociese el drama de Goncourt –que, por cierto, no se halla entre los volúmenes que atesora su incompleta biblioteca, custodiada en la Real Academia Galega, o quizá llamara antes su atención. Pero el caso es que la pieza teatral debió resultarle de su agrado. *La patrie en danger* presenta al espectador-lector el drama de una familia aristócrata en los prolegómenos de la toma de la Bastilla y durante los sucesos en los que el pueblo francés derogó a sus monarcas y diezmó a la nobleza, opuesta a los ideales de los ilustrados. La familia está formada por los hermanos de Valjuzón: el Conde y la Canonesa, personaje que da título a la traducción de Doña Emilia y que, sin duda, debió calar hondo en el imaginario de la escritora por su talante luchador y su defensa de la causa de su linaje. Ambos hermanos son solteros y el drama comienza cuando Blanca, su joven sobrina huérfana, abandona el convento para vivir con ellos. Los Valjuzón tienen puesta en ella la supervivencia de su estirpe, tarea que vela cuidadosamente su tía, la Canonesa, que declara a su hermano: “Nosotros, ¿lo entiende usted caballero hermano mío?, no nos casamos para arrullarnos como tórtolos. Nuestra sobrina debe tener sucesión para que no se extinga el linaje... ya conseguiré yo del Rey que el primogénito lleve nuestro nombre y nuestro blasón” (Pardo Bazán 2010: 529). De hecho, Blanca se casará en breve con “un caballero, de clara estirpe y bien emparentado” (Pardo Bazán 2010: 535). Sin embargo, los deseos de la familia ven frustrados sus planes rápidamente: ha estallado la Revolución y la aristócrata familia se ve obligada a abandonar su residencia en provincias. En París, la familia toma partido activo contra los jacobinos y se dedican a editar un periódico en un destartalado callejón cercano a las Tullerías. Pero también su nueva ocupación se ve prontamente frustrada. Silvano Perrinet, amigo de la infancia de Blanca, de condición humilde y ahora general de la revolución, se cuela en la casa que habitan los Valjuzón para avisarles de que

habrá una emboscada, en pago de su antigua amistad. Cae la noche y se libra una terrible batalla. Ambas siguen a Perrinet mientras el Conde lucha en París.

El acto III del drama abre su acción en una posada de la aldea de Fontaine, cerca de Lyon. En ella están escondidas la Canonesa, que “soliviantaba al país y armaba las partidas” (Pardo Bazán 2010: 566) y su sobrina. Perrinet, sin saber de la presencia de los Valjuzón acude a la taberna y allí se queja amargamente de la guerra: “Estoy indignado... y ni lo oculto. La ciudad de Lyon me horroriza. Batirse, bueno; ¡pero degollar, fusilar a mansalva! ¡Nuestro uniforme no es, no puede ser la carmañola de los mendigos y los asesinos!” (Pardo Bazán 2010: 551). Pero la posada deja de ser un lugar seguro cuando aparece Boussamel, antiguo preceptor del Conde, ahora convertido en fiero azote de los realistas, quien sospecha que en el lugar se ocultan enemigos suyos. La posadera intenta ocultar a sus huéspedes pero los aldeanos descubren a la Canonesa, quien había salido a cuidar a uno de los partidarios de su causa y deciden entregarla a Boussamel.

Blanca, por su parte, escapa con Perrinet. Ambos están enamorados a pesar de su distinta condición social. Pero Boussamel les sale al camino y se enfrenta al joven general traidor de la república. Perrinet lo mata, pero los soldados de Boussamel capturan a la pareja. Ambos son llevados a prisión, y allí esperan su muerte, junto con la Canonesa. Pero súbitamente aparece el Conde con su salvación: tiene dos pases para la pareja y a cambio de la libertad de Blanca, se queda junto a su hermana en prisión para morir. Ambos condes, en otras circunstancias reacios a la unión entre Blanca y Perrinet, son conscientes de que son el futuro de su vieja familia aristocrática. Y la Canonesa, mentalizada de la pérdida de su causa declara a su sobrina: “Si tenéis hijos, que lleven primero el nombre de Valjuzón. Recoge los pergaminos de nuestro archivo; en Valjuzón están ocultos en el secreto del armario grande... Te mando, ¿entiendes, te mando irte,

seguir a tu esposo... Adiós, hija mía... No olvides quién eres” (Pardo Bazán 2010: 580). Imposibilitada a seguir pura, la nobleza ve, como última supervivencia, el mestizaje con el pueblo.

La continuidad de la estirpe Valjuzón, queda pues, en manos de Blanca, que tendrá que unir su sangre a la de un hombre de clase social distinta a la de ella. Si las circunstancias fuesen diferentes, el matrimonio desigual estaría prohibido: sin embargo, se trata de la supervivencia de un linaje y la sangre, pese a no pervivir con su limpieza, sobrevivirá mezclada. Es significativo que en la obra, los personajes femeninos tengan una fuerte personalidad. La Canonesa es la matriarca de la familia, quien se ocupa de velar por su sobrina y por su apellido. Lejos de atemorizarse en tiempos de guerra lucha tomando parte en el periódico clandestino en París y en Fontaine arma partidas que lucharán contra los descamisados. Blanca, por su parte, sigue a su tía en la imprenta, acepta el desafío de amar a Perrinet y afronta la muerte de la que es salvada en el último momento con valentía. Incluso la posadera esconde valerosa a sus huéspedes y arriesga su amor por la causa en la que cree. La obra de Edmond de Goncourt comparte, pues, con el teatro de Pardo Bazán su atención los personajes femeninos fuertes y valientes, dispuestos a todo por salvar a los suyos.

El personaje de la noble condesa, estaba sin duda pensado para María Tubau, especialista en papeles de obras francesas. Sin embargo, la traducción realizada por Pardo Bazán a la que denominó *La canonesa* nunca llegó a ser subida a las tablas por la compañía, aunque los diarios comenzaron a anunciar la obra a finales de 1905. Zeda, en “La semana teatral” de la madrileña publicación *Nuevo Mundo* había pregonado que la obra estaría destinada a “la presente temporada”, junto con las ya citadas *Verdad*, *Cuesta abajo* y *Más*, la que ya hemos hablado (Zeda 21/12/1905). E incluso unos días después, la misma revista publicaba:

“Gran Teatro”

Este teatro (antes Lírico) inaugura estos días su temporada con la Compañía dramática de María A. Tubau, bajo la dirección de D. Ceferino Palencia. (...)

La dirección anuncia esta temporada los estrenos siguientes: (...)

ARREGLOS Y TRADUCCIONES: *La Canonesa*, de Edmundo y Julio Goncourt, arreglada por Doña Emilia Pardo Bazán (“Gran Teatro” 28/12/1905).

A principios de enero de 1906, también el diario coruñés *El Noroeste*, fiel siempre a su paisana, daba la misma noticia en su artículo “Doña Emilia en el teatro: antes del estreno” 05/01/1906). Y, unas semanas después, ya verificado el estreno de *Verdad*, *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra anunciaba que la obra estaba ya terminada por su autora (“La Pardo Bazán en el Teatro”: 15/01/1906). Sin embargo, tras el estreno de *Cuesta abajo* el 22 de enero por la compañía de Tubau-Palencia, nunca más volvió a hablarse del citado arreglo a la obra de Goncourt. No sabemos, sin embargo, si fue la propia escritora o fueron los actores o quienes se negaron a estrenar la obra.

No obstante, como Ribao Pereira recoge en el “Estudio preliminar” que antecede a la edición del *Teatro Completo* de la escritora que la obra se estrenó en 1951, “con motivo del nacimiento de la autora, protagonizada por Irene López Heredia” (2010: 51).

Hoy en día, ha llegado hasta nosotros un borrador incompleto de la obra, custodiado en el fondo Pardo Bazán y depositado en la Real Academia Galega (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 159).

3. 9 La edición de *Teatro* de Emilia Pardo Bazán en el volumen 35 de sus *Obras Completas*

Como hemos manifestado en varios puntos de este trabajo, tras el estreno de *Verdad* y *Cuesta abajo* en enero de 1906, se frustraron, por diferentes motivos, todas las

tentativas de Emilia Pardo Bazán por llevar sus piezas teatrales a escena. Aún, así, la escritora siguió interesándose por el arte dramático. Ignoramos si las traducciones anunciadas al danés y al inglés en 1907 y 1908 *La suerte* y *Cuesta abajo* se efectuaron y si se llegaron a estrenar. Pero como hemos visto en el apartado dedicado a analizar *La suerte*, esta obra fue repuesta por María Tubau y José Montijano el 18 de diciembre de 1908 en el Teatro Español (“Teatros. El Español”). Al parecer, la representación tuvo tanto éxito que, cuando José Montijano inauguró su propia compañía y se puso al frente del Teatro Príncipe Alfonso, representó *La suerte* también en su debut (E. C. 03/02/1909). Enrique Casal, a la sazón crítico teatral de *El Día de Madrid* incluso especulaba:

Muchos autores aplaudidos estrenarán en el elegante coliseo de la calle de Génova, y nosotros no pecaremos de adelantados al decir que no sería difícil ver en los curieles del citado teatro obras nuevas de D. Eugenio, Sellés, D. Leopoldo Cano, la Condesa de Pardo Bazán, D. Jacinto Benavente, D. Joaquín Abati, D. Pedro de Répida, D. Manuel Bueno, D. Ricardo Catarineu, D. Cristóbal de Castro, D. Enrique López Alarcón, D. Gonzalo Cautó, Ximeno Ximénez, D. Quintiliano Bueno y alguno más, aplaudido ya en alguna ocasión (Casal 08/02/1909).

Sin embargo, la predicción del gacetillero no se cumplió. El público no pudo ver en escena una nueva obra de Pardo Bazán, aunque sí pudieron leer, en el verano de 1909 la edición que de su propio teatro editó la escritora coruñesa en el volumen 35 de sus *Obras Completas*. En el volumen, la escritora volvía a publicar las obras *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad* y *Cuesta abajo*³³⁷, que ya habían sido editadas por separado y habían sido representadas, y, además incluía las por el entonces no conocidas y todavía no escenificadas *Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*.

³³⁷ Como hemos ido apuntando a lo largo del presente estudio, Emilia Pardo Bazán había ido publicando sus obras dramáticas a medida que estas se fueron representando. Así, contamos con las siguientes ediciones: *El vestido de boda*, Madrid, Est. Tip. de Idamor Moreno, 1899, *La suerte*, Madrid, Est. Tip. de Idamor Moreno, [1904]; *Verdad*, Madrid, R. Velasco impr., 1906; *Cuesta abajo*, Madrid, R. Velasco impr., 1906. Hemos de señalar que, a pesar de la edición de Montserrat Ribao del teatro de Doña Emilia, todavía carecemos de la edición crítica de sus piezas dramáticas.

El volumen de la escritora pronto comenzó a ser reseñado por la prensa y constituyó la autodignificación de la carrera dramática de la hija de Amalia de la Rúa, quien creía que muchas de sus obras debían ser conocidas, aunque no todas se hubieran representado. Doña Emilia incluyó en su volumen, como acabamos de citar *Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*. Sin embargo, en un ejercicio de autocrítica dejó fuera de la edición otras piezas como *La canonessa*, *Finafrol* o *Un drama*.

Además, la publicación de las obras dramáticas supuso una nueva revisión de esta parcela literaria de Pardo Bazán. Como sucedía cada vez que publicaba un libro, pronto, tanto los diarios como las revistas literarias especializadas se apresuraron a reseñarlo. Casi la totalidad de los críticos -en su mayor parte especializados en temas literarios y alejados de la gacetilla de teatros escrita a vuela pluma después del estreno- que abordaron la labor de reseñar el tomo 35 de las *Obras Completas* de Pardo Bazán se empeñaron en luchar contra los desagrazos a los que había sido sometida la labor escénica de la escritora marinedina. En términos generales, podemos decir que el tomo que reunía las piezas dramáticas de doña Emilia supuso no solo una nueva revisión crítica, sino una reivindicación de su teatro. Prevaleció, por ejemplo, entre aquellos que se dedicaron a comentar el volumen, la protesta por el mal recibimiento de *Verdad*. Así Tenreiro, desde las páginas de la revista *La Lectura*, se manifiesta a este respecto en una de las primeras críticas al volumen de *Teatro* que vieron la luz:

no puedo menos de alabar la poderosa fuerza teatral de *Verdad*, obra tan injustamente recibida por la crítica y el público (si es que tales nombres pueden aplicarse a los que hacen la gacetilla de espectáculos en los diarios a quienes en siempre idéntica *jarka*, acuden a los estenos a aplaudir o silbar, sin más razón que la de su simpatía, su interés o su capricho). ([Tenreiro] 06/1909).

Y también la escritora Blanca de los Ríos, quien había sido muchas veces la confidente de Doña Emilia en el proceso de escritura de sus dramas, juzgaba:

nadie ha de negarme que el público que asistió al estreno de *Verdad* era un público –por causas estadizas, las unas, y muy del momento literario, las otras- prevenido en contra de la autora, tan prevenido que, con ser aquella la primera salida de la gloriosa novelista al *teatro grande*, no le otorgó ni aun los honores de ordenanza, el aplauso de cortesía con que se saluda siempre la presentación en escena de una obra de escritor insigne (...). El público que negó a toda una Emilia Pardo Bazán ese obligado saludo era, pues, un público no ya prevenido, hostil a la grande escritora (Ríos Lampérez 08/1909).

Y, beligerante con el despecho del que había sido fruto el teatro de su amiga coruñesa, auspiciaba:

la dramática de la Condesa de Pardo Bazán es un pujante brote de su mentalidad fecunda, un aspecto nuevo y amplio de su magna obra que pide harto más un estudio, y haría mayor atención de los que hasta ahora se le concedieron juzgándola meridionalmente, por impresión, pero impresión engendrada en el prejuicio y que, por tanto, requiere y obtendrá –lo espero- de la opinión justas rectificaciones, rectificaciones que urgen, sobre todo, porque no sería lícito extender, sin examen, la sentencia irreflexiva o apasionada a la obra nueva, cuando esta –ya que no en teatro, en libro- se ofrece con alta serenidad al juicio incorruptible de la crítica (Ríos Lampérez 08/1909).

No obstante, otros críticos, al leer el libro en que la autora de *San Francisco de Asís* reunía su obra dramática, se centraron en las tres obras que no habían sido nunca llevadas a escena: *Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*. Algunos, como Luis de Terán, que dedicó al volumen una crónica en la revista *Nuestro Tiempo*, manifestaba:

no se comprende cómo no han sido representadas todavía las obras citadas como inéditas en el teatro.

Únicamente tendría explicación el caso, si obedeciese a la propia voluntad de la autora.

Si es así, permítaseme que, respetuosamente, pero de todo corazón, proteste contra un capricho – por tal me atrevo a calificarlo- que priva a la escena española de valiosísimas obras.

Si esta privación tiene por causa dificultades, *chinchonérias*, de cómicos y empresarios, entonces mi protesta es mucho más enérgica y mucho menos respetuosa.

Porque, de ser esto, es cosa de preguntar a esos señores, con la misma frase que empleaba un cómico silbado: ¿Qué *querrán*? (Terán 08/1909)

Incluso el gacetillero teatral Caramanchel, reflexionaba tras ocuparse de los estrenos de la semana en junio de 1906 en su columna de *Nuevo Mundo*:

Y ¿para qué más? ¡Hasta en el libro de comedias que Emilia Pardo Bazán acaba de publicar –y yo, gracias a su amabilidad, de recibir- hay tres obras en tres actos inéditas! ¡Cómo andarán de facilidades para estrenar nuestros autores verdaderos cuando la propia ilustre autora de *Bucólica* no estrena lo que escribe! (Caramanchel 10/06/1909).

Otros críticos, no obstante, señalaron la dificultad de juzgar las nuevas obras que Pardo Bazán ofrecía en su volumen (*Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*) simplemente con su lectura y sin su aparato escénico correspondiente. Es decir, juzgar el texto dramático, sin tener en cuenta el espectacular les resultaba insuficiente. Así lo exponía Federico González Rigabert desde una columna del *Heraldo de Zamora*

No es empresa fácil juzgar las obras dramáticas por solo la impresión que su lectura causa porque hartos sabidos se tiene que la acción es el todo en el teatro; de ahí que si a un bello diálogo, esmaltado de frases vigorosas y de altos y sublimes pensamientos, no van unidos –ya por falta de claridad del autor en las indicaciones, o bien porque el comediante no llegó a comprender el papel que representa- el gesto, el ademán, la entonación, los movimientos, en una palabra; nada significa el valor literario de la comedia o del drama, aun cuando muy grande sea, y no pase desapercibido para el espectador (González Rigabert 24/08/1909).

Y, fijándose en los textos literarios de las tres obras citadas, expone:

El *Teatro* de doña Emilia (me refiero a las tres obras nuevas contenidas en el tomo XXXV) resulta, leído, una obra digna de su firma, obra que en nada desmerece a sus hermanas. Estilo, inspiración, sentimentalismo (verdadero sentimentalismo, no el ñoño y llorón que tanto abunda en las modernas producciones), de todo hay en *Las raíces*, *El becerro de metal* y *Juventud* (González Rigabert 24/08/1909).

También Eduardo Gómez de Baquero, que firmó dos crónicas dedicadas al volumen que recogía la dramática de Doña Emilia (una firmada con su nombre real, que

apareció en *El Imparcial* el 18 de agosto de 1909 y otra, con rúbrica de su pseudónimo “Andrenio”, publicada en *La Época* el 20 de junio de 1909), incidía en la dificultad de analizar las nuevas piezas de Pardo Bazán mediante su lectura. Aun así, exponía que “[s]us asuntos, más que reminiscencias clásicas o tradicionales, evocan los conflictos y problemas que la nueva dramática pasea por los escenarios” y clasificaba el teatro de Pardo Bazán en las modernas corrientes dramáticas europeas:

En el teatro, en la novela, en todos los grandes géneros, lo característico es la falta de caracteres, la variedad de formas, de estilos, da sensaciones, la amplia hospitalidad a todos los asuntos y a todos los procedimientos artísticos. Pero dentro de esta variedad inmensa, propia de una época en que apenas hay reglas ni autoridades, y en que la República de las Letras se ha convertido en una Acracia, sí puede decirse que el teatro moderno es un teatro verista y realista, hasta cuando toca asuntos fantásticos (como en *La intrusa*, de Metterlinck, en que se cuida de la verosimilitud exterior de la escena), y un teatro psicológico, que concede tanta o más importancia que a los hechos a su causalidad interior. Es realista, en el sentido de dar forma natural hasta a los sucesos extraordinarios. (...)

Ambos caracteres se observan en el *Teatro* de la Condesa de Pardo Bazán. Sin pretender una clasificación completa y rigurosa, creo que las obras recopiladas en este tomo pueden dividirse en dos grupos: uno el teatro de observación, de costumbres, de medios sociales; otro el teatro de almas o de caracteres en que el superior relieve individual de algún personaje se destaca de la acción y concentra en sí el interés. *Cuesta abajo* y *Verdad* pueden servir de tipos o ejemplares salientes de esas dos variedades de teatro. De las tres comedias nuevas, *Las raíces* y *El becerro de metal* pertenecen al primer grupo, al teatro de observación y crítica social; *Juventud* al segundo, al teatro individualista, aristocrático, de caracteres extraordinarios, que mirado desde un punto de vista positivo, que no es precisamente el punto de vista artístico, es un teatro de anormales (Gómez de Baquero 18/08/1909).

Unos meses atrás, el crítico había procedido también a estudiar el volumen de teatro de Pardo Bazán y, en concreto las tres obras nuevas como “teatro de ideas”, a la vez que explicaba que:

[e]n esta denominación corriente está explicando todo un tratado de psicología contemporánea. El que haya un teatro de ideas no indica solo que nuestras representaciones intelectuales, destinadas primitivamente a alumbrarnos en la acción, a ser la linterna de nuestra conducta, se han convertido en un elemento directivo y en un elemento de la acción y de la conducta, en causas y motivos que influyen grandemente sobre el obrar; han pasado a ser amos, en vez de ser criados que nos alumbraban el camino (Andrenio 30/06/1909):

Solamente hemos hallado una única crítica negativa sobre el volumen de teatro, que curiosamente fue emitida por la prensa gallega, siempre defensora de su paisana. Sin embargo, esta solamente habla de las obras ya representadas de la escritora, y parece no referirse a las inéditas que publica el libro. Así, Zentram señala desde una columna de *El Eco de Galicia de A Coruña*:

Sin duda, las piezas compuestas por nuestra escritora serán de una factura técnica envidiable y de un lenguaje exquisito; tendrán miga los argumentos y líneas bien definidas los caracteres, pero tal vez no habrá acertado doña Emilia con los secretos de las tablas, no habrá sabido imprimirles el soplo de calor dramático que dando vida a la acción despierta en el espectador la emoción artística (Zentram 10/06/1909).

La publicación del compendio de la producción dramática de la escritora hacia junio de 1909, produjo, como hemos visto, un revuelo mediático. Lógicamente, los rotativos, siempre ávidos de noticias, especularon sobre si Pardo Bazán volvería o no a las tablas. Y el *Heraldo de Madrid* abrió su número del 13 de junio de 1909 con una entrevista de Vicente Almela a la escritora, en la que el periodista preguntaba si estaba entre los planes de Doña Emilia escribir algo nuevo para el teatro. Ella contestaba: “Por ahora, no. Si Tina Di Lorenzo se decide a representar alguna obra mía es posible que yo me decida a reincidir” (Almela 13/06/1909).

Tina de Lorenzo era una famosísima actriz italiana quien, con su compañía, había visitado varias veces España. La prensa informó de una gira suya que había comenzado en abril de 1906 en Madrid (“Informaciones” 14/4/1906); otra en la que

había participado en un homenaje a D'Annunzio realizado en el Ateneo (“Noticias de sociedad” 21/4/1907) en el que había representado el tercer acto de *Gioconda*, cuya declamación había dejado muy impresionada a Pardo Bazán³³⁸ y otra en la primavera de 1909. Ese año desembarcó en A Coruña el 31 de marzo para dar algunas funciones en el Teatro Principal de la ciudad (“Diversiones públicas” 25/03/1909). Luego, se trasladó a Madrid para actuar en el Teatro de la Comedia, donde obtuvo gran éxito, arropada por el público aristócrata (“Espectáculos. Madrid” 28/4/1909). Sabemos que en esa gira madrileña, Pardo Bazán asistió a verla, como da fe la columna “La vida madrileña” del 11/05/1909 del diario *La Época*. Y, cuando la actriz acabó su visita a Madrid, la escritora escribió en su columna de “La Vida Contemporánea” del 12 de julio de 1909:

¡Se nos va la Tina de Lorenzo! Aquí está otra heroína -no parezca extraño-, heroína del arte, triunfadora de las multitudes, maga que nos ha encantado por espacio de tantas noches. En el momento presente, cuando ya apenas queda teatro alguno abierto, el de la Comedia se ha visto lleno, con llenos rebosantes; y más en el segundo abono que en el primero, porque «La Tina» como familiarmente la llama el público, va gustando más cuanto más se la ve.

Es una actriz completa, íntegra. De perfecta hermosura, de cuerpo escultural, posee al mismo tiempo aquel don ensalzado por Byron: la animación y la gracia. Su cuerpo, admirablemente modelado, es, sin embargo, del número de los que no corren peligro, al aligerar la ropa, de ofender á la decencia, porque tiene líneas puras, no deformadas ni exageradas por la edad. Tina es todavía joven fuera de las tablas, y en las tablas hace admirablemente los papelitos de ingenua. ¿Qué no hará admirablemente esta mujer? (Pardo Bazán 2005: 394)

Cuando Pardo Bazán contestó a la entrevista de Vicente Almella para *El Heraldo de Madrid*, Tina di Lorenzo estaba, pues, en plena gira en el Teatro de la Comedia. Y, dada la admiración de doña Emilia hacia la actriz, y el éxito entre el público madrileño

³³⁸ Según atestigua en una crónica suya de “La Vida Contemporánea” publicada el 6 de mayo de 1907 (Pardo Bazán 2005: 339). De esta fecha también se conserva, en el fondo fotográfico de Emilia Pardo Bazán con servado en la Real Academia Galega, una fotografía de la actriz a la escritora con la siguiente dedicatoria: “A la Illustre Donna Emilia Pardo Bazán –ricordo di Tina di Lorenzo. Madrid 1907” (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 88).

de esta última, no es extraño que la autora de *La suerte* pensase, aunque fuese en un modo hipotético, en escribir una obra para ella.

No sabemos, no obstante si esa obra llegó o no a gestarse. La escritora se mantuvo al margen de las tablas, si bien la *Gaceta de Galicia* de Santiago del 10 de junio de 1909 anunció una velada organizada por la autora de *Los pazos Ulloa* que tendría lugar en el madrileño Teatro Español y en el que presentaría al actor gallego Nan de Allariz. Y meses después otro diario de su tierra, *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra, escribía “[l]a ilustre escritora gallega señora Pardo Bazán está terminando una obra dramática en tres actos, que estrenará la compañía Guerrero-Mendoza” (“Miscelánea provincial” 01/09/1909). Tampoco sabemos nada acerca de este posible proyecto.

3. 10 A partir de 1909. Nuevos y frustrados proyectos

Pardo Bazán nunca volvió a estrenar –que sepamos- ninguna obra teatral más. Sin embargo, además de los datos aportados en el epígrafe anterior, a partir de 1910 y hasta el fallecimiento de la escritora –acaecido en mayo de 1921- la prensa, anunció las reposiciones de las obras de la escritora, como hemos visto en los apartados precedentes. También, aunque esporádicamente, vinculó con proyectos teatrales que se estaban gestando.

Tal vez el más importante de todos ellos sería el anuncio de la inclusión de alguna obra suya en el repertorio del Teatro Español, cuya dirección artística, durante la temporada de 1912 y 1913, estuvo a cargo de Benito Pérez Galdós (Rubio Jiménez 199:527). En varias entrevistas que ofreció a la prensa de la época, el escritor canario manifestaba su deseo de reponer piezas del teatro clásico, dramas no estrenados en los últimos veinte años y, como observa el profesor Rubio Jiménez, “en lo que se refiere a

obras nuevas decía contar con una de Benavente y otra de los Quintero. Con ofrecimientos de la Pardo Bazán, Martínez Sierra, Linares Rivas, Valle-Inclán, Dicenta y Guimerá” (1993: 529). Críticos como Caramanchel, saludaron efusivamente el programa de Galdós:

Los planes de Galdós para la temporada próxima del Español, que la prensa ha hecho públicas, solamente alabanzas merecen, como era de esperar. Más que un programa de trabajos, parecen una buena orientación crítica. El llamamiento a Benavente, Dicenta, Martínez Sierra, Valle-Inclán, los Álvarez Quintero y Linares Rivas, no puede ser más lógico; ellos seguramente no han de desatender el ruego de que entreguen su drama o comedia. Lo de extender la invitación a la condesa de Pardo Bazán y Pedro de Répide también está muy en su punto (Caramanchel 05/09/1912: “Crónica teatral”, *Nuevo Mundo*, en Rubio Jiménez 1993: 529-530).

Rápidamente, la prensa de Galicia se hizo eco de la noticia. *La Correspondencia Gallega de Pontevedra* anunciaba que al autor de *Realidad* “le han ofrecido obras para estrenar en la próxima temporada (...) la eximia condesa de Pardo Bazán, Linares Rivas y el gran don Ramón del Valle-Inclán” (“Del teatro. Doña Emilia, Linares y Valle” 02/09/1912).

Sin embargo, Pardo Bazán no llegó a estrenar ninguna propuesta dentro de la programación del citado teatro. Aún así, que Galdós hubiera aceptado estrenar una obra suya, manifestaba la estima que el canario, renovador del teatro de su época, tenía a Doña Emilia, así como la creencia en que sus dramas podían llenar, en 1912, las butacas del Teatro Español.

3. 11 Apuntes sobre las adaptaciones dramáticas de otros autores sobre cuentos y novelas de Emilia Pardo Bazán

Debemos hablar brevemente de que algunas de las obras no dramáticas de Pardo Bazán, concretamente algunos de sus cuentos y novelas, fueron adaptadas para ser llevadas a escena, aunque nunca por la propia escritora. Ya hemos referido que en una

crónica de “La Vida Contemporánea” la escritora daba cuenta de que su cuento “Nieto del Cid”, hicieron en Francia un dramita en un acto (“La Vida Contemporánea. Policía”, 12/01/1903, en Pardo Bazán 2005:227). Ignoramos, no obstante si llegó a estrenarse o no.

Recientemente, en un estudio de 2014 la profesora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Ana María Freire López (2014: 41), ha recogido y estudiado cuidadosamente todas las adaptaciones de obras –todas ellas narrativas- de Pardo Bazán hechas por otros autores. En resumen, la estudiosa cita que se representaron seis obras todas ellas en el territorio español y todas ellas en castellano. La primera de ellas fue *La nota de color*, una adaptación de un capítulo de *La Quimera*, realizada por el autor de comedias Antonio Sotillo, que se representó en el Teatro Eslava de Valencia el 17 de enero de 1911, al parecer con mucho éxito. También la novela *El saludo de las brujas* fue llevada al teatro, esa vez mediante dos adaptaciones. La primera de ellas fue realizada por el actor que había representado *La suerte* en A Coruña, Francisco Fuentes, y fue estrenada el 6 de marzo de 19019 por la compañía de Margarita Xirgú en el Teatro Isabel la Católica de Granada. La segunda de ellas fue estrenada en la temporada de 1925-1926 en el Gran Teatro de Córdoba por la compañía de José Romea. Según recoge Freire López (2014: 420-421) esta nueva adaptación, en cuatro actos fue “realizada por dos periodistas vallisoletanos, Federico Santander y José María Vela de Huerta” (Freire López 2014: 413-421), si bien, como comenta la estudiosa, la obra fue vilipendiada por algunos sectores católicos.

Como hemos dicho, no solo las novelas, sino también los cuentos de Doña Emilia fueron llevados a las tablas. Así sucedió con el relato “La Pepona”, adaptado a la escena por el escritor José Díaz Franco bajo el título de *¡Meu fillo!*, y estrenado en el

Teatro Principal de Pontevedra el 12 de enero de 1924 por el actor Narciso Ibáñez Menta, que entonces era conocido como Narcisín.

Veinte años después, también Serrano Anguita versionó el relato “El décimo” (Plauderer s. n y Freire López 2014: 423) y compuso su comedia *Todo Madrid*, que subió a las tablas por primera vez en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 17 de agosto de 1944.

Finalmente, Ana María Freire cita que Gerardo Gasset Neyra convirtió la novela *Memorias de un solterón* en la obra *El solterón*, de la que “solo se puso en escena y en una ocasión, el primer cuadro del segundo acto, como ilustración de la conferencia que el 16 de mayo pronunció el autor en el Centro de Madrid sobre “La Pardo Bazán y el teatro”, inaugurando con ella un ciclo en homenaje a la escritora” (Freire López 2014: 425).

Finalmente, citaremos que en el momento de redacción de este apartado, octubre de 2014, se espera el estreno una nueva adaptación de una novela de Pardo Bazán para las tablas. Se trata de *Insolación*, que ha sido adaptada para el teatro por Pedro Villora con dirección de Luis Luque. La obra se recorrerá los escenarios españoles a finales de este año y será representada por María Adán, Carles Francino, Raquel Pérez y Chema León. Debido al constreñido espacio de este estudio y al objetivo del mismo (analizar la obra teatral de Pardo Bazán y no las adaptaciones que otros han realizado sobre textos suyos) dejamos para futuras investigaciones el estudio entre la novela de Doña Emilia y la adaptación de Pedro Villora, si bien, con permiso del autor, adjuntamos su texto en el ANEXO VII de este trabajo³³⁹.

³³⁹ Agradecemos a José María Paz Gago, co-director de esta investigación sus gestiones para conseguir el citado texto, y a Pedro Villora su autorización a la hora de editarlo aquí.

3.12 Fragmentos de obras conservados en el Fondo Emilia Pardo Bazán del archivo de la Real Academia Galega y de cronología incierta

A lo largo de este trabajo, hemos intentado seguir un criterio cronológico a la hora de estudiar tanto las obras dramáticas completas como los fragmentos que se conservan del teatro de Emilia Pardo Bazán. No obstante, algunos borradores incompletos que se conservan en archivo de la Real Academia Galega, donde se halla el fondo documental de la escritora, ofrecen una difícil datación, si bien por el tipo de papel empleado y los temas tratados en ellos, podemos aventurar que su escritura tendría lugar a partir de 1900.

Hablamos, en concreto, de un conjunto de 10 cuartillas manuscritas, que la investigadora Montserrat Ribao Pereira, ha transcrito en su edición del *Teatro Completo* de la escritora bajo el título *Fragmento de un drama. [Soleá]* y un compendio de folios autógrafos y mecanografiados bajo el título de “Asunto de cuatro obras teatrales” en el que se reúnen el argumento de una obra teatral titulada *Los peregrinos*, el resumen de otra pieza titulada *La Malinche* y dos borradores de un argumento que Ribao Pereira, a falta de título, ha denominado en su edición como *Asunto de un drama. [Los señores de Morcuende]*.

El primero los documentos, *Fragmento de un drama. [Soleá]* escrito a mano por la autora con tinta azul, revela la fragmentaria historia de Soleá, al parecer una criada de estrato popular que parece expresarse en la variedad andaluza del español, su ama Doña María y el hermano de esta, Don Zoilo. Mediante la conversación de estos personajes y de Encarna, hija de Doña María, el lector se entera de la poco holgada situación económica de la familia burguesa de Doña María. Esta, parece no querer que a su hijo Fredito lo emplee Don Zoilo, quien le ofrece un trabajo en sus almacenes de ferretería, a pesar de que el joven parece llevar una vida disipada con sus amistades.

Doña María parece preferir que la situación económica se resuelva mediante el casamiento venturoso de sus dos vástagos. Ambos, según conoce el lector por otro de los personajes de la pieza, Doña Carlota, han conocido recientemente a sus parejas en un balneario. El novio de Encarna parece pertenecer a la aristocracia y la compañera de Fredito, según su hermana, también es rica. El conflicto dramático no surge en las escenas que se conservan de la citada pieza pero se intuyen. Fredito, que vive por encima de sus posibilidades y es ridiculizado por la autora por este motivo, prefiere ocultar su situación económica a su futura prometida para que no se eche atrás en su relación e insta a su hermana a que le ofrezca un banquete refinado. Encarna, sin embargo, contradice a su hermano y declara a su madre que prefiere que su futuro marido conozca su situación económica. Pero Doña María, al igual que su hijo, opina que lo mejor es ocultar su menguada economía. Los personajes, pues, se alinean ante dos posturas opuestas: guardar o no las falsas apariencias ante la modesta situación de una familia burguesa y solucionar la economía de la familia mediante el trabajo o mediante el matrimonio. El tema no es ajeno a la dramática de Doña Emilia y, de entre todos los personajes sobresale el personaje de Encarna, joven humilde y digna, que parece emparentarse con otras protagonistas femeninas como Celina de *Cuesta abajo* o Susana de *Las raíces*. Frente a la sensatez de este personaje se sitúa su hermano, Fredito, que supone todo lo contrario.

El segundo de los documentos teatrales conservados presenta mayor complejidad. Se trata, como hemos dicho, de un total dieciséis cuartillas agrupadas bajo el título de *Asunto de cuatro obras teatrales*. En este documento, sin embargo, se unen fragmentos de argumentos de piezas muy dispares tanto física como temáticamente, que, al parecer, fueron reunidas y reenumeradas en una fase posterior a su escritura: *Los*

peregrinos, *La Malinche* y dos apuntes de *Asunto de un drama*. [*Los señores de Morcuende*].

Las tres primeras cuartillas de la agrupación, que contienen el resumen de *Los peregrinos*, parecen de un papel diferente a las otras y son las únicas manuscritas. En ellas, Doña Emilia se aleja del teatro burgués de salón para presentarnos un drama con múltiples escenarios que recorren el camino de Santiago. Pero, además, Pardo Bazán vuelve a situar la trama en un tiempo anterior, próximo la Edad Media, como había hecho también en los primeros trabajos dramáticos que, como hemos referido, dejó inéditos. Además, el resumen de la pieza parece poseer tintes románticos. El resumen del primer acto de la obra retrotrae al lector a la Provenza medieval y presenta a la familia de Tibaldo, quien está casado con Laureta y tiene dos hijos: Margarida y Guillén. Tibaldo muere en un supuesto accidente y los futuros espectadores pronto conocerían que Laureta y el hermano de Tibaldo, Rambaldo, que da la triste noticia, están enamorados y que ambos, si bien no participaron en la muerte de Tibaldo, la desearon. Así que, para expiar su culpa, un fraile dominico sugiere a Rambardo que vaya “de peregrinación a Santiago para purificarse” (Pardo Bazán 2010: 592). Laureta, accede también a ir con él.

En el segundo acto Rambaldo, Laureta y los dos hijos de esta están en el camino de Santiago, en una hospedería próxima al castillo donde se hospedarán, perteneciente a los hidalgos Pérez de Deza –obsérvese que este es el primer apellido de Doña Asunción, madre del marido de Doña Emilia, José Quiroga-. En la hospedería, Margarida, a quien la escritora caracteriza en el asunto del primer acto de la obra como “aficionada a la poesía y algo juglaresa” (Pardo Bazán 2010: 591), conoce a Amaro, un “vaquero de pocos años”, siervo de los señores Pérez de Deza que entretiene a la joven y a su madre

“con romances, leyendas y relaciones de milagros de Santiago Apóstol” (Pardo Bazán 2010: 593). Margarida y él mantienen, a la luz de la luna, un diálogo amoroso.

En el tercer acto, todos los personajes han llegado al Humilladoiro desde el cual se divisan las torres de la catedral. Allí, todos confiesan sus pecados: Rambaldo confiesa que deseó la muerte de su hermano porque amaba a su esposa y Guillén, hijo de esta saca una espada para matarlo. Pero el fraile dominico que había aconsejado la peregrinación a los dos amantes intercede por Rambaldo y Guillén, ante la cruz del Humilladoiro, lo perdona. Amaro también confiesa que él ama a Margarida y que es correspondido. Guillén, como indica el texto, “coge de los puños a su hermana; ella reconoce que pertenece al vaquero, al siervo” (Pardo Bazán 2010: 594). Pero el dominico hace que los jóvenes enamorados junten sus manos. Sin embargo, interponiéndose entre Rambaldo y Laureta, ordena a esta ir a un convento para acatar su penitencia, mientras Guillén le ordena que perdone a los pecadores.

El amor, la culpa y la fe medievalizante que tanto atraía a la autora de *San Francisco de Asís*, están presentes en este asunto teatral. La obra, como hemos dicho, tiene ecos románticos: los personajes se rebelan contra su vida y desean el amor imposible, que no conoce de barreras. Llama la atención, sobre todo, la unión entre Laureta y el siervo Amaro, que trasgreden las barreras sociales y que se asemejan a la pareja formada por Áurea y Fernán de *El Mariscal Pedro Pardo*. Y como y es habitual en la dramática de Doña Emilia, la joven Laureta es uno de los personajes más atractivos de toda la obra: amante de la literatura, no duda en querer a Amaro y a declararlo valientemente ante su hermano.

Ignoramos, como hemos dicho, la fecha de composición de esta sinopsis dramática, que se aleja temática y escénicamente de las últimas producciones de la

escritora, si bien presenta, como en muchas de ellas, a un personaje femenino fuerte y audaz que lucha por su amor sin importarle las barreras.

Los tres últimos resúmenes que recoge el documento que estudiamos –*La Malinche* y las dos fragmentarias sinopsis de un drama que tiene como protagonista a los señores de Morcuende- no son manuscritos, sino mecanoscritos. Y según el archivero que ordenó el fondo de Emilia Pardo Bazán en la Real Academia Galega, la tipografía y el papel es similar a la de otros documentos de la escritora fechados en los años diez del siglo pasado.

El segundo resumen del documento se titula *La Malinche*, y cuenta un episodio vital en la vida de este personaje, amante de Hernán Cortés y que tuvo un papel muy relevante en la conquista de México. Lógicamente, el tema de la obra pone a esta pieza en relación con uno de los libros que escribiría Doña Emilia, *Hernán Cortés y sus hazañas*, publicado en 1914 y con el que intentaría lavar la leyenda negra que pesaba sobre el papel español en la conquista (Pérez Bernardo 2010: 46), así como restituir la biografía del conquistador. Pardo Bazán confesaría en varios lugares de su obra la atracción que sentía por el tema de la conquista del país azteca –que había comenzado en su infancia- y que, como bien explica María Luisa Pérez, (2010: 50-51) fue una constante en su obra periodística y discursiva. Pero si bien el interés por conquistador extremeño había nacido tras una lectura infantil de la escritora de *Historia de la conquista de Nueva España* de Antonio Solís y Rivadeneyra, Carmen de Burgos, “Colombine”, revela en una entrevista realizada a la escritora en *El Liberal* de Madrid en 1911 que la escritora “hace ocho años que investiga sobre la vida y los hechos del valiente extremeño” (Burgos 19/02/1914), aunque, como hemos dicho, la biografía sobre el conquistador no se publicaría hasta 1914.

La Malinche se ambienta en los momentos previos a la batalla de Cholula, en la cual esta ciudad se rindió a los conquistadores españoles. El primero de los tres actos de la obra se abre en la gran pirámide de esta urbe sagrada, donde se han reunido los personajes más importantes, que hablan, inquietos, de que sus vecinos de Tlaxcala se han sometido a los invasores. Uno de los caciques predice que el dominio de los españoles se producirá, aunque combatan contra ellos. “Creedme y no luchéis. Solo servirá la luchar para hacer más triste el destino”, dice a sus interlocutores. Pero Guatamal, una vieja devota que los escucha les recuerda que todos son adoradores de un dios sanguinario y que deben luchar contra los españoles, quienes están acampados cerca de la ciudad y se disponen a entrar en ella. Sugiere que preparen una emboscada y que les ayudará en ellos una mujer “que ha sido guía o y salvación de los barbudos y su capitán” pero que “no olvida la pirámide, que no olvida el templo de la Estrella de la Mañana” (Pardo Bazán 2010: 597). Se trata de doña Marina, más conocida como la Malinche, que entra a rezar en la pirámide al acabar el primer acto.

El segundo acto tiene lugar en un espacio diferente, en el campamento de Hernán Cortés, donde “no hay tiendas ni lujo alguno, sino solo, sobre armadillos de palos, sombreros y tenderetes cubiertos con ramaje o con paños de algodón de pintorescos colores” (Pardo Bazán 2010: 598). Allí la Malinche cuenta a Hernán Cortés los planes de los habitantes de Cholula para acabar con los españoles. El capitán le exige, presa de la pasión, la verdad y ella le explica “cómo han de hacer para entrar en la ciudad sagrada, al día siguiente” (Pardo Bazán 2010: 598).

El tercer acto se abre en una plaza de Cholula, donde dialogan Guatamal y Doña Marina. Como refiere Doña Emilia, “[l]a conversación de las dos mujeres da a entender que los españoles se acercan ya a la ciudad para descansar en ella, que vienen confiados y que caerán en la celada, pues están minadas todas las calles y en los arrabales y fuera

aguardan tropas numerosísimas para atraparlos” (Pardo Bazán 2010: 599). Sin embargo, Guatamal desconfía de que la Malinche los traicione. Renglones más abajo, el mecanoscrito revela que Guatamal estaba en lo cierto: los españoles llegan a la ciudad y descubren la emboscada, que ha destapado Doña Mariana. Hernán Cortés les reprocha a los habitantes de Cholula su engaño, les dice que, hasta el momento, los había tratado con bondad, pero que, en adelante “será inflexible y que sufrirán el exterminio” (Pardo Bazán 2010: 599). Guatamal intenta matar a Doña Marina por su traición, pero Cortés la sujeta, mientras la Malinche le ruega que deje a la vieja con vida. Finalmente Guatamal entra en una especie de delirio y profetiza a la Malinche que “será repudiada, que la esposa de Cortés vendrá de los países donde nace el Sol y la humillará y la casará con uno de sus capitanes, como el que barre algo que no le importa; que el pueblo la maldecirá y que solo le quedará la vergüenza de haber traicionado a su país y a sus dioses” (Pardo Bazán 2010: 599). Con este final, Pardo Bazán hace un guiño a la historia real de la Malinche, quien precisamente acabó casándose con uno de los hombres de Hernán Cortés mientras que el propio Cortés se casaba con Juana de Zúñiga.

La Malinche, traductora, confidente y amante de Cortés, fue un personaje que sin duda debió resultarle muy atractivo a Pardo Bazán, mientras se hallaba documentándose para su biografía sobre el conquistador. Doña Marina, como también se la conocía, tuvo un papel muy importante en la conquista de México y en la obra se la presenta como un personaje muy astuto, valeroso y fiel al conquistador español. De entre todos los personajes de la obra sobresale ella y el personaje de Guatamal, ambas mujeres que, en medio de una lucha capitaneada por los hombres, son capaces de alentar sus ánimos e influir en sus destinos. La obra rompe también con el salón burgués y no busca reflejar un conflicto moral, sino un apartado de la historia española sumida en la

leyenda negra. Así, los habitantes de Cholula son desconfiados y fieros, muy alejados del prototipo del buen salvaje –tal y como sucede en la biografía del conquistador extremeño- (Pérez Bernardo 2010: 54)-, pero Hernán Cortés se presenta como bondadoso y solo lucha contra ellos cuando los mexicanos tienden su emboscada. Además, la condesa hace hincapié en lo sanguinario de su dios, presenta al cacique Tezolán como sacrificador- mostrando así las terribles costumbres de los indígenas- y destaca el carácter vengativo de Guatamal. Los españoles, en esta batalla, han luchado solamente para defenderse y Doña Emilia quiere poner en relieve este hecho.

Los dos últimos asuntos del documento que estudiamos, recogen, como hemos dicho, dos borradores de la incompleta historia de los señores de Morcuende. Están también mecanoscritos, y su tipografía remite también a la década de 1910. El primero de los asuntos, que contiene dos actos, remite al espectador-lector a un espacio reconocible en el teatro de la escritora, una casa de un matrimonio de ricos comerciantes, dueños de una fábrica. Estos tienen un hijo, Valentín, que no trabaja, lleva una vida disipada y no “se ocupa sino de divertirse” (Pardo Bazán 2010: 601). Además, ha hecho amistad con los Noreña, un matrimonio que ha entrado en la “alta vida” y en el mundo elegante. Valentín se ha enamorado de la esposa, Casilda y ha convencido a sus padres para que presten dinero a su marido, Pepe, un jugador empedernido. Las sangrías económicas de Valentín preocupan a los Morcuende pero, en medio de una comida familiar para celebrar el cumpleaños de este y a la que también asisten Pepe y Casilda, parece surgir una solución de manos de un forastero, que dice ser el hermano de la señora de Morcuende, del que hacía años que no se sabía nada. Cuenta a todos que lleva años dedicándose a investigar y trabajar sobre mecánica en diferentes puntos de América. Que se ha casado con una indígena y ha tenido una hija, pero que, tras el fallecimiento de ambas, ha decidido volver. Ha dejado atrás sus sueños

de hacerse rico con un descubrimiento mecánico que ha hecho y ha decidido, en su lugar, ofrecérselo a su hermana y a su familia. Tras su relato, se dirige a Valentín quien se halla conversando con Casilda y le dice: “Será tu regalo de de boda, cuando te cases con tu novia, que por cierto es muy linda” (Pardo Bazán 2010: 602)

Lejos de deshacer el equívoco amoroso del primer acto, el segundo acto de este primer borrador del asunto teatral cambia completamente de término y la acción se traslada a la fábrica de los Morcuende. Allí, hablan dos trabajadores, el “compañero Garrucha y el compañero Guillermo”, sobre el invento de Don Román, el hermano de la señora de Morcuende que “consiste en procedimientos mecánicos para fabricar los envases con muy poco personal” (Pardo Bazán 2010: 602). Preocupados y encolerizados pronostican que este invento perjudicará a los obreros, quienes serán despedidos mientras los dueños se enriquecen.

El segundo borrador del asunto propone una vuelta de tuerca sobre el tema. El primer acto se abre con la comida de celebración de Valentín, en la que se hallan sus padres, los señores de Morcuende (que se denominan también Morquecho) y el matrimonio Noreña formado por el marido que, según lo describe la autora, es “superior por educación y nacimiento a los Morquecho, es, en cierto modo, parásito, y disfruta del ajeno lujo, en automóviles, teatro y cocinero” (Pardo Bazán 2010: 603) y la mujer, Carlota, destinataria del amor de Valentín. Al igual que en el primer borrador, la comida se ve interrumpida por la aparición de Don Román, en este borrador hermano del señor de Morcuende y a quien todos daban por muerto. Trae consigo un invento que, según anuncia, producirá millones a los Morcuende y se lo ofrece a Valentín como regalo de bodas recordándole que él es su padrino y confundiendo, nuevamente, a su novia con la señora Noreña. A diferencia del primer borrador el asunto, en este acto se hace ya

alusión a que el descubrimiento de Don Román reducirá numerosamente el número de trabajadores de la fábrica de los Morcuende, por lo que se anticipa el conflicto fabril.

El segundo acto de este segundo borrador progresan las dos tramas abiertas en el primer acto, si bien la acción transcurre nuevamente en la fábrica. Así, mientras los Morcuende y Don Román visitan la fábrica ante la inquietud de los trabajadores, que comprenden que el invento de este último hará peligrar sus puestos de trabajo y comienzan a conjurar contra este último, Valentín –a pesar de las advertencias de su madre, quien ha descubierto con inquietud las intenciones de su hijo- progresa en su acercamiento a Carlota, a quien cita aprovechando un viaje a Madrid del esposo de esta. Por su parte las acciones del señor Noreña apuntan “contra la bolsa del fabricante”. La señora de Morcuende parece ser la única que se da cuenta de sus intereses.

El tercer acto de este borrador cierra la incompleta trama. Don Román, tras haber hablado con su cuñado de que su invento reducirá trabajadores en la fábrica y permitirá extender el negocio por toda España, descubre el encuentro entre Valentín y Casilda justo en el momento en el que la señora de Noreña manifiesta su preocupación porque, ante el ruinoso estado económico de su marido, este se pegue un tiro. Ante los miedos de su amada, Valentín trata de consolarla diciéndole que él pondrá solución a sus problemas económicos, sobre todo cuando el proyecto de su tío Román entre en funcionamiento, lo que le hará, sin duda, millonario. Román escucha indignado a su sobrino y, como narra la escritora “coge los papeles de su invento y los rasga y arroja al río, pensando en que iba a perjudicar a tantos pobres por un señorito rico y esclavo de sus pasiones” (Pardo Bazán 2010: 605). Desilusionado, hace sus maletas y decide volver a sus viajes y a su solitaria vida.

Pero mientras, dos de los trabajadores –Solches y el Cordobés- plantean matar a Don Román para arrebatarle los planos de su invento, así que salen al camino para prepararle una emboscada. El mecanoscrito acaba con esta escena.

No es la primera vez que en la obra de Emilia Pardo Bazán aparece al tema fabril. Recordemos que *La Tribuna*, novela de 1883 está ambientada en la Fábrica de Tabacos de A Coruña, y que la escritora se sirve de su protagonista, la joven cigarrera Amparo para describir las duras condiciones de los trabajadores y trabajadoras de la fábrica y para narrar tanto sus reivindicaciones federalistas como el incipiente asociacionismo obrero de sesgo socialista que había activado la solidaridad entre compañeros. En los dos borradores de *Asunto de un drama*. [*Los señores de Morcuende*] uno de los escenarios va a ser también la fábrica de envases. Y aunque no se describa del asociacionismo fabril, sí, en el primer borrador, el adjetivo “compañero” que antecede al de los dos obreros Garrucha y Guillermo, marcan su pertenencia a una misma comunidad o sindicato. Sin embargo, y aunque en los dos borradores se manifieste la problemática común a los obreros producida por la irrupción de una máquina que hará prescindir de muchos trabajadores, la solución al problema no será una acción sindical o un ataque ludista sino que, en el segundo asunto, dos de los obreros deciden tomar la justicia por su mano y asesinar a Don Ramón.

Así, si bien la crítica ha llegado a la conclusión de que *La Tribuna* no es una novela social porque se preocupa “más por el relato de los personajes que por el conflicto producido por el enfrentamiento de la pobreza injusta y la riqueza inmerecida” (Gullón 1992), aquí pudiéramos decir lo mismo. Es cierto que aparece un conflicto entre la familia burguesa y sus trabajadores en los dos borradores, pero en el segundo –único que resuelve el problema- el punto de mira se centra más en la familia Morcuende, en la irresponsable actitud de Valentín y en la magnanimidad de Don Ramón, que rompe

sus planos llevado también por un sentimiento paternalista ante los obreros, similar al que muestra Doña Emilia en *La Tribuna* (Sánchez Ibarreche 2009: 14). De hecho, en la obra se critica el comportamiento de Valentín –muy parecido al de Fredito de *Fragmento de un drama. [Soleá]*- y el conflicto obrero da pie para subrayar el desviado comportamiento de este personaje: Don Ramón se marcha por la desilusión que le produce el comportamiento de su sobrino, y, en el camino, presumiblemente, será asaltado por los dos obreros. La bondad se paga, en este caso, con la ingratitud y con la muerte.

Aún así, estos dos borradores acercan la dramaturgia de Doña Emilia al teatro de tema social, al que se había acercado desde una perspectiva parecida -es decir, centrándose más en la historia melodramática que en el conflicto obrero- José Dicenta con *Juan José* en 1895 (Forgas Berdet 1990).

En todo caso, tanto el documento “Asunto de cuatro obras teatrales” como *Fragmento de un drama. [Soleá]* presentan unas características diferentes al resto de proyectos teatrales de Doña Emilia. La escritora, todavía muestra su preocupación por los problemas sociales y de conciencia derivados del conflicto entre clases –como vemos en el asunto que tiene como personaje a Doña María o el protagonizado por los señores de Morcuende- si bien, en los dos casos, parece que la escritora se preocupa de poner en solfa al personaje masculino joven y destacar su irresponsable actitud (algo que también ocurre en el asunto de *Los peregrinos*). Por otro lado, y aunque aparece como escenario el salón burgués –tan característico del teatro del siglo XIX- Pardo Bazán incorpora nuevos espacios que remiten también a nuevas tramas (el conflicto fabril) y a otros tiempos (la conquista de América o la Edad Media). Podríamos tal vez concluir este apartado señalando la hipótesis de que los borradores de todas estas piezas pudieran corresponder a una época tal vez posterior a 1900, o algunos de ellos incluso a

1910, y que muestran nuevos intereses en la dramaturgia de la autora, tal vez vinculados a nuevas tentativas escénicas.

3. 13 Otras piezas dramáticas ajenas a nuestro estudio

De toda la producción dramática de Emilia Pardo Bazán hemos descartado, aunque por distintos motivos, dos piezas. La primera de ellas es “Prólogo en el cielo”, un fragmento dialogado que la escritora incorporó como proemio a su novela de 1894 *Doña Milagros*³⁴⁰. Descartamos esta pieza porque nació como paratexto inseparable a la novela y nunca como proyecto escénico, susceptible de ser representado. Este prólogo consta de tres instancias, la Voz del Espíritu, el Angelito y el Héroe. La Voz insta al Héroe a inspirar una novela y, para ello, el Angelito lo acerca a una casa del Barrio de Arriba de Marineda, en el que, en una estancia se encuentra “una señora, un alma compasiva” que no es otra que Emilia Pardo Bazán en el domicilio que habitaba por entonces, el hoy número 11 de la calle Tabernas en A Coruña. El espíritu del Héroe, trasunto de Benicio Neira, uno de los protagonistas de *Doña Milagros* se queda allí, mientras que el Angelito, que ha desvelado que es el hijo fallecido de este último, se marcha.

La otra pieza que descartamos es *El sacrificio*, ya que no existe unanimidad respecto a si esta obra fue escrita por Emilia Pardo Bazán. De hecho, la crítica ha dudado de si su autoría pertenece a la escritora o a Benito Pérez Galdós. En 1985 la profesora estadounidense Maryellen Bieder dio a conocer esta pieza en un artículo publicado en el suplemento *Los domingos del ABC*. Según cuenta, el documento había sido recientemente adquirido por el centro Nacional del Tesoro Documental y Bibliográfico y estaba compuesto por “diecinueve folios de papel cuadriculado, en

³⁴⁰ Este texto fue publicado por la escritora, como anticipo a la citada novela en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, el 21, septiembre de 1892.

forma de un pequeño cuaderno, faltando una última página en la que en pocas líneas seguramente se cerraba la obra” (Bieder 1985: 10). En el citado artículo, la profesora de la Universidad de Indiana atribuía la pieza a Benito Pérez Galdós tanto porque la caligrafía del manuscrito como el tema de la pieza se correspondían con los del escritor canario. Sin embargo, un año después, Julián Ávila Arellano manifestaba en la revista teatral *Segismundo*: “la escritura del manuscrito no corresponde en modo alguno con la letra de Galdós (1986:2012)” y se inclinaba porque la caligrafía del documento era más parecida a la de Doña Emilia. Además, según este estudioso, tanto el tema como la trama de la pieza estaban más relacionados con el teatro de Pardo Bazán que con el de Pérez Galdós. Finalmente, en 1988, Adelina Batlles Garrido, desde las páginas de la revista *Ínsula* vuelve a contradecir los criterios de Maryellen Bieder, manifestando que la letra del manuscrito se asemeja más a la de Doña Emilia que a la del autor de *Realidad* (Batlles Garrido 1988:7). Sin embargo, y como hemos referido, la crítica no se ha mostrado unánime sobre este asunto. Por nuestra parte, hemos de confesar que no hemos conseguido reunir nuevos datos que aclaren la autoría de *El Sacrificio*, si bien opinamos que aunque el tema de la pieza pudiera ser abordado por los dos escritores, el tratamiento del mismo tal vez sea más propio del teatro del escritor canario que de Emilia Pardo Bazán. En todo caso la indeterminación sobre su autoría nos ha llevado a prescindir del estudio de esta pieza para nuestra investigación.

CAPÍTULO 4

4. 1 Conclusiones. La significación del teatro de Emilia Pardo Bazán: un intento por reformar la dramática española y la problemática de la mujer contemporánea llevada a las tablas

A lo largo de esta investigación y gracias al enfoque múltiple con que hemos abordado la labor dramática de Pardo Bazán, hemos podido recabar documentos inéditos –como la hasta ahora desconocida pieza *Perder y salir ganando* que editamos por primera vez en el Anexo II- , nuevos datos acerca de la redacción de las obras de la escritora y un acercamiento a los contactos de Doña Emilia con el mundo de la escena, que desembocaron en la subida a las tablas de cuatro de sus piezas –*El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad* y *Cuesta abajo*, en varios proyectos frustados y en la edición de un volumen de sus Obras Completas dedicado al teatro, que reúne siete de sus títulos.

En definitiva, hemos cumplido –si bien en parte, ya que no descartamos el hallazgo en el futuro de nuevos datos- el objetivo de acercarnos reconstruir la historia de la dramática de la escritora. Como hemos referido en la Introducción, hemos decidido dividir nuestra investigación en dos épocas que determinaron el contacto de Pardo Bazán con las tablas. Así, en el Capítulo 2, titulado “La etapa coruñesa. Los inicios de la escritora como dramaturga”, hemos estudiado cómo su interés por la dramaturgia estuvo determinado tanto por la privilegiada situación económica y social de su familia, que permitió la asidua asistencia de la autora de *Los Pazos de Ulloa* a los coliseos de su ciudad –tanto privados como públicos y tal vez a la asistencia de iniciativas particulares-, como a su gusto por un tipo de teatro alejado de las aficiones de las clases populares y determinado por la cartelera que ofrecía una ciudad de provincias como A Coruña. Por ello, y tras resumir brevemente la historia del teatro de finales del siglo XIX, hemos

prestado especial atención a reconstruir el panorama escénico de la Marineda finisecular, gracias a un exhaustivo análisis de los documentos y de la prensa que se conserva. Estos planteamientos nos han servido para poder relacionar sus obras de juventud, nunca estrenadas y nunca publicadas en vida de Doña Emilia –*Perder y salir ganado*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Tempestad de invierno*, *Ángela* y *Un drama*- con aquellas comedias de capa y espada, piezas románticas y dramas de costumbres y alta comedia que inundaron los coliseos de su ciudad.

Tras este análisis, hemos pasado, en el Capítulo III, a analizar la relación de Pardo Bazán con el teatro, una vez instalada en Madrid, a finales de la década de 1880. Su estancia en la capital le permitió a la escritora acudir a los diferentes y numerosos coliseos madrileños e inmiscuirse en una de las obras que pretendía acabar con un panorama dramático anquilosado y que cambiaría el rumbo de la historia de la dramática española: *Realidad*, de Benito Pérez Galdós. Su indispensable papel en este proyecto permitió a Pardo Bazán ponerse en contacto con el mundo de la escena madrileña y constatar la importancia de conceder al público un nuevo teatro alejado de los convencionalismos y en sintonía con la dramaturgia que se estaba imponiendo en toda Europa, y que pretendía ser un reflejo de los problemas del individuo y de su época.

Y su respuesta a esta situación fue doble y tuvo carácter programático. Por un lado y como hemos visto parcialmente, expresó sus ideas sobre hacia dónde debía encaminarse la escena teatral en sus textos críticos –insuficientemente estudiados en su conjunto- y, por otro, decidió llevar sus ideas a sus propios textos dramáticos, en un intento por regenerar ella misma la escena española. El gran proyecto teatral de Pardo Bazán comenzó a gestarse en los últimos años del siglo XIX –recordemos que el estreno de su primera pieza, *El vestido de boda*, tuvo lugar en 1898- y tuvo su auge entre 1904

y 1906, años en los que la escritora estrenó tres obras –*La suerte, Verdad y Cuesta abajo*–, a la vez que componía y/o intentaba subir a las tablas *Un drama, La muerte de la Quimera, Finalfrol, Juventud, Las raíces, El becerro de metal y La Canonessa*. Pero a pesar de que estas últimas piezas nunca vieron la escena en vida de la escritora, quien nunca volvió a subir una obra a escena tras el fracaso de *Verdad* y la tibia acogida de *Cuesta abajo*, estrenada en un ambiente bastante hostil, Pardo Bazán continuó interesándose por el género dramático y, como hemos visto, recogió en 1909, el tomo 35 de sus *Obras Completas*, gran parte de su piezas. Además, parece que a partir de esta fecha siguió escribiendo teatro, como muestran los autógrafos que hemos estudiado en la última parte de nuestra investigación, y que incluso estuvo tentada a subir nuevas piezas a los escenarios.

Su teatro –si bien como hemos apuntado es de carácter heterogéneo y responde a distintas inquietudes– obedece a una tónica común. Lejos de poseer un afán solamente de diversión y/o entretenimiento, la obra dramática de Pardo Bazán está encaminada a hacer reflexionar al espectador e incluso posee cierto carácter didáctico, como muchos de sus escritos. Y, a pesar de que prevalecen en esta parcela de su literatura varios temas, hay uno que sobresale de entre todos: el de la situación de la mujer, motivo que está presente, también en su obra crítica, ensayística, periodística y narrativa. Como es ampliamente conocido, la escritora denunció la insuficiente formación educativa de sus coetáneas, reclamó derechos para las mujeres, se ocupó de formarlas con loables ejemplos como el de fundar la “Biblioteca de la mujer” y criticó el destino relativo femenino en muchas de sus obras, hechos que han situado a la escritora como una de las protofeministas españolas.

Pero, convencida de que el teatro era, según sus propias palabras “la única forma de literatura que no pasa inadvertida, que la mujer y la juventud conocen” (“De

actualidad” 31/08/1896) quiso llevar la problemática femenina a las tablas para que el público -en su mayoría burgués- reflexionase sobre la situación femenina y para que las mujeres, tal vez no lectoras de sus novelas y artículos, pero sí asistentes al espectáculo social que suponía el teatro, viesen reflejadas sus preocupaciones o despertasen a la problemática de la realidad social. Así, como comenta Dolores Thion:

Entre las premisas literarias y coyunturales que condujeron a Pardo Bazán a la composición dramática cabría apuntar que la construcción de unas psicologías femeninas vivas, la introspección en los entresijos de sus conciencias y ánimas desde el microcosmos del escenario representaban un reto artístico y social en aquellos años de feminismo activo. Obsta afirmar que junto a las características inherentes del mundo del espectáculo: éxitos rápidos, celebridad, beneficios económicos que tan atractivos resultaban, pervivía una concepción utilitarista y pedagógica del acto teatral, una concepción puramente regeneracionista que depositaba su confianza en las tablas del escenario como palanca de reforma social (2005: 129).

Y este proyecto fue llevado a cabo, según Lou Charon-Deutch (traducida por David Gies):

[d]urante una época en que los escritores varones, hoy considerados los pilares del canon decimonónico, dominaron la producción literaria, centenares de escritoras lucharon por definir espacios en los que, aun cuando prevaleciera el poder masculino, la sensibilidad, la finura y las preferencias femeninas fueran valoradas, y no denigradas o trivializadas» («Writing in the Shadow»). Uno de esos espacios es, sin duda, el teatro (Gies 2005).

Pardo Bazán se hizo un hueco entre las tablas y ofreció unos personajes femeninos con voz propia y radicalmente distintos a las heroínas estereotipadas del teatro anterior a ella -es decir, obras “en las que el resorte principal ya no era exclusivamente el sacrificio de la mujer o la asunción de exclusivos papeles de víctima” (Thion 2005)-. Ya desde sus primeros escritos –*Perder y salir ganando*, *El Mariscal Pedro Pardo*- las protagonistas de su piezas teatrales eran mujeres con voz e ideas propias, dueñas de sus decisiones: Doña Elvira antepone su racionalidad al amor por Don Diego y acaba separándose de él cuando descubre su traición, mientras que Aura,

la hija del Mariscal no duda en arriesgarse para defender a su padre y muestra su amor hacia Fernán, aún siendo este de más baja condición social que ella. En sus posteriores piezas –que conservamos inacabadas- la atención hacia las situaciones problemáticas protagonizadas por mujeres se acentúa: el rey Erico ha violado a su cuñada en *Tempestad de invierno*; Ángela, en el borrador de la pieza homónima, va a casarse con un joven calavera y Lucía ha sido abandonada por su vecino Félix tras haberla dejado embarazada. Incluso la traducción incompleta del drama de Scribe y Leugové versa sobre la vida de una de las actrices más famosas de la escena francesa, Adriana Lecouvreur. Pero, sin duda, la problemática acerca de la mujer se acentúa en 1898, con *El vestido de boda*. Este breve monólogo será el precursor de una serie de dramas que pretenden analizar la situación de las féminas contemporáneas a Pardo Bazán y a los espectadores y espectadoras de su tiempo histórico. Es entonces cuando la escritora pretende llevar a escena las preocupaciones de las mujeres burguesas e hidalgas, que para seguir manteniéndose no tienen más salida que trabajar –bien a escondidas como ocurre en *El vestido de boda*, bien en otro país, como le sucede a Celina en *Cuesta abajo*- o mantener relaciones ilícitas –caso de Gerarda, madrastra de Celina- o de Susana en *Las raíces*. Otras veces, Pardo Bazán presenta a personajes femeninos que luchan por desquitarse de un matrimonio infeliz, que se presenta como la única solución económica que puede afrontar una mujer burguesa para mantener el estatus de su familia, como sucede con Susana, de *El becerro de metal*, o que habiendo aceptado un enlace favorable a su economía familiar (Inés de Montemor en *Juventud*, Teodora-Fausta en *Un drama*), pugnan por un amor que desafía las convenciones sociales. También aparecen en los dramas de esta época escritos por Doña Emilia el trabajo de la mujer de los estratos más populares (*La suerte*) o la preocupación por el creciente mujericidio –

como se refería ella a los tan frecuentes asesinatos de mujeres-, como sucede en el drama *Verdad*.

Incluso en las últimas tentativas teatrales de la escritora reaparecen los temas femeninos y las protagonistas sobre las que recae la trama: la Malinche, y la juiciosa Encarna de *Fragmento de un drama*. [Soleá].

Dolores Thion afirma que las obras dramáticas de Pardo Bazán:

la situaban en los cauces de un teatro confusamente innovador, en un marco realista-naturalista y a la vez romántico filosófico, de palmaria inspiración en el que ella calificara «extraño teatro de Ibsen». Ese teatro moderno y feminista al que ambicionaba Doña Emilia resulta un ejercicio de equilibrio entre el realismo en la forma y el pensamiento en el fondo. A este equilibrio apostaba a través del personaje como motor estructurante de todos los resortes dramáticos y en el que el espectador, poco habituado, por cierto, había de penetrar a través de su conducta, gestualización, voz y vestimenta. Los mecanismos evolutivos ya no se fundamentan en la intrincada acumulación de sucesos, sino en la acción interna, en la intuición viva e inmediata de las honduras psicológicas y éticas que «ruedan bajo la fábula o la historia que representan los actores». En suma, Pardo Bazán estaba solicitando del espectador activo la comprensión de la lucha de ideas, pasiones y emociones como en Ibsen, Gorki, Tolstoi y Maeterlinck.

El teatro de Emilia Pardo Bazán, sin embargo, no tuvo la fortuna esperada. Si bien tras analizar minuciosamente la recepción crítica de sus obras -otro de los objetivos de esta investigación- podemos constatar que no fue un fracaso y que excepto *Verdad* (cuyo descalabro influyó en que la escritora no volviese a llevar otra obra a escena) sus otros proyectos teatrales gozaron de cierto reconocimiento y fueron aplaudidos, su dramaturgia no tuvo suficiente éxito en España, como tampoco lo tuvieron los proyectos dramáticos de Zola en el país vecino.

Pero además, creemos que en la recepción del teatro de Pardo Bazán influyó también el condicionante de género e incluso el fuerte discurso antifeminista que medió en la recepción de sus obras y de otras mujeres que intentaron subir a las tablas su

producciones teatrales (Gies 2005). Solamente dos mujeres -su buena amiga Blanca de los Ríos tras la publicación del volumen que recogía el teatro de la autora marinedina y Cándida López Venegas, crítica del rotativo granadino *La Alhambra*, tras las negativas críticas madrileñas por el estreno de *Verdad*- alzaron su voz en la defensa del proyecto teatral de Pardo Bazán, porque las mujeres apenas tenían tribunas sobre las que expresar sus ideas. No debemos olvidar, como señala Ayala Aracil a propósito de otra escritora contemporánea a Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer, que en el tiempo en que la autora de *Los pazos de Ulloa* subió su obra dramática a las tablas “el hombre contempla[ba] el acceso de la mujer a la cultura como una amenaza que pone en peligro tanto su inequívoco protagonismo en la vida pública como su posición privilegiada dentro del núcleo familiar” (Ayala Aracil 2005). Y Pardo Bazán estaba transgrediendo el mayoritariamente espacio público masculino del teatro³⁴¹ y, a la vez, poniendo en solfa el desprestigiado papel de la mujer en la sociedad de su tiempo. Y las mujeres que pudieron despertar al espectáculo de su situación no tuvieron tampoco voz para expresarlo.

Sin embargo, y precisamente por reflejar los problemas de su época y por prestar especial atención hacia la situación de la mujer, su teatro sigue despertando cada vez más interés a día de hoy, cuando ya existen cada vez más voces que comprenden la trascendencia de su teatro y atisban la visión de una escritora profundamente implicada en los problemas de sus contemporáneas.

³⁴¹ David Gies (1998: 119) señala que: “A lo largo del siglo XIX español, mujeres escribieron, anunciaron, publicaron o estrenaron más de 300 obras dramáticas en los varios teatros de la capital o de provincias. Estas obras son producto de la actividad de unas sesenta dramaturgas”. Sin embargo, el “número total de obras dramáticas publicadas en el siglo diecinueve español” se calcula que fue de unas 10.000 obras.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Emilia Pardo Bazán

Pardo Bazán, Emilia (23/02/1884 y 01/03/1884): “Los actores portugueses”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *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, Daniel Cortezo y Cia.

Pardo Bazán, Emilia (07/1887): “Literatura y otras hierbas”, *Revista de España*, Madrid, pp. 133-145.

Pardo Bazán, Emilia (21/12/1891): “Revista de teatros. Los estrenos y los vice-estrenos”, en *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (01/1892): “Revista de Teatros”, en *Nuevo Teatro Crítico*, pp. 87-97.

Pardo Bazán, Emilia (02/04/1892): “*Realidad*. Drama de Don Benito Pérez Galdós”, en *Nuevo Teatro Crítico*, pp. 19-69.

Pardo Bazán (05/1892): “Observación a un discurso de Menéndez Pelayo. Velarde y su fama póstuma. No estoy escribiendo ningún drama. Porvenir del *Nuevo Teatro Crítico*. ¿*Guido o Guy?* Párrafo textual”, en *Nuevo Teatro Crítico*, pp. 99-107.

Pardo Bazán, Emilia (25/06/1904): “Ideas y proyectos”, *El Gráfico*, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (09/05/1905): *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*, *La Época*, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (01/1906): “Los novelistas en el teatro”, *Ateneo*, Madrid, pp. 181-184.

Pardo Bazán, Emilia (26/02/1906): “La vida contemporánea”, en *La Ilustración Artística*, Barcelona.

Pardo Bazán, Emilia (1999a): *Obras completas II: Los pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza. Insolación. Morriña*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, (eds.), Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1999b): *Emilia Pardo Bazán la obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1912)*, Juliana Sinovas Maté (ed.), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

Pardo Bazán, Emilia (1999c): *La mujer española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra.

Pardo Bazán (1999d): *Obras completas, V (Novelas). La Quimera, La Sirena Negra, Dulce Dueño*, Madrid, Biblioteca Castro.

Pardo Bazán, Emilia (2001): *El Mariscal Pedro Pardo: obra inédita*, Francisco Blanco Sanmartín y Xaquín Núñez Sabarís (eds.) Lugo, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Lugo.

Pardo Bazán, Emilia (2002): *Cuesta abajo. Las raíces*, Prado Mas, María (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Publicación de la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (2010): *Teatro completo*, de Montserrat Ribao Pereira (estudio preliminar, edición y notas), Tres Cantos (Madrid), Akal, pp. 411-470.

Pardo Bazán, Emilia (2014): “Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]”, José Manuel González Herrán (reproducción facsímil. Estudio, edición y notas), Universidade de Santiago de Compostela–Real Academia Galega. Consultado el 10/11/2014 en <http://hdl.handle.net/10347/10058>

Artículos en libro y monografías de principios del siglo XX pertinentes para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán

Morote, Luis (1906): “Verdad de Emilia Pardo Bazán”, *Teatro y novela*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 275-284.

Morote, Luis (1906b): “Cuesta abajo. Un drama de Emilia Pardo Bazán”, *Teatro y novela*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 285-294.

Val, Mariano Miguel de (1906): *Los novelistas en el teatro*, Madrid, [s.n.], (Imp. y lit. de Bernardo Rodríguez)

Artículos en la prensa del siglo XIX y de principios del siglo XX pertinentes para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán

A. (08/02/1898): “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.

Abate, El (21/01/01906): “A la luz de la lámpara”, *La Última Moda*, Madrid.

Abate Pirraca, El (2/0021891): “Los estrenos”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

Alas, Leopoldo *Clarín* (18/09/1894): “Para alusiones”, *El Imparcial*, Madrid.

Alas, Leopoldo *Clarín* (22/09/1896): “El teatro en barbecho”, *La Ilustración Española y Americana*.

“Alboroto en el Teatro Real” (08/01/1987): *La Época*, Madrid.

Algarroba, Alonso (10/01/1906): “Verdad”, *El País*, Madrid.

Almela, Vicente (13/06/1909): “La Condesa de Pardo Bazán”, *Heraldo de Madrid*, Madrid.

Alonso y Orera, E. (17/11/1894): “Revista teatral”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Álvarez Insua, Waldo (8/01/1879): “El siglo XV”, *Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

“Antes del estreno. Doña Emilia en el teatro” (01/05/1905): *El Noroeste*, A Coruña.

Arimón, José de (23/01/1906): “Gran Teatro. *Cuesta abajo*”, *El Liberal*, Madrid.

A. S. (10/01/1906): “*Verdad*. Drama en cuatro actos por Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Universo*, Madrid.

A. S. (23/01/1906): “Crónica Teatral. Gran Teatro. *Cuesta abajo*, comedia en cuatro actos, por Doña Emilia Pardo Bazán”; *El Universo*, Madrid.

Aznar, Severino (1906): “Emilia Pardo Bazán. *Verdad*, drama en cuatro actos y en prosa, estrenado en el teatro Español la tarde del 9 de Enero de 1906”, *Cultura Española*, Madrid, pp. 123-131.

Barba Azul (01/03/1875): “Revista semanal”, *El Telegrama*, A Coruña.

Barba Azul (08/03/1875): “Revista semanal”, *El Telegrama*, A Coruña.

Barba Azul (05/07/1875): “Revista semanal”, *El Telegrama*, A Coruña.

Barba Azul (12/06/1875): “Revista semanal”, *El Telegrama*, A Coruña.

“Beneficio de María Tubau” (03/03/1904): *El Imparcial*, Madrid.

“Beneficio de María Tubau” (03/03/1904b): *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid.

Blanco Belmonte (16/02/1900): “Una visita a la señora Pardo Bazán”, *El Correo de Lugo*, Lugo.

Bofill, Pedro (2/12/1891): “Veladas teatrales”, *La Época*, Madrid.

Bueno, Manuel (02/12/1904): “La Pardo Bazán en el teatro. Lectura de un drama”, en *El Gráfico*, Madrid.

Bueno, Manuel (09/01/1906): “El estreno de hoy. Teatro Español. Una obra de la Pardo”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

Bueno, Manuel (23/01/1906): “Gran Teatro. *Cuesta abajo*”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

Burgos, Carmen de (19/02/1914): “La Condesa de Pardo Bazán”, *El Liberal*, Madrid.

Bustillo, Eduardo (5/12/1880): “De todo un poco” *Madrid Cómico*, Madrid.

C. (14/12/1905): “El antiguo lírico. Gran Teatro”, en *La Correspondencia de España*, Madrid.

Caballero, P. (27/01/1906) “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, Madrid.

Calvo Revilla (22/03/1904): “Revista de teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.

Caramanchel (6/03/1904): “Beneficio de la Tubau. Emilia Pardo Bazán”, *La Correspondencia de España*, Madrid.

Caramanchel (28/06/1904): “Cosas de teatros. Doña Emilia y Don Sinesio”, *La Correspondencia de España*, Madrid.

Caramanchel (09/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos, original de Doña Emilia Pardo Bazán”, *La Correspondencia de España*, Madrid.

Caramanchel (10/01/1906): “Estreno de *Verdad*”, *La Correspondencia de España*, 10/01/1906.

Caramanchel (10/06/1909): “La semana teatral”, *Nuevo Mundo*, Madrid.

Casal, Enrique (08/02/1909): “De teatro en teatro. El Príncipe Alfonso”, *El Diario de Madrid*, Madrid.

“Chismes y cuentos” (07/07/1905): *Madrid Cómico*, Madrid.

“Una comedia de la Pardo Bazán (25/0/1906): *La Concordia*, Vigo.

“La compañía de Borrás: cuándo debutará” (31/05/1905): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Correo de Galicia” (18/09/1894): *El Eco de Galicia*, Santiago de Compostela.

“Correo de Madrid” (04/08/1894): *La Dinastía*, Barcelona.

“El Corresponsal” (23/01/1906): “Otra obra de la Pardo Bazán”, en *El Noroeste*, A Coruña.

“Cosas de letras. Un suelto con rabo” (27/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.

“Cosas de Teatros” (03/10/1904): *El Día*, Madrid.

“Cosas de Teatros. Comedia” (04/01/1905): *El Día*, Madrid.

“Cosas de teatros. La Pino en Madrid” (13/09/1905): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“La crisis del Teatro de la Comedia” (22/01/1892): *El Día*, Madrid.

“Crónicas madrileñas” (13/11/1894): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“Crónicas madrileñas. El Teatro Alicia” (21/02/1904): *El Heraldo de Madrid*.

“Crónica teatral” (10/09/1904): *Los Cómicos*, Madrid.

Cuenca, Carlos Luis de (15/01/1906): “Teatro Español: *Verdad*, drama en cuatro actos de D^a. Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.

Cuenca, Carlos Luis de (30/01/1906): “Crónica de teatros. Gran Teatro: *Cuesta abajo*, drama en cuatro actos de D^a Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración española y americana*, Madrid.

“*Cuesta abajo*” (23/01/1906): *El Lábaro*, Salamanca.

“*Cuesta abajo*. En el Gran Teatro” (30/01/1906): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

“De sociedad: la velada de mañana” (10/06/1922): *El Imparcial*, Madrid.

“De teatros. Princesa” (04/03/1904): *El País*, Madrid.

“De teatros” (02/04/1904): *La Dinastía*, Barcelona.

“De Teatros” (01/07/1905) *Revista Gallega*, A Coruña.

“De teatros (27/01/1906): *Revista Gallega*, A Coruña.

“De teatros: un intento plausible” (18/02/1906): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (30/05/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (31/05/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (01/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (03/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (04/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (05/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (06/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (08/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Del Teatro” (09/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

- “Del Teatro” (12/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.
- “Del Teatro” (13/06/1902): *La Voz de Galicia*, A Coruña.
- “Del teatro. Doña Emilia, Linares y Valle” (02/09/1912): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.
- “De la tierra. Algo de arte. La Pardo Bazán en el teatro” (07/02/1904): *El Noroeste*, A Coruña.
- Deleito y Piñuela, José (14/05/1892): “Reflexiones sobre la novela y el teatro”, en *La Ilustración Ibérica*, Madrid.
- “Diálogo dramático. La señora Pardo Bazán” (04/03/1904): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.
- “Diversiones públicas”: (24/01/1892): *La Época*, Madrid.
- “Diversiones públicas”: (23/02/1892): *La Época*, Madrid.
- “Diversiones públicas” (18/12/1905): *La Época*, Madrid.
- “Diversiones públicas”: (25/03/1909): *La Época*, Madrid.
- “Doña Emilia en el teatro: antes del estreno” (05/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.
- “El drama de la Pardo Bazán”: (24/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.
- “Un drama de la Pardo Bazán”: (05/09/1894): *La Dinastía*, Madrid.
- “Un drama de la Pardo Bazán: (06/09/1894): *El Día*, Madrid.
- “Un drama de la Pardo Bazán” (11/09/1894): *La Dinastía*, Madrid.
- “Un drama de la Pardo Bazán” (01/01/1904): *Revista Gallega*, A Coruña
- “Un drama de la Sra. Pardo Bazán. *Cuesta abajo*” (29/01/1906): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.
- E. C. (03/02/1909): “De teatro en Teatro. Príncipe Alfonso”, *El Día*, Madrid.
- “Ecos madrileños” (18/02/1895): *La Época*, Madrid.
- “Ecos madrileños” (10/01/1896): *La Época*, Madrid.
- “Ecos madrileños” (05/02/1898): *La Época*, Madrid.
- “Ecos madrileños. El beneficio de la Valverde” (2/02/02/1898): en *La Época*, Madrid.
- “Ecos madrileños. Ensayo general” (04/06/1887): *La Época*, Madrid.

“Ecos madrileños. La Sra. Pardo Bazán en el teatro. Boda. Entierro. Infanta Doña Eulalia” (31/01/1898): *La Época*, Madrid.

“Ecos de sociedad” (18/12/1893): *El Día*, Madrid.

“Emilia Pardo Bazán (10/03/1906): *El Eco de Galicia*, Buenos Aires.

“Emilia Pardo Bazán en el extranjero” (29/01/1906): *El Regional*, Lugo.

“Emilia Pardo Bazán en el extranjero” (29/01/1906): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Emilia Pardo Bazán. Una fiesta en su honor” (29/03/1904): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Emilia Pardo Bazán y la dramática española” (03/11/1904): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“En el Español” (10/01/1906): *El Noroeste*, Gijón.

“En el Teatro Español. El estreno de hoy” (09/01/1906): *La Publicidad*, Madrid.

“La escuadra francesa en Barcelona. Función de gala” (22/07/1899): *La Vanguardia*, Barcelona.

“Espectáculos” (20/10/1876): *El Telegrama*, A Coruña.

“Espectáculos” (24/01/1892): *La Iberia*, Madrid.

“Espectáculos” (11/03/1892): *La Ibéria*, Madrid.

“Espectáculos” (21/07/1899): *La Dinastia*, Barcelona.

“Espectáculos” (22/07/1899): *La Dinastia*, Barcelona.

“Espectáculos. Gran Teatro” (21/01/1906): *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

“Espectáculos. Madrid” (28/04/1909): *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

“Espectáculos. Para mañana” (03/05/1898): *Diario de avisos*, Madrid.

“Espectáculos teatrales” (02/11/1894): *El Imparcial*, Madrid.

“Espectáculos. Teatro Principal”: (15/05/76): *El Telegrama*, A Coruña.

“Espectáculos. Teatro Principal” (27/05/1904): *La Dinastía*, Barcelona.

“Estreno” (10/01/1906): *La Vanguardia*, Barcelona.

“El estreno de hoy. Doña Emilia en el teatro” (09/01/1905): *El Noroeste*, A Coruña.

“El estreno de *Verdad*” (11/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.

“En los círculos literarios de Madrid se dice que la novelista Emilia Pardo Bazán está escribiendo una obra dramática” (15/03/1892): *Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

“Entre bastidores. Teatro de la Princesa” (04/03/1904): *El Liberal*, Madrid.

Fabricio (05/02/1898): “Crónica del momento. El cuerpo diplomático. El banquete de anoche. Los viernes de la marquesa de Squilache. Los teatros”, *La Correspondencia de España*, Madrid.

F. G. L. (1/18/1880: “Los espectáculos”, en *La Iberia*, Madrid.

Fernán Sol (07/03/1904): “Cosas de Teatros. Princesa. Beneficio de María Tubau. *La corte de Napoleón. La suerte*, diálogo original de la señora Pardo Bazán”.

Fernán Sol (10/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos original de D^a Emilia Pardo Bazán”, *El Día*, Madrid.

“Fernanflor” (15/12/1880) : “En la Traviatta”, *El Liberal*, Madrid.

Floridor (23/01/1906): “Los estrenos. En el Gran Teatro *Cuesta abajo*. Comedia en cuatro actos de doña Emilia Pardo Bazán”, *ABC*, Madrid.

“La función de gala” (10/01/1906): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“Gacetilla teatral” (23/05/1905): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral. Aire de fuera. *La suerte*” (25/05/1905): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (15/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (16/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (17/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (19/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (20/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (21/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (23/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (25/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Gacetilla teatral” (15/06/1902): *El Noroeste*, A Coruña.

“Galicia en Madrid. Emilia Pardo Bazán y Manuel Linares” (09/04/1904): *La Voz de Galicia*, A Coruña.

“Galicia en Madrid. Emilia Pardo Bazán y Manuel Linares” (12/04/1904): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

“Gedeón Moreno” (14/01/1906): *Gedeón*, Madrid.

“Gedeón, Moreno” (28/01/1906): *Gedeón*, Madrid.

Gil Blas (27/03/1904): “Gran mundo. En honor de Emilia Pardo”, *La Correspondencia de España*, Madrid.

Gómez de Baquero, Eduardo (18/08/1909): “*Teatro*, de la Condesa de Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.

[Gómez de Baquero, Eduardo], “Andrenio” (18/08/1909): “Diario de un espectador. Dos libros”, *La Época*, Madrid.

González Rigabert, Federico (24/08/1909): “Vida literaria. *Teatro y Sud-Exprés*, por Emilia Pardo Bazán”, *Heraldo de Zamora*, Zamora.

“Gran mundo. El teatro Alicia” (21/02/1904): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“Gran Teatro” (28/12/1905): *Nuevo Mundo*, Madrid.

Guerra, Ángel (06/06/1904): “Los teatros. Princesa. Beneficio de María Tubau. *La suerte*, drama en un acto, de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid.

Guerra, Ángel (10/12/1904): “Teatralerías. Aduanas teatrales”, *El Globo*, Madrid.

Guerra, Ángel (29/09/1905): “Madrid”, en *Vida Galante*, Madrid.

Guerra, Ángel (10/01/1906): “*Verdad*, de Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid.

Guerra, Ángel (23/01/1906): “Gran teatro. *Cuesta abajo*, comedia dramática en cuatro actos, original de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid.

“Homenaje a la condesa de Pardo Bazán” (13/06/1922): *El Imparcial*, Madrid.

“Informaciones” (14/4/1906): *Álbum Ibero-Americano*, Madrid.

J. A. (2/02/1898): “Teatro Lara. Beneficio de la Valverde”, *El Liberal*, Madrid.

J. de L. (02/02/1898): “Los Teatros. Lara. Beneficio de doña Balbina Valverde. *El vestido de boda*, monólogo de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.

J. M. A. (5/12/1880): “De actualidad”, en *El Domingo. Pasatiempo semanal ilustrado*, A Coruña.

“Jugando al tresillo” (06/03/1904): *El Heraldo de Madrid*.

Kasabal (13/10/1894): “Madrid”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Kasabal (24/08/1895): “Crónicas de verano”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Kasabal (07/09/1895): “Crónicas de verano”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Kasabal (04/18/1897) “Madrid”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Kasabal (12/02/1898): “Madrid”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Kasabal (14/03/1904): “Teatros de salón”, *La moda elegante ilustrada*, Cádiz.

“Lara” (02/02/1898): *El Resumen*, Madrid.

Laserna, José de (06/03/1904): *El Imparcial*, Madrid.

Laserna, José de (10/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos de Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.

Laserna, José de (23/01/1906): “Los teatros”, *El Imparcial*, Madrid.

“Libros y revistas enviados a esta redacción” (07/03/1898): *La Ilustración Artística*, Barcelona.

López Venegas, Cándida (30/01/1906): “*Verdad*”, *La Alhambra*, Granada.

M. B. (06/03/1904): “Información teatral. María Tubau. *La suerte*”, en *El Heraldo de Madrid*.

“Madrid teatral” (15/01/1892): *El Día*, Madrid.

“Madrid” (26/11/1893): *El Día*, Madrid.

M. R. C. (27/05/1904): “Teatro Principal”, en *La Vanguardia*, Barcelona.

Marcucci (10/05/1875): “Revista teatral”, *El Telegrama*, A Coruña.

“María Tubau y Sra. Pardo Bazán” (13/04/104): *La Época*, Madrid.

[Martínez Ruiz, José] (04/02/1898): “Los avisos de este”, *El Progreso*, Madrid.

Miquis, Alejandro (06/03/1904): “Los estrenos en la Princesa. *La suerte*”, *Diario Universal*, Madrid.

Miquis, Alejandro (12/03/1904): “Maeterlinck”, *Diario Universal*, Madrid.

Miquis, Alejandro (10/01/1906): “*Verdad*”, *Diario Universal*, Madrid.

Miquis, Alejandro (23/01/1906): “Los estrenos en el Gran Teatro. *Cuesta abajo*”, *Diario Universal*, Madrid.

“Miscelánea” (15/08/78): *El Telegrama*, A Coruña.

“Miscelánea” (25/05/1880): *La Revista de Galicia*, A Coruña.

Miss-teriosa (10/01/1906): “Estreno del drama *Verdad*”, *La Correspondencia Militar*, Madrid.

“Miscelánea provincial” (01/09/1909): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

“Misterios de bastidores” (21/01/1894): *El Imparcial*, Madrid.

“Misterios de bastidores” (23/01/1894): *El País*, Madrid.

“Monólogo de la Pardo Bazán (06/02/1898): *El Regional*, Lugo.

“Monólogo de la Pardo Bazán (08/02/1898): *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra.

Monte-Amor (27/03/1904): “Crónicas Madrileñas. En honor de la señora Pardo Bazán”, en *La Época*, Madrid.

Monte-Cristo (04/13/1904): “Crónicas madrileñas”, en *El Imparcial*, Madrid.

Monte-Cristo (28/12/1905): “De sociedad”, en *El Imparcial*, Madrid.

Monte-Cristo (04/06/1922) “Homenaje a la la condesa de Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.

Monte-Cristo (29/12/1922): “En Valladolid. Homenaje a la la condesa de Pardo Bazán. Estreno de una comedia de la insigne escritora”, *El Imparcial*, Madrid.

Muñiz Carro, J. (16/12/1880): “Teatro de la ópera. El debut de la Patti”, en *Crónica de la Música*, Madrid.

Murguía, Manuel (10/07/1856) “Al Mariscal Pedro Pardo de Cela. Soneto dedicado al Sr. D. Benito Vicetto, autor de los Hidalgos de Monforte”, *La Oliva*, Vigo.

Navarrete Lecanda (20/01/1906): “Los teatros. De telón afuera”, *La Nación Militar*, Madrid.

“Noticias breves. En memoria de la Pardo Bazán” (18/12/1922): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“Noticias de espectáculos. Comedia” (4/03/1892): *El Día*, Madrid.

“Noticias de espectáculos” (09/09/1894): *El País*, Madrid.

“Noticias de espectáculos” (20/01/1904): *La Correspondencia de Españ*, Madrid.

“Noticias de espectáculos. Principal” (25/05/1904): *La Vanguardia*, Barcelona.

“Noticias de espectáculos. Teatro Principal” (05/10/1904): *La Vanguardia*, Barcelona.

“Noticias de Galicia”:(15/03/1892): *Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

“Noticias de Galicia” (08/05/1892): *Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

“Noticias de sociedad” (19/01/1906): *La Época*, Madrid.

“Noticias de sociedad (21/04/1907): *La Época*, Madrid.

“Noticias generales” (04/11/1897): *La Época*, Madrid.

“Noticias locales”: (18/01/1860): *La Ilustración de La Coruña*, A Coruña.

“Noticias locales”: (24/01/1860): *La Ilustración de La Coruña*, A Coruña.

“Última hora” (23/01/1906): *La Vanguardia*, Barcelona.

“Una obra de Emilia Pardo Bazán” (25/10/1905): *El Regional*, Lugo.

“Obras nuevas" (1/04/1898): *La España Moderna*, Madrid.

Onís, Federico de (13/01/1906): “El fracaso de doña Emilia”, *El Adelantado*, Salamanca.

Onís, Ferderico de (26/01/1906): “Crónica. Cuesta abajo”, *El Adelantado*, Salamanca.

Onís, Ferderico de (01/02/1906): “De teatro. Los estrenos de Doña Emilia”, *El Adelantado*, Salamanca.

“Para leer” (11/02/1898): *El Imparcial*, Madrid.

“La Pardo Bazán en el teatro” (04/12/1904): *El Noroeste*, Gijón.

“La Pardo Bazán en el teatro” (12/02/1906): *El Regional*, Lugo.

“La Pardo Bazán en el teatro” (13/01/1906): *Revista gallega*, A Coruña.

“La Pardo Bazán en el teatro” (15/01/1906): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

“La Pardo Bazán y sus producciones literarias” (23/02/1908): *Galicia*, La Habana.

“La Pardo Bazán y el teatro” (14/12/1904): *El Regional*, Lugo.

“La Pardo Bazán en el teatro” (09/03/1904): *El Diario de Pontevedra*.

“La Pardo Bazán en el teatro” (04/11/1904): *El Noroeste*, Gijón.

“La Pardo Bazán en el teatro” (02/03/1905): *El Noroeste*, Gijón.

“La Pardo Bazán en el teatro” (15/01/1906): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

Pérez Nieva (03/04/1904) “Revista de Madrid”, en *La Dinastía*, Barcelona.

“A propósito del estreno” (12/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.

“Próxima inauguración. El Gran Teatro” (18/12/1905): *La Época*, Madrid.

Puente y Brañas, Ricardo (13/05/1857): “Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV”, *El Iris de Galicia*, A Coruña.

“*La Quimera*. Nueva novela de la señora Pardo Bazán” (15/04/1905): *La Época*, Madrid.

Quirós, Alfonso de (19/01/1906): “Flores cordiales”, *La Correspondencia militar*, Madrid.

R. B. (02/02/1898): “Lara. Beneficio de Balbina Valverde”, en *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*.

“*Realidad en el Teatro de la Comedia*” (15/03/1892): *La Época*, Madrid.

“Revista de la prensa de Galicia” (22/10/1874): *El Heraldo Gallego*, Ourense.

“Revista semanal” (27/09/1875): *El Telegrama*, A Coruña.

“Rienzi” (05/06/1876): *El Telegrama*, A Coruña.

Ríos Lampérez, Blanca de los (08/1909): “Crónica Literaria”, en *Cultura Española*, Madrid.

Salinas, Galo (13/03/1904): “Dramática gallega. *La suerte*. Diálogo escénico, por Emilia Pardo Bazán”, en *Revista Gallega*, A Coruña.

[Salinas, Galo] “Orsino” (27/05/1907): “Teatro Principal”, en *Revista Gallega*, A Coruña.

Sánchez Pérez, A. (20/06/1896): “En, con, por, sin, de, sobre un prólogo”, en *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Sánchez Pérez, A. (09/03/1904): “*La suerte*”, en *ABC*, Madrid.

“Sección de espectáculos. Princesa” (10/03/1904): *El Imparcial*, Madrid.

“Sección local”:(15/11/1874): *El Telegrama*, A Coruña.

“Un señor de las butacas” (09/01/1906): “La representación”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid.

“La Señora Pardo Bazán” (09/03/1904): *El Noroeste*, A Coruña.

“La Señora Pardo Bazán” (11/03/1904): *El Noroeste*, A Coruña.

“La señora Pardo Bazán en el teatro” (31/01/1898): *La Época*, Madrid.

“La señora Pardo Bazán. Un nuevo triunfo” (28/05/1904): *El Noroeste*, A Coruña.

Sepúlveda, Enrique (2/12/1880): “Los teatros en verso”, en *Crónica de la música. Revista semanal y biblioteca musica*.

“La suerte de Emilia Pardo Bazán. Otro gran éxito en Barcelona” (28/05/1904): *la Voz de Galicia*, A Coruña.

“La Sra. Pardo Bazán. Dos telegramas” (11/03/1904): *El Noroeste*, A Coruña.

“Teatralerías. Ecos de los saloncillos” (02/02/1904): *El Heraldo de Madrid*.

“Teatro” (26/04/76): *El Telegrama*, A Coruña.

“Teatro” (01/05/76): *El Telegrama*, A Coruña.

“Teatro Alicia. Un ensayo general” (20/02/1904): *La Época*, Madrid.

“Teatro Alicia” (21/02/1904): *La Época*, Madrid.

“Teatro Español” (28/09/1905): *Nuevo Mundo*, Madrid.

“Teatro Español” (03/01/1906): *La Publicidad*, Madrid

“Teatro Español” (09/01/1906): *La Época*, Madrid.

“Teatro Lara” (31/01/1898): *La Iberia*, Madrid.

“Teatro Lara. Beneficio de Balbina Valverde” (02/02/1898): *La Iberia*, Madrid.

“Teatro de la Princesa”(02/02/1904): *La Correspondencia de España*, Madrid.

“Teatro Ventura” (9/05/1887): *El Liberal*, Madrid.

“Teatros” (14/03/1892): *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid.

“Teatros” (07/03/1904): *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid.

“Teatros (17/01/1906): *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid.

- “Los teatros” (30/03/1904): *La Dinastía*, Barcelona.
- “Los teatros. Principal” (28/05/1904): *La Dinastía*, Barcelona.
- “Los Teatros” (09/10/04): *El Globo*, Madrid.
- “Teatros. Español” (19/12/1908): *El Día*, Madrid.
- “Teatros Nacionales” (06/10/1998): *ABC*, Madrid. Consultado el 19 de septiembre en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1998/10/06/090.html>
- ([Tenreiro] 06/1909): “*Sud-Exprés (cuentos actuales)*, por la Condesa de Pardo Bazán. Tomo 36 de las Obras Completas de la autora. Madrid”, *La Lectura*, Madrid.
- Terán, Luis de (08/1909): “Teatro. Sud-Exprés, por la Condesa de Pardo Bazán. Madrid”, *Nuestro Tiempo*, Madrid.
- Urrecha, Federico (10/09/1894): “Revista literaria”, *El Imparcial*, Madrid.
- Val, Mariano Miguel de (01/1906): “Los novelistas en el teatro”, *Ateneo*, Madrid, pp. 62-65.
- Valbuena, Antonio de (15/03/1892): “Ni tanto ni tan calvo”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid.
- Valcárcel (08/03/1904): “Teatro de la Princesa. Beneficio y estreno”, *La Democracia*, Madrid.
- Vestina (07/03/1904): “Beneficio y estreno en el teatro de la Princesa”, *El Álbum Iberoamericano*, Madrid.
- “Viajeros” (14/06/1905): *La Voz de Galicia*, A Coruña.
- Z. (19/01/1906): “Cuesta de enero”, *La Época*.
- Zeda (15/06/1892): “Crónicas madrileñas: Galdós”, *La Época*, Madrid.
- Zeda (04/09/1894): “Madrid se divierte”, en *La Época*, Madrid.
- Zeda (06/03/1904): “Veladas teatrales. En la Princesa. Beneficio de María Tubau. *La corte de napoleón. La suerte*, diálogo original de D. Emilia Pardo Bazán”, *La Época*, Madrid.
- Zeda (16/06/1904): “Revista de teatros”, *Nuevo Mundo*, Madrid.
- Zeda (07/07/1904): “La semana Teatral”, *Nuevo Mundo*, Madrid.
- Zeda (9/11/1905): “La semana Teatral”, *Nuevo Mundo*, Madrid.
- Zeda (21/12/1905): “Semana Teatral”, *Nuevo Mundo*, Madrid.

Zeda (10/01/1906): “En el Español. *Verdad*, drama en cuatro actos”, *La Época*, Madrid.

Zeda (23/01/1906): “En el Gran Teatro. *Cuesta abajo*; drama en cuatro actos, en prosa, original de D^a. Emilia Pardo Bazán”, *La Época*, Madrid.

Zentram (10/06/1909): “Dos libros. *Sud-Exprés y Teatro*, por Emilia Pardo Bazán”, *El Eco de Galicia*, A Coruña.

Estudios contemporáneos sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán

Ávila Arellano, Julián (1986): “Sobre la errónea atribución a Galdós de "El sacrificio"”, en *Segismundo: revista hispánica de teatro*, núms. 43-44, pp. 209-223.

Axeitos Valiño, Ricardo y Patricia Carballal Miñán (2009): “La prensa ante el teatro de Emilia Pardo Bazán”, en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.): *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931) Actas del congreso internacional Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, [Santiago de Compostela], Universidade de Santiago de Compostela.

Axeitos Valiño, Ricardo y Patricia Carballal Miñán (2009b): “Galicia ante el teatro de Emilia Pardo Bazán: el estreno de *La suerte*”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, (eds.): *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Bieder, Maryellen (1986): “El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*”, en Sebastián Neumeister (coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Vervuert Verlagsgesellschaft, Vol. 2, pp. 17-24.

Blanco Sanmartín (2001): *El Mariscal Pedro Pardo de E. Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito* (Memoria de Licenciatura dirigida por J.M. González Herrán, Universidade de Santiago-Departamento de Literatura Española).

Camba, Francisco: (17/03/1944): “Doña Emilia Pardo Bazán presenció desde un palco de la Princesa el estreno de su primera obra de teatro”, en *Marca*, Madrid.

Freire, Ana María (2014): “El otro teatro de Emilia Pardo Bazán”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm.23, pp. 413-427

García Castañeda, Salvador (1997): “El Teatro de Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión”, en José Manuel González Herrán (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán : in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 113-115.

García Castañeda, Salvador (2008): “Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos y su público”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.): *Actas do IV Simposio Simposio Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, A Coruña, Real Academia Galega / Fundación Caixa Galicia , pp. 133-153.

Hernández, Librada (1992): “Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 8, pp.95-108. Consultado el 21/10/2014 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarin-galds-y-pardo-bazn-frente-al-teatro-de-jos-echegaray-0/html/>

López Quintáns, Javier (2006): “Pardo Bazán y el teatro: el caso de *Cuesta abajo*”, *Moenia*, núm. 12, pp. 305-317.

López Quintáns, Javier (2008): “¿Resignación o rebeldía? Reflexiones sobre *Las raíces* de Emilia Pardo Bazán”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 26, pp. 95-102.

López Quintáns, Javier (2012): “Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Clarín y el teatro”, en *Estudios humanísticos. Filología*, núm 34, pp. 169-186

Nieva, Francisco (1989): “Una mirada sobre el teatro de Pardo Bazán”, en Marina Mayoral (coord.): *Estudios sobre los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, pp. 189- 201.

Patiño Eirín, Cristina (1999): “La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán”, en *Siglo Diecinueve*, n. 5, pp. 93-116.

Patiño Eirín, Cristina (2008): “Trashumancias de Talía: actores y actrices según Pardo Bazán”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, (eds.): *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo. Actas do IV Simposio*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 189-242.

Plauderer (s. a.): “Se ha encontrado el original autógrafo de una comedia inédita de la Pardo Bazán”. Hoja de publicación periódica. Fondo familia Pardo Bazán. Archivo de la Real Academia Galega.

Prado Mas, María (2002): “Introducción” en Pardo Bazán, Emilia: *Cuesta abajo. Las raíces*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España.

Prol Galiñanes, María Teresa (2001): “Un encuentro teatral entre Pardo Bazán y Galdós: *Cuesta abajo* y *El abuelo*”, en *Actas del séptimo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 483-495.

Quesada Novás (2008): “Una espectadora de teatro llamada Pardo Bazán”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, (eds.): *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo. Actas do IV Simposio*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 155-188.

Ribao Pereira, Montserrat (1998a): “Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán”, en *Boletín galego de literatura*, núm. 20, pp. 23-37.

Ribao Pereira, Montserrat (1998b): “Tres textos dramáticos inéditos de Emilia Pardo Bazán”, en *Moenia*, núm. 4, pp. 131-152.

Ribao Pereira, Montserrat (2000): “El Mariscal Pedro Pardo, drama inédito de Emilia Pardo Bazán” en *Madrugal*, núm, 3 pp. 75-92.

Ribao Pereira, Montserrat (2002): “Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*”, en Jesús G. Maestro (ed.): *Theatralia. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 81-118.

Ribao Pereira, Montserrat (2005): “Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán”, en J. M. González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.): *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña, Real Academia Galega.

Ribao Pereira, Montserrat (2006): “Doña Emilia también dramaturga. La literatura al servicio del texto teatral”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 4, pp. 253-270.

Ribao Pereira, Montserrat (2009): “Referencias mitológicas e iconografía dramática en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (coords.): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 627-634.

Ribao Pereira, Montserrat (2010): “Un ejercicio de autoafirmación estilística: los manuscritos teatrales del drama *Juventud*, de Emilia Pardo Bazán”, en Gutiérrez Sebastián, Raquel y Rodríguez Gutiérrez, Borja (eds.): *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Ribao Pereira, Montserrat (2012): “De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 24, pp. 227-245.

Sotelo Vázquez, Marisa (2005): “*¡Valencianos con honra!* de Palanca y Roca, hipotexto de “Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria” de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, pp. 137-148.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2002): “*Verdad-Vérité: génesis y trayectoria* de un manuscrito inédito”, *Iris*, pp. 233-248

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2005): “Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán”, en *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2002, pp. 129-151. Consultado el 18 de septiembre de 2014 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-mujeres-en-el-teatro-de-emilia-pardo-bazn-0/>

Urban Baños, Alba (2010): “El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en “La vida contemporánea””, en *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 1, pp 145-181.

Versteeg, Margot A. (2007): “*El vestido de boda*. La problematización de la condición femenina en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán”, en *Hispania*, Vol. 90, núm. 3, pp 413-422.

Versteeg, Margot A. (2012): “Amores que matan: Violencia, perversidad y horror en *Verdad* (1906) de Emilia Pardo Bazán”, en *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, núm. 18, pp. 253-275.

Versteeg, Margot A. (2013): “Ya no hay muchachas”. Mujer y nación en *Cuesta abajo* (1906) de Emilia Pardo Bazán”, en *Anales de la literatura española*, vol 38, pp. 479-499.

Estudios contemporáneos sobre Emilia Pardo Bazán

Aragón Ronsano, Flavia (2008): “Los hermanos Zenganno de Edmond de Goncourt, en la traducción de Emilia Pardo Bazán (1891)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-hermanos-zenganno-de-edmond-de-goncourt-en-la-traduccin-de-emilia-pardo-bazn-1891-0/> el 06/09/2012)

Axeitos Valiño, Ricardo y Cosme Abollo, Nélica (2004): *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2003): “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, en Ana María Freire López (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp.15-30.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón, "A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, 2005, p. 39-70.

Bieder, Maryellen (1998): “Women, Literature and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán”, en Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (eds.): *Spanish Women Writers and the Essay*, Columbia, U. of Missouri, pp. 25-54.

Botrel, Jean-Francois (2003): “Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros”, en Ana María Freire López (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Bravo Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.

Carballal Miñán, Patricia (2005): “La Edad Media en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.): *Actas do III Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 271-278.

Carballal Miñán, Patricia (2007): “La velada en honor a José Zorrilla en Meirás”, en *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 5, pp. 389-431.

Carballal Miñán, Patricia (2010-2011): “«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 8, pp. 97-108.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista. (De la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Clemessy, Nelly (2004): “A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 4, pp. 71-96.

Couto Cantero, Pilar (2010-2011): “Análisis y aplicación didáctica del relato de E. Pardo Bazán: «Sin pasión» (1909)”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 8, pp. 29-42.

Faus Sevilla ([2003]): *Emilia Pardo Bazán su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire López, Ana María (2004): “Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)”, en Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.): *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, Juan de la Cuesta, Vol. 3, 2004, págs. 209-219.

Freire, Ana María (2006): "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.): *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo. Actas del Coloquio Internacional celebrado en la Universitat Pompeu Fabra*, Bern, Peter Lang, pp. 143-157.

García Negro, María Pilar (2004): “Pardo Bazán: feminismo, espíritu de clase, moralismo”, en *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 201-222.

Gómez-Ferrer, Guadalupe (1999): “Introducción”, en Pardo Bazán, Emilia (1999c): *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Ediciones Cátedra.

González Arias, Francisca (1989): «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias», en *Bulletin Hispanique*, vol. 91, núm 91-2, pp. 409-446.

González Herrán, J. M. (1998): “Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán”, en *Galicia e América: música, cultura e sociedade a través do 98*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, pp. 39-56.

González Herrán, José Manuel (2003): “Un inédito de Emilia Pardo Bazán. *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*”, consultado el 22 de octubre de 2012 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-indito-de-emilia-pardo-bazn---apuntes-de-un-viaje-de-espaa-a-ginebra-1873-0/html/>

Gullón, Germán (1997): “Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)”, en José Manuel González Herrán (coord.): *Estudios sobre Emilia Pardo*

Bazán: in memoriam Maurice Hemingway, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 181-196.

Gullón, Germán (1997): "La densidad genérica y la novela del ochocientos: "Los Pazos de Ulloa" de Emilia Pardo Bazán", en *Anales de literatura española*, pp. 173-188.

Grupo de Investigación *La Tribuna* (Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez) (2008): "Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán. La crisis matrimonial (1875-1884)", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, pp. 71-128.

Grupo de investigación *La Tribuna* (Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez) (2009): "La riqueza de Emilia Pardo Bazán, una aproximación a su estudio", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 7, pp. 37-79.

Herrero Figueroa, Araceli (2010-2011): Emilia Pardo Bazán. "Feminista". Desigualdad genérica y maltrato doméstico", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 8. PP. 57-70.

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

López Quintáns, Javier (2005): "La música como arte en Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, pp. 115-132

Marín Hernández, David (2007): "Los hermanos Zenganno de Emilia Pardo Bazán: la traducción como manifiesto literario", en Pardo Bazán, Emilia (2007): *Los hermanos Zenganno* (Estudio y edición digital de David Marín Hernández), Málaga, Proyecto de Investigación I+D, HUM2004-00721. Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español. Consultado el 27 de noviembre de 2013 en http://www.ttle.satd.uma.es/files_obras/LOS_HERMANOS_ZEMGANNO.PDF

Patiño Eirín, Cristina (1992-1993): "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, año XXVII-XXVIII, núm. 27- 28, pp. 221-232.

Patiño Eirín, Cristina (1994-1995): "*La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán en dos ediciones recientes, en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, tomo 44-45, 2, págs. 29-42.

Patiño Eirín, Cristina (2001): "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán", en Abuín González, Anxo, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán (eds.): *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 455-475.

Pérez Bernardo, María Luisa (2010): “Hernán Cortés en la obra periodística y literaria de Emilia Pardo Bazán”, en *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, núm. 8, pp. 46-58.

Ríos, Xosé-Carlos (2012/2013): “Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner. Descubrimiento, admiración y pasión (1873-1921)”, en en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm.9, pp. 153-214.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004a): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en la Ilustración Artística de Barcelona (1895-1896)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004b): “Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres”, en *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 16: 177-188.

Sanmartín Bastida, Rebeca (s. a.): “La ambigüedad del cuento medievalista de Emilia Pardo Bazán”. Consultado el 12/10/2012 en <http://fci.uib.es/Servicios/libros/veracruz/Bastida/3.-La-ambigüedad-del-cuento-medievalista-de-Emilia.cid214401>

Válgoma y Díaz-Varela, Dalmiro (1952): *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes: nobiliario* [Burgos], [s.n.], 1952 (Aldecoa).

Varela, José Luis (2001): “E. Pardo Bazán. Epistolario a Giner de los Ríos”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, Tomo 198, cuaderno II, pp. 327-390 y cuaderno III, pp. 439-506.

Whitaker, Daniel S. (1988): *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Editorial Pliegos.

Monografías de carácter general sobre teatro

Berenguer, Ángel (1988b): *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus.

Bobes Naves, Carmen (1991): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Humanidades.

Gies, David Thatcher (1996): *El Teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge Cambridge University Press.

Huerta Calvo, Javier, Peral Vega, Emilio, Urzaiz Tortajada, Héctor (2005): *Teatro español de la A a la Z*, Madrid: Espasa.

Oliva, César y Torres Monreal (1990): *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, D.L. 1990.

Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico.

Rubio Jiménez, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.

Rubio Jiménez, Jesús (1993): “El teatro poético en España”, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 11-52.

Salaün, Serge, Marie Salgues y Evelyne Ricci (coords.) (2005): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos.

Villegas, Juan (1997): *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine, Gestos.

Estudios sobre escenografía, arquitectura y sociología teatral, sobre autores, directores y actores y sobre otros aspectos concretos de la dramaturgia

Arias de Cossío, Ana María (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1992): “El teatro como excusa para una sociología urbana”, en Díaz Pardeiro: *La Vida cultural en La Coruña. El teatro, 1882-1915*, La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña; pp. 9-16.

Batlles Garrido, Adelina (1988): “Galdós y "El sacrificio" (a propósito del artículo de Maryellen Bieder)”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 494, pp. 7-8.

Benavente, Jacinto (1904): *Teatro. Tomo I. El nido ajeno. Gente conocida. El marido de la Téllez. De alivio*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Berenguer, Ángel (1988a): *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid.

Bieder, Maryellen (1985): “Texto dramático recién descubierto”, en *Los domingos del ABC*, pp. 10-19.

Campal Fernández, José Luis (2005): “La Teresa de Clarín según Tarfe (I)”, en *La ratonera. Revista asturiana de Teatro*, núm. 4. Consultado el 5 de diciembre de 2012 en http://www.la-ratonera.net/numero14/n14_teresa.html

Cañizares Bundorf (2000): *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música.

Chothia, Jean (1991): *Directors in perspective. André Antoine*, Cambridge, Cambridge University Press.

Deleito y Piñuela, José [19--]: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I: Teatros de declamación: Español – Comedia – Princesa – Novedades – Lara*, Madrid, Saturnino Calleja.

Díaz Pardeiro, José Ricardo (1992): *La Vida cultural en La Coruña. El teatro, 1882-1915*, La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña.

Freire López, Ana María (1996): *Literatura y sociedad: los teatros en casa particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

Forgas Berdet, Esther (1990): “Ideología y recepción teatral. “Lo social” en el teatro de Joaquín Dicenta”, en *Anales de filología hispánica*, núm. 4, pp. 71-84.

Gies, David Thatcher (2005) “La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX”, en F. Díaz Larios [et al.] (eds.): *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, 2005, pp. 149-158. Consultado el 03/11/2014 en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-vista-por-la-mujer-el-personaje-femenino-en-el-teatro-escrito-por-mujeres-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/html/018be93c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

Gómez Torres, Ana (1994): “La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático”, en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 17, núm. 2. Consultado el 23/10/2012 en <http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm>

Gullón, Germán (1995): “Novedades en torno a la novela y al teatro del XIX”, en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, págs. 13-14.

Lavaud, Jean-Marie y Lavaud, Eliane (1992): “Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia”, en Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos (coords.): *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación Federico García Lorca, pp. 361-374.

Menéndez Onrubia, Carmen (1984): *El Dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.

Moisan, Jeanne (s. a.): “Les publics du théâtre à Madrid et à Barcelone à la fin du XIXe siècle: problèmes de sources et de méthodes”, en *Les Travaux du CREC- Questions de méthode*. Consultado el 14/10/2014 en <http://crec.univ-paris3.fr/Moisand-QM2.pdf>

Ocampo Vigo, Eva (2002): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1897-1915*, prólogo de José Romera Castillo, Madrid, UNED.

Paco Serrano, Diana de (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones.

Paz Canalejo, Juan (2006): *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Madrid, Cuenca.

Paz Gago, José María (2011): *La revolución espectacular: el teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia, 2011.

Raimundo Fernández, Ángel, "El arte nuevo de hacer comedias y el teatro del siglo XVII", *Mayurqa*, 1969, Vol. 2, pp. 130-146.

Rubio Jiménez, Jesús (1993b): "Pérez Galdós director artístico del teatro español (1912-1913): contexto y significación", en *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, IV*, Tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria Vol. 2, pp. 527-548.

Ritama Muñoz-Rojas (2/09/1998): "Un ciclo de lecturas dramatizadas lleva a escena a ocho autores del 98", en *El País*, Madrid. Consultado el 19 de septiembre de 2014 en http://elpais.com/diario/1998/09/23/madrid/906549874_850215.html

Salaün, Serge (2001): "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)", en *Historia Social*, núm. 41, pp. 127-146.

Sánchez García, Jesús Angel (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Sánchez García, Jesús Angel y Carlos M. Fernández Fernández (1995): "La construcción y gestión de un espacio escénico: el teatro Jofre de Ferrol a través de la documentación del Hospital de Caridad", en *Anuario Brigantino*, núm. 18, pp. 275-294.

Tomé Ferreiro, Pablo (1988): "Breve historia del teatro-circo Emilia Pardo Bazan de La Coruña", en *Boletín Académico*, núm. 9, pp. 41-47.

Vesteiro Torres, Teodosio (1955): *Galería de Gallegos ilustres*, Buenos Aires, Ediciones Galicia, Tomo I.

Vila San-Juan, P. (1956): *Memorias de Enrique Borrás*, Barcelona, Editorial AHR.

Estudios varios sobre personajes históricos, escritores, literatura, cultura y sociedad

Álvarez Blázquez, Xosé María (1965): "Literatura popular gallega en torno a Pardo de Cela", en *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo 20, fasc. 62, pp. 350-368.

Álvarez Chillida, Gonzalo (2002): *La imagen del judío 1812-2002*, Madrid, Marcial Pons.

Álvarez Villamil, Félix (1861): "Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa", *Galicia: revista universal de este reino*, Santiago de Compostela, núm. 8, pp. 113-118.

Aponte, Vasco de (1986): *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*, M. Díaz y Díaz et al. (Ed.), Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia, Servicio de Publicacións.

Aragón Ronsano, Flavia (2003): *La recepción de la obra de los hermanos Goncourt en España*, Cadiz, Tesis Doctoral. Consultada el 27 de noviembre de 2013 en <http://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/14776>

Aránega Castilla, Francisco Miguel y Serrano García (2012): “La Princesa de Solms, Condesa Rattazzi y Marquesa de Rute, Marie Laetitia Bonaparte - Wyse: genealogía de la Princesa Rebelde”, en *Trastámara. Revista de Ciencias Auxiliares de la Historia*, núm, 9, pp. 127-152.

Ayala Aracil, M.^a de los Ángeles (2005): “La mujer española, de Concepción Gimeno de Flaquer”, en Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.): *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, 2005, pp. 13-21. Consultado el 07/11/2014 en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-mujer-espaola-de-concepcin-gimeno-de-flaquer-0/html/018b8ba4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2012): *Murguía*, Vigo, Galaxia.

Barros, Carlos (1995): “Ascenso e caída do Mariscal Pardo de Cela”, en *Antón Losada Diéguez. 10 anos dun premio*, Poio, Concello de Carballiño, pp. 85-89.

Blanco Pérez, Domingo (1994): *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións de Santiago de Compostela.

Cabanillas, R. y Villar Ponte, A. (2010): *O Mariscal: lenda histórica traxediada*, introducción de Patricia Carballal Miñán, [Mondariz-Balneario, Pontevedra], Fundación Mondariz Balneario.

Bourdieu, Pierre (2004): *O campo literario*; Carlos Pérez Varela (traducción y presentación), Ames, Laiovento.

Carré Alvarellos, Leandro (2004): *Las Leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe.

Corzo, Manuel Ángel (1861): *El Cancionero de Galicia: colección de leyendas históricas y tradiciones populares de Galicia escritas en verso y enriquecidas con notas históricas y biográficas*, Santiago, [s. n]. (Establecimiento Tipográfico de José Rodríguez y Rubial).

Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. (1990): *Historia de la literatura clásica (Cambridge University). I Literatura Griega*, Madrid, Editorial Gredos.

García Oro, J. (1977): *Galicia en la Baja Edad Media: iglesia, señorío y nobleza*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos

García Oro, J. (1988): “Vivero y la familia de los Pardo de Cela”, *Estudios Mindonienses*, Tomo IV, pp. 151-232.

García Riera, Ventura (04/02/1879): “Hermandinos y Feudales”, en *La Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

Jaeger, Werner (1996): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Madrid, Fondo de Cultura Económica

Lence-Santar y Guitián, E. (1930): *El Mariscal Pedro Pardo de Cela. La Santa Hermandad*, Mondoñedo: [s. n.], Tip. Do Centro de Acción Social Católica, Tomo I.

Lisón Tolosana, Carmelo (1990): *Antropología cultural de Galicia*, Madrid, Akal.

Llinares García, Mar (2010): *Historia das mulleres en Galicia. Prehistoria. Historia antiga*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia- Nigratrea.

Mayán Fernández, F. (1962): *El Mariscal Pedro Pardo de Cela, a la luz de nueva documentación histórica*, Viveiro, Gráficas A. Santiago.

Meilán García A. X. (2004): *O “mito” do Mariscal Pardo de Cela. Historia, lendas e literatura*, Lugo, Asociación Cultural “O mundo de Galea”, A Mariña Lucense.

Murguía, Manuel y Benito Vicetto (1979): *Historia de Galicia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1979 (Reproducción facsímil).

Nash, Mary (1983): *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos.

Navas Ruiz, Ricardo (1973): *El romanticismo español historia y crítica*, Salamanca, Anaya.

Pedraza Jiménez, Felipe (2001): “Los judíos en el teatro del siglo XVII. La comedia y el entremés”, en Hassan, Iacob M., Ricardo Izquierdo Benito (coords.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 153- 213.

Pérez Galdós, Benito (1967): *Unas cartas del archivo de Pérez Galdós*, Sebastián de la Nuez y José Schraibman (eds.), Madrid, Taurus.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2002): *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, Madrid, CSIC.

Sastre Ibarreche, Rafael (2009): “La cuestión social en el espejo literario: proletariado urbano y novela realista española del XIX”, en *Revista de derecho social*, núm. 46, pp. 227-245. Consultado el 06/10/2014 en <http://ocw.usal.es/ciencias-sociales-1/novela-y-cuestion-social-en-los-origenes-del-derecho-del-trabajo-espanol-curso-de-doctorado/materiales-de-clase/materiales-de-clase/LA%20CUESTION%20SOCIAL%20EN%20EL%20ESPEJO%20LITERARIO.pdf>

Uría, Jorge (2003): *La cultura popular en la España Contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Vesteiro Torres, Teodosio (1874-1875): *Galería de gallegos ilustres*, Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía.

Vicetto, Benito (1872): *Historia de Galicia*, Ferrol, Nicasio Taxonera, Tomo IV.

Vicetto, Benito (2004): *Los Hidalgos de Monforte: novela histórica caballescica*, [A Coruña], La Voz de Galicia.

Vilavedra, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.

Villacorta Baños, Francisco (1997): “La vida social y sus espacios”, en Ramón Menéndez Pidal (coord.): *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, tomo XXXIII, pp. 660-725.

Villamil y Castro, J. (22/02/1857): “El Mariscal Pardo de Ceta” *Semanario pintoresco español*, Madrid, pp. 61-63.

Vodicka, Félix (1989): “La concreción de la obra literaria”, en (Rainer Warning ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

VV. AA (2010): *Historia de la literatura española*, Jesús Menéndez Peláez coord., León, Everest.

Yeves, Andrés (2010): “Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano. Adiciones I”, en *El álbum de los amigos: templo de trofeos y repertorio de vanidad*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

ANEXO I

Relación de las obras fragmentarias o completas estudiadas en esta investigación³⁴²

Perder y salir ganando

El Mariscal Pedro Pardo

Tempestad de invierno

Ángela

Adriana Lecovreur

Plan de un drama

El vestido de boda

Un drama

La suerte

La muerte de La Quimera

Verdad

Cuesta abajo

[Finafrol]

El Desertor / Las raíces

El águila / Más / Juventud

El becerro de oro / El becerro de metal

La Canonessa / La patria en peligro

Fragmento de un drama (Soleá)

Los peregrinos

La Malinche

Asunto de un drama (Los señores de Morcuende)

³⁴² Ente corchetes aparecen aquellas que solamente conocemos por referencias pero que no conservamos.

ANEXO II

Perder y salir ganando

1. Reproducciones fotográficas

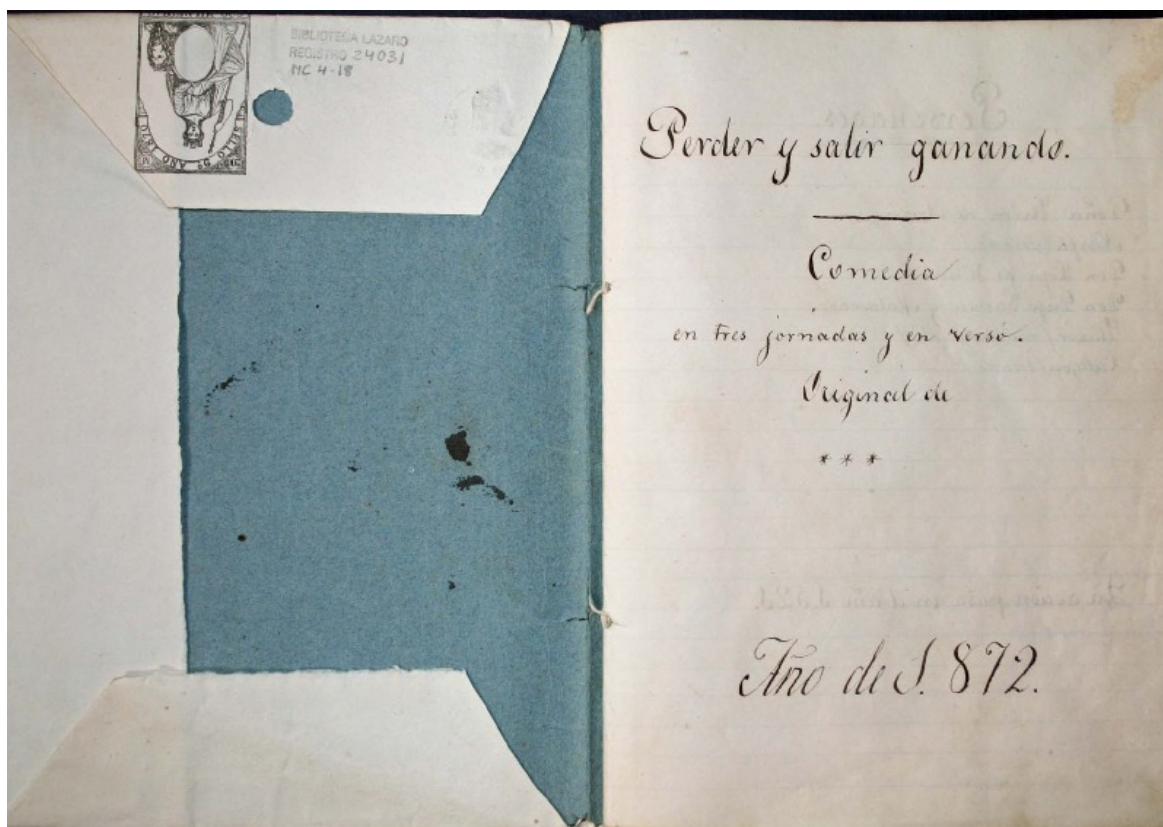


Imagen 1. Reproducción de la portada del manuscrito de *Perder y salir ganando*.

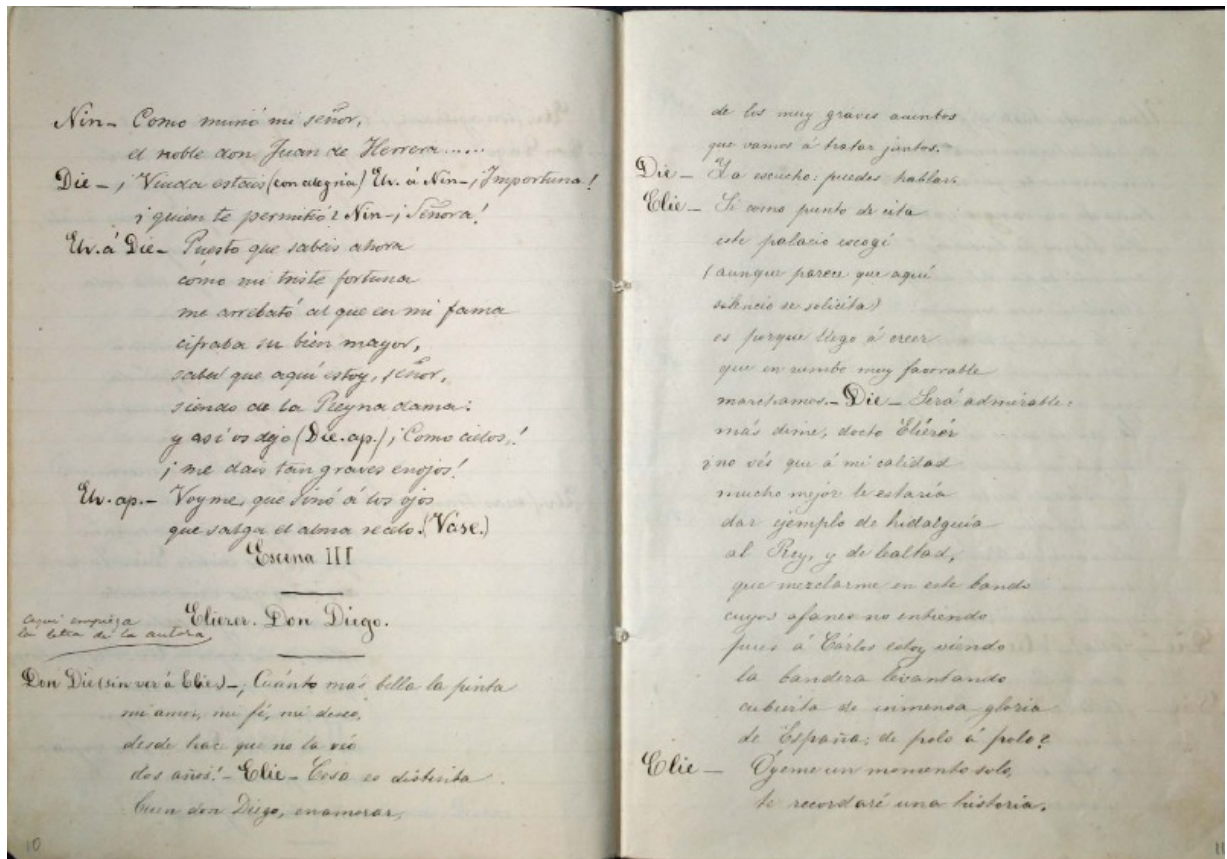


Imagen 2. Reproducción del manuscrito de *Perder y salir ganando* en la que puede verse la anotación que dice que la letra es la de la autora (la letra anterior a la anotación es de un copista).

2. Edición³⁴³

Perder y salir ganado
Comedia
en tres jornadas y en verso.

Original de

Año de 1.872

Personajes

Doña Elvira de Ariza.

Ninfa (criada.)

Don Lope de Herrera.

Don Diego Pacheco y Maldonado.

Eliezér (médico judío.)

Callejón (criado.)

La acción pasa en el año 1.521

Perder y salir ganando

Acto primero

Una sala en el alcázar de Carlos V. de Alemania y I. de España, en Toledo. Puerta en el foro y otras dos laterales. Mesa con recado de escribir y sillón blasonado.

Escena I

Doña Elvira. Ninfa.

³⁴³ Dado que es la primera vez que damos a conocer este manuscrito hemos decidido hacer una edición paleográfica del mismo y respetar tanto la puntuación y la acentuación como los errores ortográficos del mismo. Consideraremos actualizar la ortografía y corregir los errores en posteriores ediciones del mismo.

Nin.- Resolución tan estraña

permíteme que no entienda;
¡libre, hermosa y con hacienda
dejar la corte de España!
¿Viste alguna vez, señora,
que el astro que en luces bellas
dá envidia á luna y estrellas
deje el cielo donde mora?
Tú eres astro deste cielo,
de la hispana corte sól;
si le falta tu arreból
¿no vés que queda de duelo?

Elv.- Ninfa amiga, sí las flores

reciben del sól color,
las almas con el amor
dán olvido á sus dolores.
Yó que sin amor estoy
condenada á triste vida
no soy astro: soy perdida
cometa, que errante voy.
Y de la corte el brillar
sienta muy mal á mi vér
á quien, muriendo al placer,
existe para el pesar.
En fin Ninfa tu ya sabes
que bien niña todavía,
unióme la madre mia
á don Juan de Herrera y Chaves;
hidalgo á quien sangre abona
ilustre como ninguna,
y á quien prodigó fortuna
riquezas de que blasona,
como padre me sirvió
dirijiome como amigo.....

¡ay triste! ¡por que no digo
que fué amigo, amante no!
que bien se vé que á los años
escasos míos y bellos
no podían entendedlos
de don Juan los desengaños:
y su nieve con mi fuego
y su paz con mi alegría,
que mala juntanza haría
lo podrá ver el más ciego:
mas como ilustre y leal
mi norte y amparo fué
al morir él, heredé
todo su pingüe cuadál
¡riqueza inhumana y fiera
aunque con cariño dada:!
don Juan en su mano helada
la de don Lope de Herrera
tomando, la mía unió
con ambas, en lazo estrecho
y con voz que ya del pecho
casi exánime arrancó:
doña Elvira, esposo os doy
que de quien sois no desdice
y el mal que á don Lope hice
en daros reparo hoy;
que és mi pariente y mi tío
de nombre y casa heredero
y que quede unido quiero
vuestro nombre con el mío,
dijo: por la vez postrera
besó mi pálida frente
y se estinguió dulcemente,
cual una luz se estinguiera,

siendo tal mi suerte cruda
que si al casarme lloré,
mas lágrimas derramé
al verme libre y viuda

Nin- Señora, de mi torpeza
vuelvo á pedirte perdon,
¿dónde encuentras la razon
de tal dolor y tristeza?
Dejaste anciano marido
y uno te se previene
con menos años, que tiene
igual sangre y apellido,
y que aumentará tu fama
(si aumento puede tenér)
pues ya te logró poner
siendo de la Reina dama,
pues tiene favor ahora
y escucha el Rey su consejo
rico, gallardo y nó viejo
¿de que te quejas, señora?

Elv.- No preguntes á la perla
del fondo del mar nacida
si su existencia escondida
por otra, quiere perderla,
ni á la violeta que nace
en un paredon amigo
por qué tan humilde abrigo
desea, y vuelta yace:
porque la perla tendrá
de las aguas caricias,
y de la flor delicias
el cefirillo será....
oye solo y no te admira,
si yo dueña de mi fuera

á don Lope no eligiera

Nin- ¡Ay mi pobre doña Elvira!
que ya entiendo tu quebranto
y patente lo estoy viendo,
que lo que te está afligiendo
es aquel oculto encanto,
aquella secreta herida
que dá placer al matar:
eso, señora es amar.

Escena II.

Don Diego en el foro, entrando. Dichas.

Elv. (con agitacion) ¡Calla Ninfa por tu vida!

Don Diego (viendo á Elv.) Si me quejo de mi suerte,
jamás por mal que me trate
quiero que un puñal me mate,
por que la que tengo en verte
es tan grande que ella sola
borra toda desventura
como borra tu hermosura
toda hermosura española
¡Quien al pisar los umbrales
de este palacio creyera
que en el, señora, te viera:

Elv. (mas tranquila) Dos años hace cabales
don Diego, si no me engaño
que no me visteis Die – Es cierto
dos años que vivo muerto
siendo un siglo cada año.
Mas ¿como aquí? Elv – Desventura
(que no le puedo llamar
de otro modo) á este lugar

me ha traído Die - ¿Y se conjura
así la fortuna fiera
contra belleza y valor!

Nin- Como murió mi señor,
el noble don de Juan Herrera.....

Die.- ¡Viuda estás (con alegría) Elv. á Nin.- ¡Importuna!
¿quién te permitió? Nin- ¡Señora!

Elv. á Die – Puesto que sabéis ahora
cómo mi triste fortuna
me arrebató al que en mi fama
cifrabá su bien mayor,
sabed que aquí estoy, señor,
siendo de la Reyna dama:
y así os dejo (Die. ap.) ¡Como cielos!
¡me dais tan graves enojos!

Elv. ap.- Voyme, que sinó á los ojos
que salga el alma recelo. (Vase).

Escena III

Eliezer. Don Diego.

Aquí empieza

la letra de la autora

Don Die (sin ver a Elie.).- ¡Cuánto más bella la pinta
mi amor, mi fé, mi deseo,
desde hace que no la véo
dos años!- Elie- Cosa es distinta
buen don Diego, enamorar,
de los muy gráves asuntos
que vamos á tratar juntos.

Die- Ya escucho: puedes hablar.

Elie- Si como punto de cita
este palacio escogí
(aunque parece que aquí

silencio se solicita)
es porque llevo á creer
que en rumbo muy favorable
marchamos.- Die- Será admirable:
más dime, docto Eliezér
¿no ves que á mi calidad
mucho mejor le estaría
dar ejemplo de hidalguía
al Rey, y de lealtad,
que mezclarme en este bando
cuyos afanes no entiendo
pues á Cárlos estoy viendo
la bandera levantando
cubierta de inmensa gloria
de España; de polo á polo?

Elie- Óyeme un momento solo,
te recordaré una historia.
Una noche triste y fria
ví, al retirarme cual suelo,
un mancebo, que en el suelo
bañado en sangre yacía.
En brazos lo levanté,
con mi capa dile abrigo,
llevéle á casa conmigo
y lo asisití y lo curé.
Ese mancebo, érais vos
que si os hallais hoy aquí
lo debeis acaso á mí
después de deberlo á Dios:
y salvado desta suerte
me digisteis que apenado
de amor, habíais buscado
en una riña la muerte;
y aún murmurásteis un nombre.....

Die- ¡Calla! – Elie- de una ilustre dama
que se llama..... que se llama.....

Die- ¡Calla! – Elie.- Es condición del hombre,
y vos la amais, esto es claro,
y hoy es libre y es viuda
y vos creereis sin duda....

Die- con impaciencia - ¡Maese Eliezér! reparo
que si me has llamado aquí
con pretesto de un recado
de mi primo Maldonado,
te estás burlando de mí.
¿Háblasme de mis amores
ó del estado de España?
qué idea el llamarme entraña?

Elie- Escucha, no te acalores.
He de hablar presto? hablaré!
viuda tu doña Elvira,
hay quien á su mano aspira
y que la consigue sé.

Die- ¡Hay un dolor que igualar
pueda á dolor tan tremendo!
Ya ¡oh celos! la estoy perdiendo
no bien la vuelvo á encontrar!
Mientes ¡judío! ¡no es cierto!

(con violencia) ¡dime que no puede ser!

Elie (con calma) ¡Por fin llegaste á entender
que tuve en llamarte acierto!

Die- Si esclavo de su hermosura
sabes que soy, Eliezér,
¿me has llamado para ver
patente mi desventura?
Hoy que aquel fuego escondido
que en mis entrañas ardía
con ver á la estrella mía

luce de nuevo encendido,
¡tú, traidor, me dás la muerte
diciendo que libre yá
con otro se casará!

Elie- Tú, Don Diego, desafortunada
no entendiste mi razón.
Que se casa he establecido,
pero nó que á su marido
entregue su corazón.

Die- Cada voz con más motivo
creo que te estás burlando.
¿Qué es lo que me estás contando?
Pues dime, por el Dios vivo,
viuda ya ¿quien la obliga?
libre y rica ¿quien la tuerce?
Quien hay, dime, que la fuerce?
¿Quien su voluntad castiga?

Elie- Al espirar su primer
esposo, don Juan de Herrera,
á doña Elvira impusiera
como sagrado deber,
que dé á su primo carnal
don Lope, mano de esposa,
y que la herencia cuantiosa
de Herrera, y pingüe caudal
quede reunido así.
Ya veis, Don Diego, que está
como desposada ya.

Die.- ¡Harto lo veo, ay de mi!

Escena IV.

Callejon, entrando sofocado, dichos.

Call (al paño á los criados) – Que me dejéis pasar: que voy buscando
á mi señor don Diego,
que me deslomará si no entro luego.
Y á fé que para ser de un rey criados,
estáis muy mal criados.

(Viendo á Die) ¡Hola, señor! ¿llegaste más entero
que yo? Pues de las ancas del caballo
traigo las mías... que podrán contallo.

Die- Ahora, Callejón, atrás te queda,
que aquí con Eliezér asuntos trato.

Call- Pues haré de discreto mentecato
haciendo que no véo.

Die- á Elie) Á duras penas lo que dices creo.
Afirmas que si me uno á los parciales
de las Comunidades, y procuro
el próximo triunfo hacer seguro
con amigos y gente
de Elvira lograré muy fácilmente
el enlace romper? – Elie- Yo te lo juro.

Call. ap.) ¿Secreticos tenemos con judío!
qué poco en ellos fio:
que siempre me figuro
que de Cristo la capa están jugando!

Elie- Una vez que triunfe nuestro bando,
Don Lope en un encierro
ó en eterno destierro
terminará su vida
á menos... - Die- ¿Qué? – Elie- Que acceda á dar ayuda
á las Comunidades. – Die- ¿Y sin duda
si accede, será suya doña Elvira?

¡Solo pensallo me enardece en ira!
Elie- Si accede, por mandato soberano
renunciando á la herencia
de Herrera doña Elvira, él á su mano
renunciará también. – Call- ¡Cuanta paciencia
precisas, Callejón, para callarte
y convertido en poste aquí aguantaste!
¡Si para entretenerme tan siquiera
algun lindo palmito
á tiro se pusiera!

Escena V.

Dichos, Ninfa que avanza con recato por la puerta de la izquierda.

Call (á Nin) - ¡Que vivan los fulgentes resplandores
desa nítida estrella,
lucero zodiacal de los amores!

Nin.- Hable, por Dios, en castellano viejo
y diga el don astrónomo, qué pide.

Call- Solo pido un consejo:
¿he de quererte ó nó?

Nin- Si es que se mide
por lo que yo le diga,
que lo haga ó nó, se me dará una higa.
Y con esta razón, tranquilo estése. (Sale un mojicon por
que la quiso tomar una mano.) Call.- Pues tras de tí me voy, mal que te pese.
(Vase Nin. por la puerta de la derecha, y Call. trás ella).

Escena VI.

Don Diego. Don Lope. Eliezér.

Lop (que entre sin ser visto de elie y Die. por el foro, y pone una mano en el hombro de Elie. quien durante la anterior escena no habrá cesado de hablar bajo y con calor á Die.)

Aquí te encuentro, Eliezér,
y no lo siento á fé mía,
que una consulta tenía
á tu ciencia que ofrecer.

Elie- De mí podeis disponer
cual de vos mismo, señor.

Ap. á Die). No hay una ocasión mejor
que aquesta que aprovechar.
Y dos; que voy á tentar
el vado. (ap.) Eliezér, valor. (Vase Die.)
Ya, don Lope, solo estoy
con vos: aplazad un punto
la consulta, que un asunto
grave á proponeros voy.

Lop.- Estais misterioso hoy,
señor médico.- Elie- No tal,
que con noble tan cabal
como vós, no hago misterio:
solo que el asunto es sério
y el caso, trascendental.
Decid Don Lope ¿sabeis
de la pátria el triste estado?
¿ó nunca habeis reparado
lo que alrededor teneis?
á do quiera que mireis,
de España los tristes hados
encontrareis confirmados:
á los pueblos lleva el luto
tanto cuantioso tributo;
los fueros, pisoteados;
y mientras que en larga guerra
sangre de sus hijos vierte,

en erial se convierte
la hermosa española tierra:
el comercio ya se cierra
que con estrañas naciones
hacíamos: disensiones
civiles la patria abaten,
mientras de cólera laten
los leales corazones.

Lop- Como cosa cierta cuento
que aunque en guerra triunfadores,
por discordias interiores
está el pueblo descontento:
véolo con sentimiento
y remedio no le hallo.

Elie- Tú pudieras remediallo
si con firmeza y valor
siendo patricio mejor
hicieses peor vasallo.

Lop. (con estrañeza)- ¿Qué dices? – Elie- Nada que deba
asombrarte.- Lop- No te entiendo.

Elie- Pues claro lo estoy poniendo.
¿Conoces la idea nueva
que noble esperanza lleva
del pueblo al pecho angustiado?
¿No sabes que se han juntado
por lograr grandes objetos,
y son sus gefes secretos
Juan Padilla y Maldonado?
Don Lope! si arde en tu alma
el sagrado pátrio fuego,
únete con ellos luego,
parte del triunfo la palma,
y nó con cobarde calma
dejes el tiempo pasar.

Acepta sólo el mandar
el tercio imperial cual sueles
y en la lucha, no receles
irte á Padilla á juntar.

Lop. que ha oído con creciente y reconcentrada ira)

Con calma te estuve oyendo
y con paciencia escuchando,
darte la muerte anhelando,
y ver tu infamia queriendo.
¡Tú a mí; traidor! proponiendo
que venda al Rey! Si aún no sé
cómo arrancado no hé
la vil y cobarde lengua
que propone tanta mengua!
Vete, que te mataré.

Elie- ¡Que hablo de patria repara!

Lop- ¡La patria en el Rey se funda!

Elie- ¿Tú no temes que se hunda?

Lop- Si yo á mi Rey engañara
un segundo, me cortara
con esta espada la mano.

Elie- Respetar al soberano
ofrecen los Comuneros
si les devuelve los fueros.

Lop- ¡Basta, te digo, villano!
El que á su rey es traidor
ni es noble, ni es caballero.
¿Qué es la patria... el mundo entero
comparándose al honor?
Tú, judío embaucador,
vete, y no vuelvas aquí
aunque precise de ti
la Reina: y cuenta conmigo,
que gracias que al Rey no digo

la infamia que cabe en ti. (Vase Elie.)

Escena VII.

Doña Elvira. Don Lope. Ninfa.

Lop.- Por Dios que me trastornó
con su cobarde propuesta.
¡Si la impía raza esta
nunca cosa buena dió!

Elv. que ha entrado con Nin. por la puerta de la derecha.)
Apuraré hasta las heces
el cáliz de la amargura.

á Lop)- ¡Señor! –Lop- Cifra de hermosura,
te saludo una y mil veces.
¡Bendígate Dios, señora!
que eres, tras noche de horrores
el sol, que con sus fulgores
montes y campiñas dora.
¿Qué me mandas? –Elv.- Es favor
lo que pido, y no mandato.

Lop.- Pues de obedecerte trato.
Habla. –Elv- Ya sabéis, señor,
que del bullicio cansada
de la altiva córte aquesta,
en donde se manifiesta
tanta mentira dorada,
y ansiosa de soledad
de que tiene sed mi alma,
quiero del campo la calma,
no el rumor de la ciudad.
Ya á la reina supliqué
me permita abandonarla:
ahora, después de besarla

la mano, alcanzado he
mi permiso, y a marchar
voy, cumpliendo mi deseo,
á mi casa de recreo
de cerca de Villalar.

Lop- Yo, que casi soy tu esposo,
bella Elvira, me contengo
y con tu gusto me avengo
pues necesitas reposo:
más creo que es mi deber
el irte hasta allí á escoltar.

Elv- Te lo venía a rogar.

Lop- Y di ¿estará en mi poder
el preguntarte, señora,
cuando cesa mi tormento?
cuando fijas el momento
para ser del que adora?

Elv. ap.- ¡Oh cielos! ¡dadme valor!
a qué aplazar mi amargura!
suplicio que ménos dura
es el suplicio mejor.
Pues hay que hacerlo, se hará.

alto.) Al darme Don Lope á tí
sin condiciones me dí:
mi gusto, el tuyo será:
y tú fijarás el plazo...

Lop.- ¡No envidio ya mas que a Dios,
puesto que un ángel sois vos,
y estrecháis tan dulce lazo! (tómale una mano y se la besa).

Escena VIII

Dichos. Don Diego que ha entrado y oído los últimos versos.

Die. ap.)- Ojos que sus males vén

más les valiera cegar:
sol que duelo ha de alumbrar
en eclipsarse hace bien.

Nin. á Die)- Ya veis, Don Diego, se casa.

Die- Mayor desdicha no espero.

Elv. que vé á Die)- ¡Don Diego aquí! ¡yo me muero!

¡qué es esto, ay Dios, que me pasa,
que me late el corazón
cual si se fuera á romper!

Die. ap)- ¡Satanás o Eliezer,
acúdeme!

Escena IX.

Dichos. Callejón que trae una carta.

Die- ¡Callejón!

Call. ap. a Die)- Callejón, que en mensajero

de judíos convertido,
más llevado está y traído
que sus calzas y sombrero.
Dáme albricias del billete.

Die- ¡Dá pronto! –Call.- Pues allá vá.

(Si me descuido, me dá
por albricias un cachete.)

Lop. á Elv)- El viaje así arreglado

luego podemos partir.

Elv. ap) ¡No pararás de latir

corazón mal enseñado!

Die. leyendo el billete)- “Don Lope rehusó el partido:

¡él lo quiso y lo tendrá!
pero nada contará
de lo que le han ofrecido.
En cuanto á vos, si quereis

que se cumpla lo tratado,
id mañana bien armado
al lugar que vos sabeis,
y si hallais dificultad
en que os reciba Padilla,
decid la señal “Castilla”
y luego “Comunidad”.
¡Echada está ya mi suerte!
En ofrenda de su amor
hoy recibo el deshonor,
mañana... tal vez la muerte.

Lop. á Elv)- Vamos, señora? –Elv.- Mi alma,
todo mi ser, queda aquí.

¡Ya no hay vida para mí! (Vase del brazo
de Lop.)-Die- ¡Y verla partir con calma!

Call. a Nin. que se dirige á la puerta) ¡Tambien tú, de mis pecados
doncella! ¿me dás enojos?

Nin- Yo me voy: pero mis ojos
quedan encallejados.

Die- ¡El corazón no se manda,
y el suyo por mí suspira!
ó dueño seré de Elvira,
ó moriré en la demanda!

Fin del Acto 1°.

Acto segundo.

Sala baja de una casa de campo en las inmediaciones de Villalar. Puerta en el foro y otras dos laterales: ventana á la derecha del espectador: mesa, sillón y reclinador. Es de noche.

Escena I.

Elvira sola.

Elv.- ¡Qué lóbrega, qué triste y que sombría
está la noche! triste cual mi alma,
como mi corazón sin paz ni calma.
¡Traiga Dios pronto el refulgente día
porque en los campos, salpicando perlas,
se apresure en seguida á recogerlas.
Luego, de la batalla
hasta aquí llega el resonar tremendo:
de la mosquetería
percibo á veces el marcial estruendo,
y, yo no sé porqué, tiemblo al oirlo:
¡ahora mismo creo percibirlo! (levántase del sillón donde ha estado reclinada, y
aplica el oído á la ventana cerrada.)
¡Cuanta angustia me dán esos ruidos
que, de la brisa de la noche en alas
llegan á mis oídos!
Quién sabe si me traen en sus ecos
del pobre moribundo los quejidos!
¡Oh! porqué en cruda guerra
se ensañarán hermanos contra hermanos
por solo un palmo de sangrienta tierra!
¡Virgen, la del Sagrario de Toledo,
dad á mi débil corazón amparo;
sed mi norte y mi faro

porque tan sólo estoy... que tengo miedo!

Escena II.

Doña Elvira, Ninfa que entra con una luz.

Nin.- ¿No escuchas, señora mia,
ese bélico rumor,
ese temible fragor
que rompe la niebla fría?

Elv.- ¡Ay Ninfa! Dios traiga el día,
y con él la paz ansiada.

Nin- Ya termina la jornada,
pues diz que los comuneros
por estas vegas y oteros
corren á la desbandada.

Elv.- Al llegar á percibir
desta batalla el rumor,
sentí un helado pavor
por mis venas discurrir.
Yo no lo quisiera oír:
mas no podía evitar
el escuchar... y escuchar,
á esta ventana pegada
cual si estuviese encantada
y sin poder respirar.
Como tímida paloma
al ver entre flores mil
que un asqueroso reptil
la chata cabeza asoma,
en vano su vuelo toma,
que al ir á ascender al cielo,
caé otra vez en el suelo
falta de fuerza y valor;

así también el horror
cortaba á mi vida el vuelo;
y á cada tiro que oía
de la muerte mensajero,
entrábame un dolor fiero
que el corazón me rompía:
trémula, agitada y fria
todo el combate seguí:
y lo he visto desde aquí³⁴⁴
nó con mis ojos mortales,
sinó con los inmortales
del alma, Ninfa, lo ví.

Nin- Cálmete tu agitacion.

Prepararéte un cordial
que con virtud sin igual
tranquiliza el corazón:
flores de naranjo són.

Elv- ¿Calla? Creo que un ruido
como pasos he sentido.

¡Llaman! –Nin- ¿Abriré, señora?

Elv- ¿Quién puede tan á deshora?

Escena III.

Dichas. Don Diego que abre con estrépito la ventana y santa dentro. Dan ámbas un grito
y se refugian al extremo opuesto de la habitacion.

Die- Un infeliz perseguido

pide..... (viendo á Elv.) más ¡que estoy mirando?

¡Es ella! -(Elv. tapando el rostro con las manos) ¡Es él! ¡santo Dios!

Nin- ¡Reunirse así los dos!

¡estoy de miedo temblando!

³⁴⁴ Este verso está añadido en el medio del anterior y del posterior.

viene del rebelde bando
segun de asustado viene,
y huyendo. –Die á Elv.- ¿Qué me detiene,
que muerto á tus piés no hé?

Elv. ap)- Lo que me pasa no sé!
él perseguido? él entrando
por la ventana! –Nin. ap.- Es prudente
en lances como el que véo
no poner traba al deséo
de explicarse largamente:
y pues quien calla consiente
y no me detiene Elvira
y tristemente suspira,
no estoy bien aquí por Dios,
qué donde hay tres y hablan dos,
está de más el que mira. (Vase por la izqda.)

Escena IV.

Diego. Elvira.

Die- (al ver salir á Nin. se acerca á Elv.) Yo no sé qué decirte,
ni qué hablarte, señora, en este caso,
aunque disculpas mil pienso y repaso.
¿Es mi fatal destino
ó es el traidor acaso
quién te pone, señora, en mi camino?
Yo no lo sé: pero en la noche oscura
de mi vida azarosa
ha brillado una estrella esplendorosa,
y una estrella.... es tu amor y tu hermosura.
Guiado por su luz, saber no quiero
si por recto camino
me lleva, ó si al sendero

que acaba en precipicio me encamino:
porque, olvidando el suelo,
fijo tan solo la tenáz mirada
en la serena bóveda del cielo.
Desde que un día en la imperial Toledo
ví la luz de esos ojos
y hallé mi vida en esos labios rojos,
te amé señora (tómale una mano.), te adoré, mi Elvira:
perdona á un desgraciado que delira,
pero al ver en peligro mi cabeza,
un vil rebelde al ser, aun bendigo
aqueste azár amigo
que mirar me permite tu belleza
por la postrera vez. (Elv.) ¡Tan triste día
trajo tal noche en pós! ay desdichada!
¡cuán fiel el corazón me lo decía!

Die- Al reo que cercano está á la muerte
no se le niega la verdad, señora.
Yo que me acerco á tí, que vengo á verte
en la suprema hora
que por siempre decide de mi vida,
¡qué mucho, que á los lábios que más quiero
el eco fiel de la verdad les pida!
¿Amas al que contigo
pronto se casará? –Elv- ¡Piedad! –Die- ¡Si digo
que pronto moriré! (con vehemencia) ¡La verdad quiero!
Elv- ¡Don Diego, compasion, que yo me muero!

Escena V.

Dichos, Nin. que entra precipitadamente y agitada.

Nin- Señora.... don Diego..... alerta
que aquí viene un escuadrón,

sin duda con intencion
de llamar á nuestra puerta
Es de lanzas y caballos
gran tropel (abre más la ventana y mira.) ¡mirad! ¡Dios mio!
si en persona nuestro tio
es el que véo guiallos!
¡de vuelta de la batalla
aquí viene a reposar!
ay señor¡ os vá a matar
si con nosotras os halla!

Elv. sin poder respirar apenas.) Ya sabes, Ninfa, el seguro
escondite que hay allá, (señala á la puerta de la izqda..)
y disimulado está
por el espesor del muro:
por tu vida, que á don Diego
llevés allá. –Nin á Die.- Venid pues.

Die. a Elv.- Precaucion inútil es,
que yo á ocultarme me niego (desciñese la espada y déjala en una silla)
y así, solo y desarmado.
os juro que me hallarán.

Elv. con angustia- ¡Id, id! que ya cerca están. (llaman a la puerta.)

Nin. cogiendo á Die. de la mano) ¡Santo Dios que ya han llamado!

Veníos! –Die á Elv- ¡No! no me iré
sin la verdad que os pedí! (vuelven a llamar.)
Elvira, tu me amas? –Elv. con esfuerzo-¡Sí!
idos ahora! –Die- Sí haré,
que vida que os da desvelos
bien merece conservarse
aun á costa de ocultarse. (Vase con Nin por

la izqda) -Elv. dejándose caer en el sillón- ¡Tened compasión, oh cielos!

Escena VI.

Elvira. Don Lope. Eliezér entre soldados. Callejon.

Elv.- (llaman con mas fuerza y vá á abrir)- Valor! abriré -(á Lop-) Señor,
dispensadme si he tardado:
ha sido porque he mirado
con prudencia y con temor
si érais vos. -Lop- Fué de rigor
esa precaución tomar,
de nó, pudiéranse entrar
los rebeldes aquí huyendo,
y vos, al rey ofendiendo
los tuviérais que albergar.

Elv.- ¡Desdichados! -Lop.- Con más suerte
cuento á los que en Villalar
lograron ahora hallar
en reñida lid la muerte:
que al fin, quien su sangre vierte
manchas de rebelde quita.
¡Más piedad me solicita
la desdicha de vivir
y por todas partes ir
llevando su afrenta escrita!
Más perdonadme, que entré
sin pediros vuestra mano (la besa respetuosamente.)

Elv.- Que estáis fatigado es llano.

Lop- De la batalla os hablé
y tal vez pena os causé:
mas me habeis de perdonar
y á los rebeldes dejar,
porque no merecen ellos
que tengan ojos tan bellos
un vislumbre de pesar.

Call. ap.- ¡Si tú supieses que soy
de uno de aquesos criado,
ya saliera bien librado!

Lop- a Elv- Señora, á pediros voy
un favor solo por hoy.
Que me señaleis os pido
cual quier lugar escondido
cualquier apartado encierro
donde poner á ese perro (señala a Eliezér.)
que mis gentes han cojido.

Elv.- Hay un fuerte pabellon
en el jardín. –Lop- Vaya allí.

Call. ap.- Miráos, flores, en mí!
escarmienta, Callejón!
y no en otra rebelion
te metas. -Elie á Lop- Lope, triunfaste;
me cojiste, me humillaste;
pero no cambio mi suerte
por la tuya. A mí, la muerte,
pero á ti..... Con eso baste. (Llévanse los soldados y base detrás Call.)

Escena VII.

Lope. Elvira.

Lop. pensativo.- Qué quiso dar á entender
con sus frases el judío?
Sembrar en el pecho mio
la duda, debió querer.
No sé porqué, me parece
que estaba agitada Elvira.....
¿mas cómo el verlo me admira?
la batalla, no merece
que un corazon de mujer

tiemble un poco? –Elv.ap- Si me fuese
y ver á Ninfa pudiese,
sabría..... (alto) Yo á disponer
voy, señor, tu habitacion;
entretanto, toma asiento,
que aquí volveré al momento.

(al irse á sentar don Lope vé la espada de don Diego en una silla.)

Lop.- ¡Ah! (dominándose) Cumplid vuestra intención.

(Vase Elv. por la izqda.)

Escena VIII.

Lope solo.

Lop. (toma la espada y la examina.) Esta prenda acusadora

que si estóy mirando dudo
¿testigo elocuente y mudo
es de una intriga traidora?
No te ofusques, vista mia:
no palpites, corazón:
honor, llama á la razón:
no divagues, fantasía:
despacio, Lope. ¿Esta espada
dejóla algún hombre aquí?
¿Como al entrar no le ví?
¿Le quedaría olvidada? (desenvainala.)
¡Aun está de sangre roja!
¿hay más estraña aventura?
Y es rica la empuñadura
y toledana la hoja.
Pero ¿estábase con ella
desta preséa el señor?
sería cita de amor?
No! es ta pura como bella!
¿Y si lo fuese? ¡Es mujer

y débil por condición!
¡La prueba de su traicion
¡no puede esta espada ser?
¡La duda mi sangre abrasa!
¿porqué encontré, saber quiero,
este mortífero acero
en esta tranquila casa? (la mira de nuevo)
Ah! que si en sangre está tinta,
de algun rebelde será
que asilo pedido habrá..... (respira)
¡Esto ya es cosa distinta!
Donde creí la traición
y el deshonor encontrar,
vengo por fin á notar
tan solo la compasión!
¿Cómo no llegué á entender
esta verdad enseguida?
¡Vuelvo a recobrar la vida!
Si eso no podía ser!
La ofendí en mis recelos!
Perdona, Elvira (¡estoy loco!)
el ultraje que hace poco
te hacían aquí mis celos! (dudando de nuevo)
Mas, porqué su faz de cera
y su tardanza en abrir?
Qué quiso Eliezér decir
cuando le encerré? Cual era
de sus frases la intencion?
¡Vive Dios! lo he de aclarar
o aquí mismo he de arrancar
su malvado corazón! (da dos golpes en la puerta
con el puño de la espada, y preséntase un soldado.)
Lop- Cercadme la casa presto
y que nadie della salga

sin mi permiso: no valga
en contra ningún pretexto:
y á ese judío maldito
traedme aquí bien guardado (se inclina el soldado y sale.)
¡Cálmate, pecho agitado,
que mi razón necesito!

Escena IX.

Eliezér entre dos soldados. Lope.

Lop. á los soldados- Idos y dejadnos. (vanse los soldados). Llega

Eliezér, y está advertido
de que si verdades pido,
la verdad no se me niega:

Elie ap)- Diríase que me ruega!

¿qué xxx³⁴⁵ querrá? –Lop- ¿Ves esta espada? (se la muestra)
ha sido por mí encontrada
y el nombre quiero saber
de su dueño. Di, Eliezér,
¿quién la llevó en la jornada?

Elie. ap- ¡La de don Diego, no hay duda!

que rayo de luz es este!
Quiere Lope que le preste
para saberlo mi ayuda!
Pues si de idea no muda
libre seré. (alto.) Yo no veo
la causa de tu deseo.
¿Que te interesa saber
quien el dueño pudo ser
de la espada? No lo creo.

Lop- Vá en ello más que mi vida,

³⁴⁵ palabra tachada

y no agotes mi paciencia,
pues sabes por experiencia
que es muy corta la medida
que tengo della. –Elie- (mirando la espada) Teñida
en sangre está. –Lo.- Ya lo sé.

Elie- Que es de noble bien se vé.

Lop- Espada es de comunero
cuyo nombre saber quiero.

Elie- ¡Acaso te lo diré!

Lop- ¿Sábeslo tú? –Elie- Sí á fé mia,
y bastantes cosas más.

Lop- Que me interesan? –Elie- Quizás!

Lop- Dilas pues! –Elie- Te las diría,
mas antes saber queria
donde esta espada has cogido.
¿Aquí fue? –Lop- ¿Que has proferido?

Elie- Nada que escite tu ira:
su dueño con doña Elvira
¿no estaba cuando has venido?

Lop- ¿Qué dices, desventurado?

Elie- La verdad tan solamente.

Lop- Luego Elvira es delincuente?
luego, le había citado?

Elie- Há tiempo que enamorado
á dó quiera la seguía.

Lop- Qué es esto, desdicha mia!
Honor, honor donde estás!

Elie- ¡Comprendiendo ahora vás
lo que antes to te decía!

Lop- Dime toda la verdad!
dime su nombre, su nombre!

Elie- Pido en cambio, y no te asombre....

Lop- ¿Qué pides? –Elie- Mi libertad.

Lop- ¿Hay más villana maldad?

eso propones siquiera?
si yo libertad te diera
sería á mi rey traidor,
y por recobrar mi honor
segunda vez lo perdiera.

Elie- Pues ¿crees que solamente
por complacerte te escucho?
¡Merécesmelo tú mucho!
¿que me importa que te afrente
Elvira? Vé, y prontamente
llama otra véz los soldados,
ponme grillos más pesados:
¿que me importa? Mis tormentos
comparo á tus sufrimientos
y hallo los míos vengados. (Abre la puerta y hace
seña á los soldados de que le conduzcan de nuevo.)

Escena X.

Lope solo.

Lop.- ¡La traidora me engañaba!
mentía su dulce acento,
y el amante sentimiento
que en sus frases me mostraba.
¡Solo con sangre se lava
esta mancilla! (Vacila) ¡Qué digo!
¡Corazón, cuenta contigo!
ella mi honor engañó,
más ¿tendré derecho yo
para imponerla el castigo?
¿Qué indecisiones extrañas
son estas, pecho cobarde,
cuando un volcan en tí arde

que me abrasa las entrañas?
¡Cómo á tí mismo te engañas!
Con mengua de su decoro
y de su fama en desdoro
ella un hombre recibió:
¡yo he visto la prueba.... y yo
conozco aún que la adoro!
¡Baja y mísera pasion
yo juro romper tus lazos
aunque en ellos á pedazos
salga envuelto el corazón!
¿Viendo clara su traicion
quererla aún? ¡soy un niño!
Si á este menguado cariño
cedo y llego á perdonar,
no soy digno de llevar
ni la espada que me ciño.
Su honor ¿no era el mio ya?
No me dió palabra? ¡Sí!
De sus ofensas, aquí,
prueba, esa espada no está?
Pues ¿como razones dá
en su descargo la mente?
No! Quien ultrajes consiente
y quien infamias soporta,
es, á la larga ó la corta,
más cobarde que prudente.

Escena XI.

Lope, Elvira que entra cautelosamente sin ser sentida de
Lope, que está abismado en sus pensamientos.

Elv.- Quedósele aqui olvidada

la espada ¿qué debo hacer?

Qué vá ¡oh Dios! á suceder

si ve don Lope esa espada?

Quizás aún no la vió:

si muy despacio pudiera

pasar sin que me sintiera,

la recogería yo.

Está como distraido:

iré con tiento..... (avanza cautelosamente por detrás de

Lop. á cojer la espada que está sobre una silla: sientela Lop y se vuelve)

Lop- ¡Ah, sois vos!

Elv. aterrada.- ¡La ha visto ya, santo Dios!

está don Diego perdido!

Lop. con terrible calma.- Que no os inquietéis por mí

os ruego, y podeis, señora,

recoger sin más demora

prenda que teneis aquí:

solo que tal vez será

fácil que la halleis trocada,

y en vez de cojer su espada.....

encontreis mi daga (saca la daga y la levanta para herir á

Elv.) Elv -dando un grito- ¡Ah! (cae desmayada en brazos de Nin. que

entra al grito: deja D. Lope caer la daga.)

Fin del acto 2°.

Acto tercero.

La misma decoración del anterior: es de día.

Escena I.

Callejón. Ninfa.

Nin.- Admírome, Callejón

deso que me estás contando.

¿Tú del comunero bando?

tú entrando en la rebelion?

Call. poniendo un dedo en la boca.) Por malos de mis pecados

tentóme el señor don Diego

(que como está de amor ciego

tiene los ojos tapados)

y en la lid entré con él:

pero al disparo primero

metíme tras un otero

más deprisa que un lebrél.

Dejéles batir el cobre

echándome aquesta cuenta:

si todo el mundo revienta

¿saldré por eso de pobre?

Cuando de los imperiales

ví la hueste victoriosa,

como el que no hace la cosa

dejando á nuestros parciales

mezcléme al destacamento

de don Lope, y llegué aquí

salvando el pellejo así.

Y aquí se acabó mi cuento.

Nin- A mí ya me parecía

que eso de guerra y motines

con tus principios y fines
bastante mal se avenía.

Call- ¿Yo motines? te diré
un apologuillo escaso
que viene aquí muy al caso.

Nin- Con gusto te escucharé.

Call. con tono doctoral.- Dijéronle cierto día

los miembros á la cabeza:
“Mucho á cansarnos empieza
tu insufrible tiranía.

Tú eres quien todo lo guías,
estás más alta que todos
y por mil diversos modos
siguen tus caprichos vanos,
poniendo guantes, las manos,
y los piés, pisando lodos.

¿Porqué no hemos de mandar
nosotros algunas veces?

En nuestra causa jueces
seremos, y has de bajar
tanto, que te has de quedar
tocando al humilde suelo.”

Y sin temor y sin duelo
á la cabeza atacaron
hasta que el cuerpo cambiaron
¡los piés miraban al cielo!

¿Sabes lo que resultó
de cambio tan singular?

Que la sangre al circular
al cerebro se bajó,
y la cabeza murió,
y el cuerpo, por consiguiente,
y la tropa impenitente
de miembros amotinados

por gusanos devorados
se pudrieron lentamente.
Cabeza los reyes son
de las cristianas naciones:
motines y disensiones
son miembros, en conclusion,
que de su organizacion
quieren la base minar:
¿de que sirve el atacar
la cabeza? El resultado
del apólogo explicado,
que es todo el cuerpo matar.

Nin- Hablaste como un doctor.

Call- ¡Si soy casi un bachiller!
pero dí ¿podré saber
en donde está mi señor?

Nin- ¡Chis! más bajo, por tu vida!
está oculto. –Call (muy bajo)- ¿Y tu señora?

Nin- De dejarla acabo ahora
á la fatiga rendida,
sobre el lecho reclinada
un momento. –Call- Pero dí
¿es cierto que ayer aquí
al ver don Lope la espada
de mi amo, quiso matar
con su daga á doña Elvira?

Nin- Y lo hiciera: que su ira
á más podia llegar,
á no entrar yo, y desmayada
sostenerla –Call- ¿Y no podrá
don Diego escaparse ya?

Nin- ¡Si está la casa cercada!
y don Lope sabe hartito
que está su rivál aquí.

Call- ¡Silencio, que viene allí!

Escena II.

Dichos, don Lope que entra por el foro con aire sombrío y pensativo.

Lop. á Nin- Ve de tu señora al cuarto,
y dila que de venir
aquí me haga la merced,
que será la última vez
que la moleste en oír
mis razones. –Nin. vacilando- Yo.... señor.....

Lop. con melancolía.- Entiendo, Ninfa, tu duelo:
puede venir sin recelo:
doy mi palabra de honor. (estiende la mano)

Escena III.

Lope. Callejón.

Call.- ¡Solo con tal matamoros
me deja Ninfa! yo sudo!

Lop. hablando consigo mismo- ¡Porqué todavía dudo!

Call- ¡Una manada de toros
cerriles de Andalucía
preferiera ver delante!

Lop- Aquí dentro de un instante
cimentaré la honra mia.

Call- ¡Ay que se vuelve! me mira!
quisiera estar bajo tierra!
esta mirada me aterra!

Lop- ¡Idos! –Call- Callejón, respira!
¿para qué os tengo yo, piés?
ya que él mismo me lo manda

¡listo! virémos en banda. (Vase por el foro.)

Lop.- ¡Se abre la puerta! Ella es.

Escena IV.

Lope, Elvira que viene por la puerta de la izquierda.

Elv.-al paño.- Queda, Ninfa: sola yo
he de entrar. –Lop- Esa confianza
á agradecerla no alcanza
más que quien la mereció:
no aquel que ofuscado y loco
quiso tu sangre verter.

Elv.- Eso debias hacer
(á no tenerme en muy poco)
si yo faltado te hubiera.

Lop- ¿Pues no me faltaste? –Elv- No:
que si el alma te faltó,
falta involuntaria fuera.
Yo, señor, hace dos años
que siendo tu prometida
guardo una llama escondida
á prueba de desengaños:
silenciosa inclinacion
que formó nido en mi pecho
sin querer yo, y á despecho
del deber y la razón:
mas nunca por mi alhagada
fué, y te juro por mi vida
que, como fiel prometida,
sería mujer honrada.
Ayer, estando yo aquí
un hombre tomó el partido,
por tus tropas perseguido,

de pedirme asilo á mí:
por la ventana saltó
la compasión implorando
como del vencido bando....
al verme, absorto quedó,
pues era él.... una estraña
casualidad le traía....
¿Que es lo que á mí me cumplía?
¿llena de cólera y saña
darle una segura muerte
arrojándole de aquí?
¡Yo no pude hacerlo así!
Escondíle, y desta suerte
creí su vida salvar.
Júzgame, señor, ahora:
que quien su delito ignora
no sirve para juzgar.

Lop.- Ni buen juez puede ser
quien es también criminal.
Yo, señora, obré mal:
yo quise matarte ayer:
pero escúchame, y quizás
despues de bien esplicada,
á mi accion arrebatada
disculpas encontrarás.
De reñida lid en pós
venia aquí a descansar,
y con mi amor á soñar
jurado á la fáz de Dios:
presa de tan dulce anhelo
llamé, señora, á tu puerta
que tan prontamente abierta
otras veces hallar suelo:
pusiste en abrir reparos

y cuando por fin entré,
pálida tu fáz hallé
cual griego mármol de Paros:
me hablaste con vóz turbada,
te alejaste en fin de mí.....
volví la cabeza... y ví
sobre esa silla una espada:
yo no creí tu traicion:
pero apuré mi recelo,
y corrióse en fin el velo
que ofuscaba mi razón.
supe por conducto cierto
que á un hombre, señora, amabas:
dijéronme le citabas.....
dí entónces mi honor por muerto....
creí mí fama perdida.....
y quiso mi mente airada
que á lo que mató una espada
le diese una daga vida.
Tu desmayo, que aún bendigo
mi atroz intento detuvo,
y lugar mi razón tuvo
de hablar á solas conmigo,
y..... te perdoné! No quiero
señora, forzoso amor:
pues hallo porte mejor,
más digno de un caballero,
darte para..... (con esfuerzo) mi rivál
a fin de que salvo quede
este pase, con que puede
ir seguro á Portugal. (dale un papel que saca de la escarcela.)
que para tí cuando quiera
uno lograré del rey,
quien conociendo mi ley

este á prevención me diera.
Y todo aqueste pesar
bien pudo estar evitado
si hubiéras más franca andado:
¡creísteis que iba á forzar
vuestra libre inclinación!
¿qué la herencia me importaba?
La joya que codiciaba
era vuestro corazón. (Hace ademán de irse.)

Elv. ap- Confusa estoy ¡qué hidalguía!

(alto) Espera, señor, un punto:
voy á hablarte de un asunto
que en claro poner querria.
¿Quién, ultrajando mi honor
con torpe lengua traidora
dijo que yo aquí á deshora
tenía citas de amor?

Lop- Lo dijo el que vais á ver
á vuestros pies humillado
por infame y deslenguado. (Abre la puerta y se presenta un
soldado.) Que traigan a Eliezér. (Vase el soldado.)

Escena V.

Lope. Elvira.

Lop- Quiero que aquí confiese
el cobarde judío, que ha mentado,
y que en espiación tus plantas bese.
Enseguida me iré. –Elv. ap- No sé que siento:
pero casi diría
que infunde su marcha sentimiento.
¡Cuán noble proceder! –Lop- Cuando del día
deje la clara luz el firmamento

dad el pase, sus armas y un caballo
al..... que oculto teneis. –Elv- El alma mía
no sabe agradecer..... -Lop- Dentro de poco
otro pase os daré: para lograrlo
á las plantas del rey cuento arrojarme
y destas infracciones acusarme
que cometí por vos. Si hay un castigo,
yo lo recibiré. –Elv.- Tiemblo cual hoja
de la encina, que el ábrego despoja.

Lop.- Con él, en Portugal podéis juntaros
al que amais, y al amparo de las leyes
en breve desposaros.

Escena VI.

Dichos, Eliezer conducido por los soldados que le dejan entrar y se van.

Elie- No sé porqué, don Lope, me has llamado.

(ap.) ¡juntos están y en plácida armonía!

Lop- Ven acá ¡pésia de tu raza impía!

(cójete por un brazo y le pone frente a Elv)¿Cómo a este claro sol has empañado?

¿Cómo osaste decir que ella tenía
citas de amor aquí? –Elie ap- ¡Yo soy perdido!

Ella le ha convencido

de que fué una ilusión lo de la espada!

No sé ya que decir. –Lop- ¡Responde presto!

Elie- Sacrificarle ¿que me importa? ¡nada!

me salvaré (alto.) Fundábame yo en esto
como don Diego..... tu rival.... Lop- ¡Acaba!

Elie- A este levantamiento

prestó su ayuda á condición espresa
de que si ellos vencían, al momento
tú fueses encerrado
en estrecha prision, porque obligado

de volvieras a Elvira su promesa
y pudiera él entonces sér su esposo.....

Elv- ¡Cielos! qué es lo que he oido!

Lop- ¡Hay un plán más cobarde y vergonzoso!

Elv.- ¡Esto Diego tenía prevenido!

Elie- Yo creí que de acuerdo
estarían los dos: por eso dije.....

Elv.- Ya la paciencia pierdo,
y la duda me aflije (á Lope)
que véo dibujarse en esa frente.
¡Yo haré que mi nobleza y mi decoro
brille cual nunca claro y refulgente! (llama por la izqda)
¡Ninfa!

Escena VII.

Dichos, Ninfa.

Nin- Héme aquí, señora.

Elv.- Vé pronto al escondite de don Diego, (sorpresa de Nin.)
y, sin decirle el para qué lo llamo,
tráemele aquí luego.

Nin. con duda- ¿Que le traiga? –Elv- Obedece.

Nin. ap- Singular este caso me parece. (Vase.)

Escena VIII.

Dichos ménos Ninfa.

Elv. con rapidéz.- Don Lope, hacedme el favor
de llevaros á ese hombre, (señala á Eliezér)
y después os pido en nombre
de..... de nuestro antiguo amor,
que os quedeis oculto allí (señala la puerta lateral de la derecha)

para oír la explicación
que vá á mediar: y es razon
para que creais en mí.

Elie. con rastrera humildad)- ¡Señora! tened piedad
de mí! Voy á ser juzgado
y con rigor sentenciado:
¡conseguid mi libertad!

Lop. apartándolo de Elv.- ¡De tus infamias ya basta!
aún el hombre menos fiero
cuando encuentra en su sendero
una víbora, la aplasta.

Elv.-Nada puedo hacer por vós:
¡harto perdón necesito
para mí propia! –Elie con fatalista frialdad- ¡Está escrito!

Elv. ¡Poned la esperanza en Dios! (vase Eliezer con los soldados
que le esperan) -Lop. á Elv.- No necesito ocultarme:
os creo. –Elv- Me dais enojos:
soy culpada á vuestros ojos
y quiero justificarme. (Entra Lop. por la puerta de la derecha y la cierra tras sí.)

Escena IX.

Elvira. Don Diego que entra por la izqda.. con Nin. la cual se retira y lo deja.

Die. con pasión -De la luz de el sol privado
estuve, y no lo sentí:
pero estar léjos de tí
más suspiros me ha costado:
que en la luz de tu morada
se reconcentra una vida
que está en tu pecho escondida
y está en tus labios guardada.

Elv. con frialdad.- Dejad la galantería
que pega ahora harto mal.

Aquí hay para Portugal
un pase: al rayar el día
hallaréis pronto un corcél
en la muralla del huerto,
estará el postigo abierto
y podréis salir por él.

Die- ¡Qué desdeñosa y qué fría
os encuentro! ¿a qué ese ceño
en la que ayer tanto empeño
en libertarme ponía?

Elv.- Ayer, no supe quien era
el que quise libertar:
ayer llegué a pronunciar
frases que, si os conociera,
nunca brotára mi labio.

Die- ¿Pues es amaros un crimen?

Elv.- Amores hay que se imprimen
con el sello del agrávio.
Conozco vuestros amaños:
Eliezér los dijo aquí.

Die- ¡Desventurado de mí!

Elv- Ya entendeis mis desengaños:
y una muger como yó
cuando llega á despreciar,
no puede volver á amar
á aquel que menospreció:
que el ídolo derribado
del altar en trizas mil
ni es ya más que barro vil
ni vuelve á ser adorado.

Die. con cólera. ¡Merece tanto rigor
ingrata y desconocida,
falta del querer nacida
y engendada del amor!

Elv- Si digo que á un hombre quiero
es que honor ha de tener:
que el que yo ame, ha de ser
más que amante, caballero.
Y así, tomad el papel. (dale el. pase)
y... dejadme. –Die- No le admito:
salvarme no necesito:
y eres tú doble cruel
en querer darme una vida
con mil muertes á la par.
¡Este pase he de rasgar (lo rasga)
y.... ahí tienes mi despedida! (tira de la daga para herirse: detiéndole el brazo Elv.
dando un grito, y sale Lope.)

Escena X.

Elvira. Diego. Lope.

Die. forcejeando con Elv- ¡Soltadme! dejad, señora
que me castigue á mí mismo!

Lop- (le sujeta el brazo y le coge la daga).- ¡Y tendréis por heroísmo
el daros la muerte ahora!
Mancebo! fuera mejor
que este brío, este arrebató,
lo guardárais para el trato
de recobrar el honor!

Elv.- Prenda es que una vez perdida,
no se vuelve á recobrar.

Die.- Me acabáis de sentenciar
señora, á perder la vida (á Lop)
Ya lo véis: debo morir:
dadme la daga. –Lop- No haré:
antes honor os daré
para que podáis vivir.

¡Con sangre, teneis razón,
se limpia la honra manchada
mas nó con sangre gastada
en traidora rebelión:
si no la que se derrama
sobre una tierra extranjera
defendiendo la bandera
de la pátria que nos llama:
¿como con cólera estraña
tu vóz la muerte pedía
si sabes que todavía
tiene enemigos España?
¡Con esta espada es de ley (dale su espada)
limpiar el manchado honor:
esgrimidla sin temor
por la pátria y por el Rey:
flamenca ó italiana tierra
os brindan ancho lugar
en que poder pelear:
marchad, marchad á la guerra!
y allí, dejando memoria,
logrará vuestro valor
que reverdezca el honor
en el laurél de la gloria.

Die que se ha ido entusiasmando por grados.- ¡Gracias, señor! vuestro acento
despierta el alma enfermiza,
y mi pecho se electriza
é inflámase mi ardimiento! (ciñe la espada)
El consejo que me dás
me vuelve la luz del día!
Perdóname, patria mía!
tienes un soldado más!
¡tenéis razón! Y al partir
perdonadme vos.... y ella!

ella.... que ha sido mi estrella
vos..... que me haceis revivir!

(Lop. á Elv. ap) Ya le veis arrepentido:
perdonadle! –Elv -con frialdad- Perdonado
está! –Die ap- Pero nunca amado
como fuí! –Lop- Está prevenido
y ensillado en el postigo
del huerto un corcél ligero:
hasta allí llevaros quiero:
don Diego, venid conmigo.

Die ap.- ¡Adios, esperanza mia!
(alto.) ¡Señora, adios! –Elv- Dios os guarde.
Lop. á Die.-Veníos, que se hace tarde
y os quiero servir de guía.

Escena XI.

Dichos, Callejón que entra por la izqda.

Die á Call- Llegas en buena ocasion:
vente, Callejón, conmigo.

Calle. ap.- Es cosa del enemigo!
ya te llevan, Callejón!
¿y á donde bueno? –Die.- Á la lid
para morir ó vencer.

Call- ¡Si está de Dios que he de ser
de grado ó por fuerza un Cid!

Die á Lop- Este me podrá guiar:
alejad vós los soldados
que teneis ahí apostados. (Lop. abre la puerta y hace seña á los soldados de que se
retiren) -Lop á Die- Ya podéis libre pasar.

Die. vuelve por última véz los ojos a Elv que aparta el rostro- ¡Adios!

-Call- Dios quiera que en esta
en que me voy á meter,

no me salga en que entender
y muy carita la fiesta. (Vanse Call. y Die.: este vuelve
muchas veces el rostro á Elv. y por fin se va.)

Escena XII.

Lop. Elvira.

Lop. á Elv. que se ha quedado pensativa. -Aún en vuestro corazón
(y no creais que lo extraño)
quedan para vuestro daño
reliquias de la pasion!

Elv. alzando la frente.- No es cierto! que si abatida
me veis y con duelo tanto
es porque siento el encanto
de aquella ilusion perdida!
Si las ondas al cruzar
vé surgir el marinero
un miraje lisonjero
entre las brumas del mar,
¿será mucho que al romper
el sol con vivos destellos
engaños, que son tan bellos,
sienta el dejallos de ver?
Mas yó que en esta ocasion
piloto soy de mi alma,
le devolveré la calma
arrancando esta pasion:
y en prueba dello, tomad,
esta es mi mano (se la da) -Lop- ¡Qué oí!
¡Solo se recibe así
tamaña felicidad! (se arrodilla y le levanta Elv. con los brazos)
¡oh mi Elvira! esto es un sueño!
tú amándome! tú en mis brazos!

Elv- En estrechar estos lazos
cifro mi mayor empeño:
que quien halla cerca el bien
y busca lejos el mal,
oro trueca por metal
y ojos tiene que no vén:
y yo el engaño olvidando
que trastornó mi razon
consigo en esta ocasion
perder y salir ganando.

Fin da la comedia.

ANEXO III

Críticas al estreno de *El vestido de boda* en el el Teatro Lara de Madrid el 1 de febrero de 1898

Críticas al estreno madrileño de *El vestido de boda* en la prensa madrileña

- “La Sra. Pardo Bazán en el teatro” (31/01/1898): *La Época*, Madrid.
- Espada, M. (02/02/1898): “Lara. Beneficio de la Valverde. *El vestido de boda*, monólogo de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Heraldo de Madrid*.
- J. A. (02/02/1898): “Teatro Lara. Beneficio de la Valverde”, *El Liberal*, Madrid.
- “Lara” (02/02/1898): *El Resumen*, Madrid.
- J. de L. (02/02/1898): “Los Teatros. Lara. Beneficio de doña Balbina Valverde. *El vestido de boda*, monólogo de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.
- R. B. (02/02/1898): “Lara. Beneficio de Balbina Valverde”, *La Correspondencia de España*, Madrid.
- “Teatro Lara. Beneficio de Balbina Valverde” (02/02/1898): *La Iberia*, Madrid.
- [Azorín] “Avisos de este” (04/02/1898): *El Progreso*, Madrid.
- “El monólogo de Doña Emilia” (04/02/1898): *Juan Rana*, Madrid.
- Fabricio (05/02/1898): “Crónica del momento. El cuerpo diplomático. El banquete de anoche. Los viernes de la marquesa de Squilache. Los teatros”, *La Correspondencia de España*, Madrid.
- A. (08/02/1898): “Los teatros. Lara”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.
- “Pensamientos y reflexiones del chico Gedeón” (10/02/1898): *Gedeón*, Madrid.
- Kasabal (12/02/1898): “Madrid”, *La Ilustración Ibérica*, Madrid.

Críticas al estreno madrileño de *El vestido de boda* en Galicia

-“Monólogo de la Pardo Bazán” (06/02/1898): *El Regional*, Lugo.

- “Monólogo de la Pardo Bazán” (08/02/1898): *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra.

Críticas al estreno de *El vestido de boda* en Madrid en prensa provincial y local

- “Teatros. Madrid” (14/02/1898): *La Ilustración Artística*, Barcelona.

- “La Alhambra en Madrid” (15/02/1898): *La Alhambra*, Granada.

ANEXO IV

Críticas al estreno de *La suerte* el 5 de marzo de 1904 en el Teatro de la Princesa de Madrid³⁴⁶

1. Críticas al estreno madrileño de *La suerte* en la prensa madrileña

- “Beneficio de la Tubau” (06/03/1904): *La Publicidad*, Madrid.
- Caramanchel (06/03/1904): “Beneficio de la Tubau. Emilia Pardo Bazán”, en *La Correspondencia de España*, Madrid.
- Guerra, Ángel (06/03/1904): “Los teatros. Princesa. Beneficio de María Tubau. *La suerte*, drama en un acto, de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid.
- Laserna, José de (06/03/1904): “Los teatros”, *El Imparcial*, Madrid.
- M. B. (06/03/1904): “Información teatral. María Tubau. *La suerte*”, *El Heraldo de Madrid*.
- Miquis, Alejandro (06/03/1904): “Los estrenos en la princesa. *La suerte*”, en *Diario Universal*, Madrid.
- Valcárcel, M. (06/03/1904): “Teatro de la Princesa. Beneficio y estreno”, *La Democracia*, Madrid.
- Zeda (06/03/1904): “La Suerte diálogo original de E. Pardo Bazán”, *La Época* Madrid.
- Fernán Sol (07/03/1904): “Cosas de teatros. Princesa. Beneficio de María Tubau. *La Corte de Napoleón. La suerte*, diálogo, original de la señora Pardo Bazán”, en *El Día*, Madrid.
- Vestina (07/03/1904): “Beneficio y estreno en el Teatro de la Princesa”, en *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid.

³⁴⁶ Solamente nos referimos a las críticas originales, es decir, a las que no reproducen simplemente fragmentos de otras reseñas ya publicadas en otros diarios y revistas.

- Miss-Teriosa (09/03/1904): “Teatro de la princesa. Beneficio de María Tubau, en *La Biblioteca Ilustrada*, Madrid.
- Sánchez Pérez, A. (09/03/1904): “*La suerte*”, *ABC*, Madrid.
- “Crónica Teatral” (10/03/1904): *Los Cómicos*, Madrid
- Luis Calvo Revilla (22/03/1904): “Revista de teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.
- Salinas, Galo (13/03/1904): “La Suerte: diálogo escénico por Emilia Pardo Bazán”, en *Revista Gallega*, A Coruña.
- Val, Manuel del (1906): *Los novelistas en el teatro*.

2. Críticas al estreno madrileño de *La suerte* en la prensa gallega

- Salinas, Galo (13/03/1904): “Dramática gallega. *La suerte*. Diálogo escénico, por Emilia Pardo Bazán”, en *Revista Gallega*, A Coruña.

3. Críticas al estreno madrileño de *La suerte* en Madrid en prensa provincial y local

- Pérez Nieva, A. (13/03/1904): “Revista de Madrid”, *La Dinastía*, Barcelona.
- Zeda (28/03/1904): “Crónica de teatros”, en *La Ilustración Artística*, Barcelona.

4. Críticas al estreno de *La suerte* en Barcelona, el 26 de mayo de 1904 en el Teatro Principal

- M. R. C. (27/05/1904): “Teatro Principal”, en *La Vanguardia*, Barcelona.

5. Críticas al estreno de *La suerte* en A Coruña, el 21 de mayo de 1905 en el Teatro Principal

- [Salinas, Galo] “Orsino” (27/05/1905): “Teatro Principal”, en *Revista Gallega*, A Coruña.
- “Gacetilla Teatral. Aire de fuera. *La suerte*” (25/05/1905): *El Noroeste*, A Coruña.

ANEXO V

Críticas al estreno madrileño de *Verdad*, el 9 de enero de 1905 en el Teatro Español

1. Críticas al estreno madrileño de *Verdad* en la prensa madrileña

- Bueno, M. (09/01/1906): “El estreno de hoy. Teatro Español. Una obra de la Pardo”, *El Heraldo de Madrid*.
- Caramanchel, “*Verdad*, drama en cuatro actos, original de Doña Emilia Pardo Bazán”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 09/01/1906.
- Miquis, Alejandro (09/01/1906): “Los estrenos en el Español. *Verdad*, en *El Diario Universal*, Madrid.
- “En el teatro Español. El estreno de hoy” (09/01/1906): *La Publicidad*, Madrid.
- “Un señor de las butacas” (09/01/1906): “La representación”, *El Heraldo de Madrid*.
- Algarroba, Alonso (10/01/1906): “*Verdad*”, *El País*, Madrid.
- Arimón, José (10/01/1906): “*Verdad*”, *El Liberal*, Madrid.
- A. S. (10/01/1906): “*Verdad*. Drama en cuatro actos por Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Universo*, Madrid.
- Caramanchel (10/01/1906): “Estreno de *Verdad*”, *La Correspondencia de España*, Madrid.
- Fenán Sol (10/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos original de D^a Emilia Pardo Bazán”, *El Día*, Madrid.
- Floridor (10/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos de Doña Emilia Pardo Bazán”, *ABC*, Madrid.
- Guerra, Ángel (10/01/1906): “En el Español. *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid.

- Laserna, José de (10/01/1906): “*Verdad*, drama en cuatro actos de Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, Madrid.
- Miquis, Alejandro (10/01/1906): “*Verdad*”, *Diario Universal*, Madrid.
- Miss-Teriosa (10/10/1906): “Estreno del drama *Verdad*”, *La Correspondencia Militar*, Madrid,
- Zeda (10/01/1906): “En el Español. *Verdad*, drama en cuatro actos”, *La Época*, Madrid.
- “Un estreno en el Español (13/01/1906): *Blanco y Negro*, Madrid.
- “Gedeón Moreno” (14/01/1906): *Gedeón*, Madrid.
- Severino Aznar, “Emilia Pardo Bazán. *Verdad*, drama en cuatro actos y en prosa, estrenado en el teatro Español la tarde del 9 de Enero de 1906”, *Cultura Española*, 1906, pp. 123-131.
- Luis Morote (1906): “*Verdad* de Emilia Pardo Bazán en *Teatro y novela*, F. Fé, pp. 288-289.

2. Críticas al estreno madrileño de *Verdad* en la prensa gallega

- “A propósito del estreno” (12/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.
- “La Pardo Bazán en el teatro” (12/02/1906): *El Regional*, Lugo.
- “La Pardo Bazán en el teatro” (13/01/1906): *Revista gallega*, A Coruña.

3. Críticas al estreno de *Verdad* en Madrid en prensa provincial y local

- Cuenca, Carlos Luis de (15/01/1906): “Teatro Español: *Verdad*, drama en cuatro actos de D^a. Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración Española y Americana*, Barcelona.
- Onís, Federico de (13/01/1906): “El fracaso de Doña Emilia”, en *El Adelanto*, Salamanca.
- López Venegas, Cándida (30/01/1906): “*Verdad*”, *La Alhambra*, Granada.

ANEXO VI

Críticas a *Cuesta abajo*, estrenada el 22 de enero en el Gran Teatro de Madrid

1. Críticas al estreno de *Cuesta abajo* en Madrid en la prensa madrileña

- Morote, Luis (1906): “*Cuesta abajo*, una drama de Emilia Pardo Bazán”, en *Teatro y Novela*, F. Fé, 285-294.
- A. S. (23/01/1906): “Crónica Teatral. “Crónica Teatral. Gran Teatro. *Cuesta abajo*, comedia en cuatro actos, por Doña Emilia Pardo Bazán”; *El Universo*, Madrid.
- Arimón, José de (23/01/1906): “Gran teatro. *Cuesta abajo*”, *El Liberal*, Madrid, 23 de enero de 1906.
- Bueno, Manuel (23/01/1906): “Gran Teatro. *Cuesta abajo*”, en *Heraldo de Madrid*, Madrid.
- Floridor (23/01/1906): “Los estrenos. En el Gran Teatro”, *ABC*, Madrid.
- Guerra, Ángel (23/01/1906): “Gran teatro. *Cuesta abajo*, comedia dramática en cuatro actos, original de doña Emilia Pardo Bazán”, *El Globo*, Madrid
- Laserna, José de (23/01/1906): “Los teatros”, *El Imparcial*, Madrid.
- Miquis, Alejandro (23/01/1906): “Los estrenos. En el Gran Teatro. *Cuesta abajo*”, *Diario Universal*, Madrid.
- Zeda (23/01/1906): “Veladas teatrales. En el Gran teatro”, *La Época*, Madrid.
- Caballero, P., (27/01/1906): “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, Madrid.
- “Gedeón, moreno” (28/01/1906): *Gedeón*, Madrid.
- Cuenca, Carlos Luis de (30/01/1906): “Crónica de teatros. Gran Teatro: *Cuesta abajo*, drama en cuatro actos de D^a Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración española y americana*, Madrid.

- Val, Mariano Miguel del (01/1906): “Los novelistas en el teatro”, *Ateneo*, Madrid.

- Val, Mariano Miguel del (1906): *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Bernardo Rodríguez.

2. Críticas al estreno de *Cuesta abajo* en Madrid en prensa provincial y local

- “*Cuesta abajo*” (23/01/1906): *El Lábaro*, Salamanca.

- Onís, Federico de (26/01/1906): “Crónica. *Cuesta abajo*”, *El Adelantado*, Salamanca.

- Onís, Federico de (01/02/1906): “De teatro. Los estrenos de Doña Emilia”, *El Adelantado*, Salamanca.

3. Críticas al estreno de *Cuesta abajo* en Madrid en Galicia

- “El drama de la Pardo Bazán” (24/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.

- “Otro drama de la Sra. Pardo Bazán. *Cuesta abajo*” (25/01/1906): *El Noroeste*, A Coruña.

- “Una comedia de la Pardo Bazán” (25/01/1906): *La Concordia*, Vigo.

- “De teatros” (27/01/1906): *Revista Gallega*, A Coruña.

- “Un drama de la Sra. Pardo Bazán. *Cuesta abajo*” (29/01/1906): *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

4. Críticas al estreno de *Cuesta abajo* en Madrid en la prensa de la emigración gallega en América

- “Emilia Pardo Bazán (10/03/1906): *El Eco de Galicia*, Buenos Aires.

Anexo VII

Ilustraciones



Caricatura de Emilia Pardo Bazán tras el estreno de *Verdad* reproducida en el artículo “Gedeón moderno” del periódico madrileño *Gedeón* el 14/01/1906.



Fotografía de la lectura de *El becerro de metal* en el Teatro María Guerrero. 06/10/1998. Centro de Documentación Teatral.

ANEXO VIII

Insolación

Novela de Emilia Pardo Bazán
Adaptación de Pedro Villora

PRÓLOGO

Aparece Asís Taboada en la cama. El resto de personajes puede estar presente, sin reaccionar.

ASÍS: Esa luz... Cierra la ventana. No soporto el sol... ¿Qué hora es?... Me arde la cabeza. Tengo moliditos todos los huesos. La cama da vueltas. La habitación no para de moverse. Quiero dormir pero no puedo. Necesito respirar. Me asfixio. Tráeme una tila. No, una tila no. Agua, agua... Estoy pegajosa. Me deshago en sudor. Me duelen los ojos. Echa las cortinas. Apaga el sol... Ayer no pasó nada, no... ¡Si pudiese rezar...!

(Se destaca la Duquesa de Sahagún.)

DUQUESA: La culpa es del sol. Lo fácil es culparnos a nosotras; decir que somos intelectual, física y moralmente inferiores. Eso es lo fácil: señalar nuestra falta de firmeza, de convicciones; apelar a la necesidad de contar con un hombre que marque el camino, con un guía espiritual llamado confesor, o con un sostén material, sea padre, hermano o marido. Eso es lo justo: depositar nuestros anhelos y esperanzas en los hombres, delegar en ellos cualquier decisión relevante, más allá del vestido que lucir o el menú del almuerzo... Pero, mi querido Gabriel, si esto que decís que ha pasado en efecto ha pasado así, a plena luz, tened por seguro que el único culpable es el sol. El sol te deja un dolor como si te atravesasen las sienas de parte a parte con un barreno finísimo. Como si las raíces del pelo se convirtiesen

en millares de puntas de aguja y se te clavasen en el cráneo. La boca se vuelve pegajosa, amarga y seca; la lengua, un pedazo de esparto. Las mejillas arden, las arterias laten desaforadamente y el cuerpo se deshace. El sol acaba contigo, te aturde, te impide pensar, y entonces, lo que no sucede en un año sucede en un día: viene el demonio, lo enreda y te encuentras de patitas en la gran trapisonda...

La última vez que vi a Asís fue hace seis días. Fue aquí, en mi casa, y precisamente con usted, Gabriel. ¿Qué habríamos dicho usted y yo, hace seis días, de Asís? Lo sabe muy bien: coincidiríamos en describirla como una señora intachable, la perfecta viuda a quien en veinticuatro meses de luto no se le había visto el pelo sino en la iglesia o en casa de sus amigas íntimas, como yo. Y eso que usted lo ignora, pero puedo asegurarle que tiene su mérito, toda vez que en los últimos tiempos de su matrimonio Asís necesitaba alguna virtud para querer a su tío y esposo, el insigne marqués de Andrade, con sus más de sesenta años, sus bigotes pintados y sus achaques, fístulas o lo que fuesen. Ni usted ni yo habríamos dicho nada malo de Asís hace seis días, e incluso usted menos que yo, reconózcalo. Si lo que dice que ha hecho hoy nos asusta, no lo dude: la culpa es del sol.

ESCENA PRIMERA: DÍA 1

Tertulia en la casa de la Duquesa de Sahagún en Madrid. Asís Taboada y Gabriel Pardo mantienen una conversación ligeramente apartados del grueso de la reunión.

GABRIEL: Sí, mi querida marquesa. España es un país tan salvaje como el África central. La sangre de los españoles es árabe, beduina, incluso negra. Aunque hayamos llegado al avanzado año de 1889, todas esas músicas modernas de ferrocarriles, telégrafos, fábricas, escuelas, ateneos, libertad política y periódicos son en nosotros postizas, como pegadas con goma. De ahí que estén siempre despegándose. En cambio, lo que subsiste y aun promete durar por los siglos de los siglos, es lo verdaderamente nacional y genuino, la barbarie.

ASÍS: Gabriel, al escucharle creo estar oyendo a cualquier insolente francés, de esos que piensan que los españoles solo servimos para bailar el bolero y repicar las castañuelas. Y todo por culpa de la desdichada *Carmen* de ese fantasioso de Mérimée. Pero yo opino que, en estos tiempos modernos, se han perdido las diferencias de raza o nacionalidad y solo se mantienen las de clase. De ahí que la gente bien educada sea, seamos, igual en todos los países del mundo.

GABRIEL: Eso es lo primero que niego. A este lado de los Pirineos, todos, sin excepción, somos salvajes; lo mismo las personas finas que los rústicos. Lo que pasa es que nosotros lo disimulamos un poquillo más, por

vergüenza, por convención social, por conveniencia propia. Pero que nos pongan el plano inclinado, que ya resbalaremos. Este mismo sol con que tanto nos cansan los extranjeros, cuando la verdad es que casi nunca está en casa porque aquí llueve lo mismo que en París...

ASÍS: *(Interrumpiéndolo)* Hombre, solo falta que también niegue usted el sol.

GABRIEL: No lo niego. ¡Qué he de negarlo! Por lo mismo que suele embozarse bien en invierno, de miedo a las pulmonías, en verano lo tienen ustedes convirtiendo a Madrid en sartén o caldera infernal, donde nos achicharramos todos... Y claro, no bien asoma, produce una fiebre y una excitación endiabladas... Se nos sube a la cabeza, y entonces es cuando se nivelan las clases ante la ordinariez y la ferocidad general...

ASÍS: ¡Ya me conozco ese discurso! Cree usted que los sentimientos son en nosotros más fuertes que la razón y que en los españoles late escondido, ¡o no tan escondido!, un instinto bestial que se despierta con la llamada de la violencia y la muerte. Y ahora me va a repetir usted lo de siempre sobre las corridas.

GABRIEL: ¡Tres fieras, tres, son las que pierden la cabeza al tostarse al sol en la plaza! ¡El toro, el torero y el público! El toro, que se deja matar porque no tiene más remedio. El torero, que cobra por matar. Y el público, que paga para que maten, de modo que viene a resultar la más feroz de las tres.

ASÍS: Negar los toros es negar que España nace de las raíces de Europa. ¿Qué me dice usted de Zeus convertido en toro? ¿Qué me dice usted del Minotauro?... ¡Gabriel, por favor!

GABRIEL: Dejemos a un lado los toros, aunque bien revelan el influjo barbarizador del sol, que ya dicen que sin sol no hay corrida buena. Pero no quiero que

me recuerde que también el sol es emblema del dios Apolo y, por tanto, de la clarividencia... Tomemos cualquier otra manifestación bien genuina de la vida nacional..., algo muy español y muy característico... ¿No estamos en tiempo de ferias? ¿No es mañana San Isidro Labrador? ¿No va la gente estos días a solazarse por la pradera y la ermita?

ASÍS: Bueno, ¿y qué? ¿También criticará usted las ferias y el Santo? ¿Porque sea usted un hereje tiene que despreciar a quienes tenemos confianza en los principios de esperanza y caridad? Como no le sirven los dioses del Olimpo, tampoco va a perdonar a la corte celestial.

GABRIEL: Bueno está el Santo, y valiente la orgía asquerosa que le ofrecen sus devotos. Si San Isidro la ve, convierte en piedras los garbanzos tostados y desde el cielo descalabra a sus admiradores. Aquello es un aquelarre, una saturnal, una pocilga donde trajina el demonio. Los instintos españoles más típicos corren allí desbocados. Borracheras, pependencias, navajazos, gula, libertinaje, blasfemias, robos, desacatos y bestialidades de toda calaña... Ese es el pueblo español cuando le dan suelta. Lo mismito que los potros al salir a la dehesa, su felicidad consiste en hartarse de relinchos y coces.

ASÍS: Pero Gabriel, usted se refiere a las personas que no han tenido la suerte de gozar de privilegios económicos y educativos como los nuestros, a esa pobre gente ordinaria. En vez de quejarse debería intentar que su amigo, el Ministro de Fomento, vigile porque se aplique la Ley de Instrucción Pública. Si la escolarización fuese efectivamente obligatoria y gratuita como dice, otra cosa sería España...

GABRIEL: Nada de eso. En siendo españoles, todos iguales. El instinto vive allá en el fondo del alma. El problema es de ocasión y lugar, de poder o no quitarse ciertos miramientos que la educación impone. Cosa externa, cáscara y nada más.

ASÍS: ¡Qué teorías, Dios misericordioso! Usted en el fondo no cree que nadie pueda progresar y mejorar. Nos tiene a todos condenados por el hecho de nacer. ¿Ni siquiera admite excepciones a favor de las señoras? ¿No cree que las mujeres tenemos otro tipo de sensibilidad, de principios morales, hasta de sensatez? ¿Somos salvajes también?

GABRIEL: También, y acaso más que los hombres, que al fin y al cabo ustedes se educan menos y peor. ¡Ya ve si acepto que la educación sirve al menos como barniz!... Pero no se dé usted por resentida, amiga Asís. Concederé que usted tenga la menor cantidad de salvaje posible, porque al fin nuestra tierra gallega es la región más apacible y, como dice, sensata, de España. Y, sobre todo, porque es usted la mujer más razonable que conozco; incluso más que muchos hombres.

(Con las últimas frases se ha acercado la Duquesa de Sahagún, la anfitriona, del brazo del joven Diego Pacheco).

DUQUESA: Muchas gracias, señor Pardo, por la parte que nos toca a los andaluces. Estos galleguitos siempre arriman el ascua a su sardina. ¡Más aprovechados son! De salvajes nos ha puesto, así como quien no quiere la cosa.

GABRIEL: ¡Oh, Duquesa, Duquesa, Duquesa! ¡Darse por aludida usted! ¡Usted, que es una señora tan inteligente, protectora de las bellas artes! ¡Usted, que entiende de pucheros, mudéjares y barreñones asirios! ¡Usted, que posee colecciones mineralógicas que dejan con la boca abierta al embajador de Alemania! ¡Usted, señora, que sabe lo que significa “fósil”!

DUQUESA: Haga usted el favor de no quedarse conmigo suavemente. No parece sino que soy alguna literata o alguna marisabidilla... Porque le guste a uno un cuadro o una porcelana... Si cree usted que así vamos a correr un velo sobre aquello del salvajismo... ¿Qué opina usted de eso, Pacheco? Según este caballero, que ha nacido en Galicia, es salvaje toda España y más los andaluces. Así, el señor don Diego Pacheco... Pacheco, la señora Marquesa viuda de Andrade... el señor don Gabriel Pardo...

(Los así presentados se dan la mano murmurando alguna fórmula cortés inaudible.)

DIEGO: A cada país le cae bien lo suyo... Nuestra tierra no ha dado pruebas de ser nada ruda. Tenemos allá de todo: poetas, pintores, escritores. Cabalmente, en Andalucía la gente pobre es muy fina y muy espabilada. Protesto contra lo que se refiere a las señoras. Este caballero convendrá en que toditas son unos ángeles del cielo.

ASÍS: *(Con ligera ironía.)* ¿Ángeles del cielo mejor que del hogar?

GABRIEL: Si me llama al terreno de la galantería, convendrá en lo que usted guste... Solo que esas generalidades no prueban nada. En las unidades nacionales

no veo hombres ni mujeres: veo una raza, que se determina históricamente en esta o en aquella dirección...

DUQUESA: ¡Ay, Pardo! Nada de palabras retorcidas ni de filosofías intrincadas. Hable usted clarito y en cristiano. Mire usted que no hemos llegado a sabios y que nos vamos a quedar en ayunas.

GABRIEL: Bueno, pues hablando en cristiano digo que hombres y mujeres somos de la misma pasta, porque no hay más remedio. Y que en España, allá va, voy a soltarlo, también las señoras pagan tributo a la barbarie. Aunque concedo que esto puede no advertirse a primera vista, porque su sexo las obliga a adoptar formas menos toscas y las condena al, en el fondo, tristísimo papel de ángeles, como les ha llamado este caballero. Aquí está nuestra amiga Asís, que a pesar de haber nacido en Galicia, donde las mujeres son reposadas, dulces y cariñosas, sería capaz, al darle un rayo de sol en la mollera, de las mismas atrocidades que cualquier hija del barrio de Triana o de Lavapiés.

ASÍS: ¡Ay, paisano! ¡Cómo le ha dado con el sol! Lo toma usted como ejemplo de todos los males del instinto y la sinrazón, sin recordar que este mismo sol es el que ha alumbrado a gente tan valiosa como Santa Teresa de Ávila o nuestro querido Benito Pérez Galdós. ¿Qué le hizo el pobre para que sin más lo traiga al cuento?

GABRIEL: Serán aprensiones, pero yo creo que los españoles llevamos el sol disuelto en la sangre y que a lo mejor nos trastorna.

ASÍS: No lo dirá usted por nuestra tierra. Allá no le vemos la cara sino unos cuantos días del año.

GABRIEL: Pues no lo achaquemos al sol; será al aire ibérico. El caso es que los gallegos, en ese punto, sólo aparentemente nos distinguimos del resto de la Península. ¿Ha visto usted qué bien nos acostumbramos a las corridas de toros? En La Coruña ya se llena la plaza y se calientan los cascos igual que en Sevilla o Córdoba. Los cafés flamencos hacen furor. Las cantaoras traen revuelto al sexo masculino. Se han comprado cientos de navajas, y lo peor es que se hace uso de ellas; hasta los chicos de la calle se han aprendido de memoria el tecnicismo tauromáquico. La manzanilla corre a mares en los tabernáculos coruñeses; hay sus cañitas y todo. Es una parodia ridícula, cierto, pero parodia que sería imposible donde no hubiese materia dispuesta para semejantes aficiones. Convézanse ustedes: aquí en España, maldito si hacemos otra cosa más que jalearnos a nosotros mismos. Empezó la broma con todas aquellas demostraciones contra don Amadeo: todas las señoras con peinetas y mantillas, los hombres con trajecitos cortos, los caireles... ¡Puro españolismo rancio para distinguirse del monarca forastero! Siguió con las cosas del difunto rey Alfonso XII, que le había dado por lo chulo y, claro, como ese era nuestro, la gente elegante lo imitó. Y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarreo y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y compañía, hemos hecho una Españita bufa, de tapiz de Goya y de sainete de don Ramón de la Cruz. Nada, es la moda y se acabó. Aquí tiene usted a nuestra amiga la Duquesa, con su cultura y su finura y sus mil dotes de dama: ¿pues no se pone tan contenta cuando le dicen que es la chula más salada de Madrid?

DUQUESA: Hombre, si fuese verdad ¡me pondría así de hueca! ¡A mucha honra! Que más vale una chula que treinta gringas. Lo gringo me apesta. Yo soy muy españolaza, ¿se entera usted? Se me figura que más vale ser como Dios nos hizo, que no andemos imitando todo lo de extranjis... Esas manías de vivir a la inglesa, a la francesa... ¿Habrá ridiculez mayor? De Francia los perifollos, bueno; que tampoco va a salir una por ahí espantando a la gente, vestida como en el año de la nana... De Inglaterra, el roast beef... y se acabó. Y diga usted, muy señor mío de mi mayor aprecio: ¿cómo es eso de que somos salvajes los españoles y no lo es el resto del género humano? En primer lugar: ¿se puede saber a qué llama usted salvajadas? En segundo: ¿qué hace nuestro pueblo, pobre infeliz, que no hagan también los demás de Europa? Conteste.

GABRIEL: ¡Ay!... ¡si me aplasta usted!... ¡si ya no sé por dónde ando! Piedad, piedad... Vamos, Duquesa, insisto en el ejemplo de antes: ¿ha visto usted la romería de San Isidro?

DUQUESA: Vaya si la he visto. Por cierto que es de lo más entretenido y pintoresco. Tipos se encuentran allí que... Tipos de oro. ¿Y los columpios? ¿Y los tiovivos? ¿Y aquella animación, aquel hormiguelo de la gente? Le digo a usted que, para mí, hay poco tan salado como esas fiestas populares. ¿Que abundan borracheras y broncas? Pues eso pasa aquí y en Flandes. ¿O se ha creído usted que allá, por Inglaterra, la gente no se coge nunca la cogorza, ni se líe a cachete limpio, ni hace barbaridad ninguna?

GABRIEL: Señora, es usted para mí un enigma. Gustos tan refinados en ciertas cosas, y tal indulgencia para lo brutal y lo feroz en otras. No me lo explico sino considerando que, con un corazón y un ingenio de primera, pertenece

usted a una generación caprichosa y decadente que ha perdido los ideales...

Y no digo más, porque se reirá usted de mí.

DUQUESA: Es muy saludable ese temor; así no me hablará de cosas filosóficas que yo no entiendo. No hagas caso de este hombre, Marquesa. Si te guías por él te convertirás en una misántropa. Ve al Santo y verás cómo tengo razón y aquello es muy original y muy gracioso. Este señor ha descubierto que solo se achispan los españoles. Lo que es los ingleses, ¡angelitos de mi vida!, ¡qué habrían de emborracharse nunca!

GABRIEL: Señora, los ingleses se achispan, conforme; pero se achispan con jerez, al que sabiamente llaman sherry, con cerveza o con esos alcoholes endiablados que ellos usan. No como nosotros, que lo hacemos con el aire, el agua, el ruido, la música y la luz del cielo. Ellos se volverán unos ceporros así que trincan, pero nosotros nos volvemos fieras. Nos entra en el cuerpo un espíritu maligno de bravata y fanfarronería, y por gusto nos ponemos a cometer las mayores ordinarieces, empeñándonos en imitar al populacho. Y esto lo mismo las damas que los caballeros. Transijamos con todo, excepto con la ordinariez, Duquesa.

DUQUESA: De momento, no hemos salido ni la Marquesa de Andrade ni yo a torear ningún novillo.

GABRIEL: ¡Porque son mujeres! Pero todo se andará, señora mías, si les dan ocasión.

DUQUESA: A este señor le arañamos nosotras.

ASÍS: ¿Y el señor Pacheco, que no nos ayuda?

DIEGO: Porque veo que se defienden la mar de bien, que maldita la falta que les hacen auxilios ajenos a señoras tan bravas.

ASÍS: ¿Bravas? ¿Pero no era usted quien decía que todas las mujeres somos ángeles?

DIEGO: También hay ángeles con espadas. Y hasta santos que cortaban las cabezas a mis medio paisanos, los moros.

ASÍS: *(Sonriendo.)* Santiago Matamoros, patrón de mi tierra.

DIEGO: Ya lo dice otro medio paisano mío, el Tenorio: “Quien quiere agradar, se esmera”... Y ahora, si me disculpan, tengo asuntos que me reclaman y debo despedirme.

DUQUESA: ¿Tan pronto? Eso no me agrada *(bromea)*...

DIEGO: Prometo esmerarme más la próxima vez. Señoras... Señor...

(Diego Pacheco se marcha.)

ASÍS: Siendo la Duquesa y yo tan españolas, Gabriel, ya sabe lo que toca hacer ahora.

GABRIEL: Hablar del que se ha ido, lo sé. Una costumbre tan fea como inevitable.

ASÍS: ¿Preferiría que hablásemos de usted? Sepa que no tengo problema en decirle lo que pienso. Admito que se trata de un cumplido caballero, aunque un poquillo inocentón, y sobre todo muy estafalario y bastante pernicioso en sus ideas. Ahora, es verdad que disputando y peleándonos siempre, no hacemos malas migas usted y yo.

GABRIEL: ¡Piedad, piedad, mi querida Francisca de Asís, que tiene usted un nombre demasiado amable para una lengua tan peligrosa! Sabe que por mucho que me hiera jamás dejaré de estar a su servicio.

ASÍS: Ni yo al suyo, comandante

DUQUESA: Ojalá todas las migas fuesen así de sabrosas.

ASÍS: A cada polémica que armamos, parece aumentar nuestra simpatía, como si sus mismas genialidades morales, y perdóneme Gabriel pero no se me ocurre otra manera de decirlo, me fuesen cayendo en gracia y pareciéndome indicio de cierta bondad interior... No sé si me explico.

DUQUESA: Perfectamente, hija. Perfectamente.

GABRIEL: Luego cree que hay bondad en mí.

ASÍS: Pero muy oculta, Gabriel. Muy oculta. Y ahora, Duquesa, ¿quién es este muchacho?

DUQUESA: Bien saben que no suelo admitir forasteros en casa, pero Pacheco es hijo de un antiguo amigo del Duque, residente en Cádiz, y solo por eso tengo la obligación y el gusto de quererlo bien y tenerlo a mi mesa. Eso sí, ahí donde lo ven, hecho un moro por la indolencia y un inglés por la sosería, no es sino un calaverón de tomo y lomo; decente y caballero, sí, pero aventurero y gracioso como nadie, muy gastador y muy disipado y libertino, de quien su padre no ha podido hacer bueno ni traerlo al camino de la formalidad y del sentido práctico, pues lo único que hasta la fecha sirve es para trastornar la cabeza a las mujeres.

GABRIEL: Buen ejemplar de raza española.

ASÍS: Eso será porque es muy guapo.

DUQUESA: ¡Asís!

GABRIEL: ¡Marquesa!

ASÍS: ¿Se escandaliza, Gabriel? Trato de pagarle con su propia moneda. Nos pide a los españoles que usemos la razón y la lógica para salir de la furia y la depravación, y en cuanto intento hacerlo me lo reprocha. Si hablando de

una mujer decimos que usa su belleza para atraer a los hombres, a todos nos parece normal; pero de un hombre ni se nos ocurre que pueda hacer lo mismo. Antes las mujeres no teníamos alma, y ahora se diría que los hombres carecen de cuerpo.

GABRIEL: Claro que lo tenemos, Asís, pero no esperamos que lo aprecien las mujeres.

DUQUESA: Ni yo me atrevería a tanto, salvo entre amigos.

ASÍS: ¿Y no se cansan de tener que ser tan correctos siempre? Yo a veces sí. Cuando leo la prensa extranjera o alguna de esas novelas francesas e inglesas que se supone que no debemos leer, pienso que el mundo está cambiando rapidísimamente y no nos damos cuenta. ¿Cuánto falta para 1900? Nada, once años. Y enseguida será 1901, otro siglo. En un segundo pasaremos del diecinueve al veinte, pero será solo un segundo, y un segundo no es nada.

DUQUESA: ¿Por qué te preocupas de esas cosas ahora?

ASÍS: No por mí. A mí me da igual, nada me falta, todo me va bien. Pero pienso en mi hija, que tendrá dieciocho años en 1901 y toda una vida por delante. Yo no quiero educarla para que se deje llevar por los instintos, Gabriel, ni tampoco para que su único objetivo sea casarse con un chico gallardo y calavera como el que acaba de estar aquí. Quiero que en el nuevo siglo haya más oportunidades para ella y no tenga que verse limitada por el hecho de ser mujer.

DUQUESA: ¿A qué preocuparse de un siglo que aún no sabemos cómo va a ser si todavía tenemos mucho que disfrutar de este?

ASÍS: Porque el futuro depende de lo que hagamos en el presente. Tus hijos, Casilda, son hombres y tienen a su padre. Gabriel, aunque usted no tenga hijos me entenderá. Yo tengo que ser a la vez madre y padre. Hasta ahora no me había dado cuenta, pero la niña crece y debo pensar en ello. Usted habla de naciones y razas, pero yo voy más allá. Yo pienso en hombres y mujeres. Quiero para mi hija las mismas oportunidades que si hubiese nacido varón.

GABRIEL: Es usted toda una revolucionaria.

ASÍS: No, Gabriel. Yo no quiero que llegue la revolución. Me basta con que llegue la justicia.

ESCENA II: DÍA 2

(Esta escena transcurre en diferentes espacios madrileños a lo largo de la jornada de San Isidro. Los personajes, sin embargo, jamás desaparecen del escenario. La iluminación y el sonido deben trabajarse con especial cuidado para ir marcando las transiciones sin perder continuidad).

Cuadro 1: la iglesia de San Pascual

Se oyen las campanadas de la misa de diez. A la puerta de la iglesia de San Pascual, Diego Pacheco aguarda. Aparece la Marquesa, apresurada, con mantilla y devocionario.

- DIEGO: A los pies de la señora marquesa... ¿Adónde bueno tan de mañana y tan sola?
- ASÍS: Calle... Pacheco... ¿Y usted? Usted sí que de fiijo no viene a misa.
- DIEGO: ¿Y usted qué sabe? ¿Por qué no he de venir a misa yo?
- ASÍS: No sé... Suposiciones.
- DIEGO: Es usted muy despierta... ¡Y muy madrugadora!
- ASÍS: ¿Madrugadora porque oigo misa a las diez?
- DIEGO: Sí señor. Todo lo que no sea levantarse para almorzar...
- ASÍS: Pues usted madrugó hoy otro tanto.
- DIEGO: Tuve una corazonada. Esta tarde estarán buenos los toros. ¿No va usted?

ASÍS: No. Hoy no irá la Sagahún, y yo generalmente solo voy con ella. A pesar de lo que crean el comandante Pardo y acaso usted mismo, no todos en España somos fanáticos de los toros.

DIEGO: ¿Y las carreras de caballos?

ASÍS: Menos. Me cansan mucho. No entiendo aquel tejemaneje de apuestas. Lo único divertido es el desfile.

DIEGO: Y entonces, ¿por qué no va a San Isidro?

ASÍS: ¡A San Isidro! ¡Después de lo que nos predicó ayer mi paisano!

DIEGO: Buen caso hace usted de su paisano.

ASÍS: ¿Creerá usted que, con tantos años como llevo de vivir en Madrid, ni siquiera he visto la ermita?

DIEGO: ¿Que no? Pues hay que verla. Se distraerá usted muchísimo. Ya sabe lo que opina la Duquesa: que esa fiesta merece el viaje. Yo no la conozco tampoco. Claro que soy forastero.

ASÍS: ¿Y los borrachos y los navajazos y todo aquello de que habló don Gabriel?

¿Serán exageraciones suyas?

DIEGO: ¡Yo qué sé! ¡Qué más da!

ASÍS: Me hace gracia... ¿Dice usted que no importa? ¿Y si luego paso un susto?

DIEGO: ¡Un susto yendo conmigo!

ASÍS: ¿Con usted? (*Riendo.*)

DIEGO: ¡Conmigo, sí! No tiene usted por qué reírse, que soy muy buen compañero. Podríamos ir ahora mismo, a primera hora. Nos damos una vueltecita y regresamos a Madrid sobre las doce o la una.

ASÍS: ¿Y la misa?

DIEGO: Oír misa en la ermita del santo no será pecado, digo yo.

ASÍS: Eso es verdad... Pero está tan lejos...

DIEGO: En la Puerta del Sol cogemos el tranvía número 8.

ASÍS: ¿Para que digan que soy más chula que un ocho? No, eso no. Mi cochera no está lejos, en Caballero de Gracia. Vaya usted, mande que enganche y me recoge en mi casa, que necesito un abanico. Vivo en...

DIEGO: Ya lo sé.

ASÍS: ¿Lo sabe?

DIEGO: Si sé que toma misa en San Pascual a las diez, ¿no voy a saber dónde vive la Marquesa viuda de Andrade?

ASÍS: *(sonriendo.)* ¡Es usted un pícaro!

Cuadro 2: casa de Asís Taboada

(Asís accede a su casa.)

ASÍS: ¡Ángela! ¡Ángela!

(Mientras la Marquesa se quita la mantilla, aparece la criada. Lleva un jarrón con flores que deja en lugar visible).

ÁNGELA: Señorita... ¡Qué pronto ha vuelto!

ASÍS: Necesito cambiarme de zapatos. Tráeme las botas bronceadas... Ah, y también el sombrero negro de paja, el de la cinta escocesa... ¿Es que no hay otros guantes?... Voy a necesitar un pañuelo más... ¿Me oyes?

Encárgate tú de la mantilla... Ángela, ¿dónde está la sombrilla de cuadritos? No, déjalo; esta misma me sirve.

ÁNGELA: ¿La señorita almuerza en casa?

ASÍS: Hija, no sé... Por si acaso, tenedme el almuerzo listo, de doce y media a una... Si a la una no vengo, almorzad vosotros... pero reservándome siempre una chuleta y una taza de caldo... y mi té con leche y mis tostadas.
(Continúa arreglándose hasta que repara en las flores.) ¿Quién ha mandado eso?

ÁNGELA: El comandante Pardo..., el señorito Gabriel.

ASÍS: ¿Por qué no me las has enseñado?

ÁNGELA: Vino la señorita tan aprisa... Ni me dio tiempo.

(Asís escoge una gardenia y un clavel y se los prende en el pecho.)

ASÍS: Estírame la falda... Eso es... Quizá regrese en media hora. No sé... Adiós.

Cuadro 3: el coche de caballos

(Pacheco espera junto al coche, del que basta con que se vea un par de asientos.)

ASÍS: ¡Qué rápido anduvo el cochero!

DIEGO: El cochero y un servidor, señora. Con estas manos he ayudado a echar las guarniciones, y hasta a lavar las ruedas.

ASÍS: Me alegro, porque me gustan las cosas limpias.

(Asís y Pacheco suben al coche.)

DIEGO: ¿Doy orden de ir camino de la pradera?

ASÍS: Sí, sí... Dígaselo

DIEGO: *(Al supuesto cochero.)* ¡Al Santo!

(Un suave sonido de caballos acompaña el resto del cuadro.)

DIEGO: Veo que se ha prevenido usted contra el calor y el sol... Todo hace falta.

(Ligera pausa.) Lleva ahí unas flores preciosas... ¿No sobraba para mí ninguna? ¿Ni siquiera un palito de albahaca?

ASÍS: Vamos y que no es usted poco pedigüeño... Tome, para que se calle. *(Le entrega la gardenia.)*

DIEGO: Si yo no pretendía tanto... Con el rabillo me contentaba, o con media hojita que usted le arrancase... ¡Una gardenia para mí solo! No sé cómo lucirla... No se me va a sujetar en el ojal... A ver si usted lo consigue, con esos deditos...

ASÍS: Vamos, que usted no pedía tanto pero quiere que se la prendan, ¿eh? Vuélvase un poco, que ya lo hago yo... Me estoy fijando que tiene los ojos azules. ¿Su madre es inglesa? Me han contado que en la costa del Mediterráneo hay muchas bodas entre ingleses y españolas y al revés.

DIEGO: Es cierto que hay muchísimas, en Málaga sobre todo; pero yo soy español de pura sangre...

ASÍS: No me ha dicho nada de la flor. ¿Le gusta así?

DIEGO: Me gusta porque es suya.

ASÍS: Pero ya no lo es.

(Ligera pausa. Miran por las ventanillas.)

ASÍS: ¡Qué bonita es la calle de Toledo! ¡Y cuánta gente!

DIEGO: Seguro que nos toman por novios... No se ponga colorada; es lo que le faltaba para acabar de estar más linda... *(Pausa.)*

ASÍS: ¿No encuentra que el puente es precioso así, tan lleno de gente? Es como ver un lienzo de Goya en vivo.

DIEGO: Si quiere, encargo que la pinten. *(Pausa.)*

ASÍS: Creo que ya estamos llegando.

DIEGO: ¡Una botería! ¿Compramos una bota y la llenamos de Valdepeñas para hacernos a la fiesta?

ASÍS: *(sonriendo.)* ¡Qué loco es usted! ¿Bajamos?

Cuadro 4: la pradera de San Isidro

(Ruido de fiesta y música mezclada de organillos y orquestinas que se irá acrecentando a lo largo del cuadro.)

ASÍS: ¡Dios mío, qué espectáculo es la pradera!

DIEGO: ¿Sabe? En medio de este gentío parece usted una reina de incógnito pero a la que es imposible no descubrir por su elegancia.

ASÍS: Es usted muy amable.

DIEGO: ¿Se alegra de haber venido?

ASÍS: Mucho. El Manzanares no es comparable al Miño o al Sil, pero es bien agradable y simpático.

DIEGO: ¿Todo lo compara a Galicia?

ASÍS: ¿Usted no hace lo propio con Andalucía?

DIEGO: Yo todo lo comparo a usted, y cualquier cosa sale perdiendo.

ASÍS: Las romerías gallegas se celebran en sitios frescos, con castaños y nogales. Siempre hay una fuente o un riachuelo cerca, y el santuario en el monte próximo. Esto, en cambio, es como un desierto invadido de soldados y chisperos. Me encantan tantos puestos de cosas, tantos colores: el uniforme de los militares, los mantones de las chulas, el azul del cielo, el amarillento de la tierra, los tiovivos con listas coloradas y los columpios con rayas de añil...

DIEGO: ¿Vio esas naranjas apiñadas? Parecían de fuego. Y los dátiles reluciendo como granates oscuros. Los garbanzos tostados y los cacahuets se dirían que son pepitas de oro.

ASÍS: ¿Usted también se fija en esas cosas? Creí que solo se fijaba en mí.

DIEGO: Me fijo en todo.

ASÍS: Fíjese en la ermita. Está a reventar. Nunca he visto tanta gente. No hay espacio. Allí no voy a poder entrar. No quiero ni intentarlo. No podría dar un paso. ¡Ay, Dios mío!... Sin misa hoy.

DIEGO: No se preocupe, que yo oiré todas las que haga falta a la cuenta de usted.

ASÍS: Falta le haría... Apartémonos de aquí. Me está llegando un olor raro. Es el aceite frito de los buñuelos... Tan espeso... Me mareo... No puedo

respirar... Discúlpeme, no estoy acostumbrada... Salgamos, salgamos de aquí... ¡Uf, qué calor!

DIEGO: ¿Le apetece tomar algo? Aquí hay de todo. ¿Quiere unos altramuces? ¿O unas pipas? ¿De calabaza o de girasol? A lo mejor unas almendras garrapiñadas. O un barquillo. ¿Y unos churritos? ¿Qué me dice usted de unos churritos? ¿O una rosquilla con una gota de anís?

ASÍS: Una sombra. Eso es todo lo que querría ahora.

DIEGO: A la sombra de la cárcel. Allí es donde iré por robarle el sentido a los hombres.

ASÍS: No me haga reír... En la cárcel estaría a gusto con tal que no hiciese sol... Me encuentro así... no sé cómo.

DIEGO: Pero, ¿se siente usted mala, mala?

ASÍS: Lo que se dice mala, no. Es una fatiga, un sofoco... Así como de repente. Se me nubla la vista.

DIEGO: (*sonriendo*). Lo que usted tiene es gasusa.

ASÍS: ¿Cómo?

DIEGO: Debilidad. Hambre, hablando mal y pronto... Y no es usted sola, que ya hace rato que me suenan las tripas. ¡Si debe de ser mediodía!

ASÍS: Puede ser. A estas horas suelen pasearse los ratoncitos por el estómago... Ya hemos visto al Santo, aunque de lejos. Volvamos a Madrid y podrá usted almorzar, si gusta acompañarme.

DIEGO: No, señora... Claro que vamos a almorzar, pero lo haremos aquí, en alguna de estas fonditas, que hay muchas.

ASÍS: Pero, ¿aquí? ¿En una fonda? ¿No cree que es poco adecuado?

- DIEGO: Me pongo de rodillas aquí mismo... Ea, un sí de esa boquita... ¡Verá el gran almuerzo del siglo! Fuera escrúpulos... ¿Se ha pensado que mañana voy a contárselo a la señora Duquesa de Sahagún? ¡Una limosna de almuerzo a este pobrecito!
- ASÍS: Será un almuerzo... por caridad *(sonriendo.)*
- DIEGO: Deme el brazo. Vamos poquito a poco subiendo al cerro. Ánimo y cogerse bien. *(Pausa.)*
- ASÍS: ¿Y esa fonda? ¿Se puede saber hasta qué hora vamos a andar buscándola?
- DIEGO: ¿Fonda? ¿Dijo usted fonda? Ah, pues... ni idea. Es que yendo a su lado no me fijo en nada.
- ASÍS: ¡Pues de veras que tiene gracia! Yo aquí asándome de calor con la promesa de una fonda magnífica y usted perdiendo el tiempo.
- DIEGO: ¿Y un merendero? ¿Se le da a usted igual un merendero? Pues ya estamos en uno.

Cuadro 5: el merendero

(Una mesa y un par de sillas. Además una botella de vino y dos vasos.)

- DIEGO: Siéntese aquí... Le voy a decir lo que vamos a tomar. En un sitio así, lo primero es unos huevos revueltos, magritas de jamón, chuletas de ternera y una lata de sardinas... Y de postre algún queso, y pasas, y almendras, y rosquillas, y avellanas tostadas... Pero antes que eso una botella de manzanilla con unas aceitunas.
- ASÍS: ¿Todo eso con este calor?

DIEGO: Si tiene tanto calor, yo le dejo que se bañe en mis ojos.

ASÍS: Mis ríos gallegos son frescos, pero más fresco es usted. *(Riendo.)*

DIEGO: ¡Qué malo es este vino, pero qué bien sienta!

ASÍS: Se me ha subido aquí *(tocándose la cabeza.)*

DIEGO: Pues otro poquito más para que se baje.

ASÍS: ¿Brindamos?

DIEGO: ¿Desde cuándo las marquesas brindan con vasos de caña?

ASÍS: Cierto... Pero aún puede ser peor, porque vamos a brindar por la Duquesa.

DIEGO: ¡Por la Duquesa!

ASÍS: Que si estoy aquí hoy es por ella.

DIEGO: ¿No por mí?

ASÍS: No.

DIEGO: Cómo le gusta maltratarme.

ASÍS: ¡Si acabamos de conocernos!

DIEGO: Yo no hago más que decirle cosas bonitas y usted no tiene buenas palabras para mí.

ASÍS: ¿Qué le gustaría que le dijese?

DIEGO: Por qué está usted triste.

ASÍS: ¡Yo no estoy triste!

DIEGO: Claro que lo está.

ASÍS: ¿Qué le hace pensar eso?

DIEGO: Las ganas que tiene de divertirse. Lo rápido que ha accedido a venir a San Isidro conmigo.

ASÍS: No crea que no estoy pensando que no debería estar aquí.

DIEGO: ¿Preferiría estar en otra parte?

ASÍS: Debería estar en otra parte. Vivimos en una sociedad con unas normas estrictas, y saltárselas tiene un precio.

DIEGO: Eso no es para mí. Yo no creo en las normas.

ASÍS: Lo dice porque es joven y puede permitírselo, pero la mayoría de la gente no puede.

DIEGO: ¿Cuál es su sueño?

ASÍS: ¿Mi sueño?

DIEGO: Sí. ¿Qué es lo que más le gustaría hacer y aún no ha hecho?

ASÍS: Esa es una pregunta muy íntima.

DIEGO: Por favor.

ASÍS: Yo no tengo grandes sueños.

DIEGO: Se lo he pedido por favor.

ASÍS: Lo digo en serio. No tengo grandes sueños. No necesito nada. Tengo amigos, mi padre aún vive, mi hija es adorable... Todo me va bien. Nada me falta.

DIEGO: No la creo.

ASÍS: ¡Pacheco!

DIEGO: Todo lo que dice es verdad, no lo pongo en duda. Su padre, su hija... Eso es verdad. Pero todos tenemos sueños, y a lo mejor usted no sabe cuál es el suyo... Traiga usted la mano.

ASÍS: ¿Qué va a hacer?

DIEGO: Le voy a echar la buena ventura.

ASÍS: ¿Usted sabe de esas cosas?

DIEGO: Ni se imagina la de cosas que sé.

ASÍS: Es usted un hombre muy extraño.

DIEGO: Lo tomaré como un cumplido.

ASÍS: Tal vez lo sea. Tome.

DIEGO: ¡Ajá...! Interesante.

ASÍS: Dígame qué ve.

DIEGO: Solo si me lo pide por favor.

ASÍS: ¡Se lo ordeno!

DIEGO: ¡Bien! Mejor así... Una cosa veo en esta mano que ha de suceder muy pronto y que nadie espera que suceda... Va a hacer usted un viaje, pero no es cosa mala sino con buen fin...

ASÍS: Naturalmente. Pronto me iré a Vigo con mi hija, como todos los años.

DIEGO: Luego no me equivoco, ¿lo ve?... Recibirá una carta y lo que venga escrito le alegrará... Hay personas que la quieren mal y que se mueren por hacerle daño, pero lo que intenten les saldrá del revés...

ASÍS: Pues me alegro.

DIEGO: ¿Puedo seguir?

ASÍS: ¿Sabe lo que pienso? Que esto de la buenaventura es solo una artimaña que tiene usted para cogernos la mano a las mujeres. No se lo quería decir, pero es lo que pienso y así se lo digo.

DIEGO: ¿No le gustan las cosas que veo en su mano?

ASÍS: No me dice nada que no me pueda decir cualquiera.

DIEGO: ¿Seguro? Aquí hay algo que nadie más se lo dirá. ¿Quiere saberlo?

ASÍS: Veamos de qué se trata.

DIEGO: Pues bien: veo que tiene usted el genio amoroso, pero cuando la azuzan se vuelve una leona brava de los montes. Es mejor que no la irriten, que por las buenas tiene usted corazón como para tirarse en mitad de la bahía de

Cádiz... Con mieles y no con hieles hay que engatusarla a usted... En su pecho va a tener un cariño bien guardado, que no lo ha de saber ni la tierra por ser tan secreta como la piedra de la sepultura... Ahora bien, ni usted misma sabe lo que hay guardado en ese corazón. Veo una personita que está chalada por usted y un convite que le va a dar quien bien la quiere... Le va a caer del cielo un cachito de gloria que la va a dejar pasmada, pero ahora mismo está como los pajarillos, que no saben el árbol donde han de posarse. ¿Qué me dice de esto?

ASÍS: Que es usted peligroso... Peligroso no es la palabra... Lo que le dije antes: es usted extraño.

DIEGO: ¿Por qué dice eso?

ASÍS: No es como los otros hombres que conozco.

DIEGO: ¿Lo dice porque ningún caballero la traería aquí?

ASÍS: Ni me hablaría como usted me habla.

DIEGO: Lo lamento si la he molestado en algo.

ASÍS: No me ha molestado en absoluto. Ser extraño no es malo; solo es... diferente.

DIEGO: ¿Sabe? Es usted la primera persona que me dice que soy extraño.

(Se oye un fandanguillo a la guitarra.)

ASÍS: ¡Qué música tan hermosa!

DIEGO: ¿Le apetece más vino?

ASÍS: Un poco más. Solo un poco... Ahora es mi turno.

DIEGO: ¿De qué?

ASÍS: ¿De ser extraña! (*Asís comienza a bailar.*)

DIEGO: ¿Pero qué hace?

ASÍS: ¡Déjeme! ¡Déjeme!

Cuadro 6: De nuevo en la pradera

(Ruido y música.)

ASÍS: ¿Qué hora será?

DIEGO: Serán las tres y media o cuatro.

ASÍS: ¿Solo? Siento como si llevase toda una vida aquí... ¡Hay más gente que esta mañana. ¡Y mucho más calor!

DIEGO: ¿Se siente mal?

ASÍS: Déjeme que me agarre.

DIEGO: ¿Se marea?

ASÍS: No. Pero siento como si me hubiese caído en el mar... mar caliente, que hierve a borbotones. Estoy flotando dentro de un botecillo chico como una cáscara de nuez: golpe va y golpe viene, ola arriba y ola abajo. ¡Es el mar!

DIEGO: Tranquila. Se pasará. Por si acaso, no entraremos en los barracones de fenómenos, no le vaya a dar un aire de la impresión.

ASÍS: Claro que sí. Me encantan las cosas extrañas. Oh, no; espere... No, estoy bien; estoy bien.

DIEGO: Esto es la mezcla del calor con ese vino peleón y malo. Ha sido culpa mía. Debimos volver cuando usted lo dijo.

ASÍS: No se culpe. Yo no estaría aquí si no hubiese querido... ¡Ay, cómo molestan estas ropas!

DIEGO: Hace aquí un calor intolerable... ¿Verdad que sí? ¿Quiere que nos apartemos un poco? Daremos una vueltecita por la pradera y la alameda; estará más despejado y más fresco.

ASÍS: Vamos... Vámonos a la orilla..., allí, donde haya silencio. En la ribera del mar. Donde corra fresquito y no se vea un alma... Porque la gente me fatiga.

DIEGO: ¿Sin gente? Dificilillo va a ser hoy.

ASÍS: Hacia allá parece que hay un espacio libre... ¡A tierra, a tierra! Que se pare el vapor... me mareo... me mareo... ¡Que me muero! Por la Virgen, a tierra...

DIEGO: La ayudo.

ASÍS: No me lo puedo creer. Un hueco a la orilla del río. *(Pausa.)* Ah, ya me siento mejor. ¡Qué bien me encuentro así..., en este camarote..., en esta litera..., y qué serena debe de estar la mar!... ¡Ni chispa de balanceo! ¡El barco no se mueve!... No, no, no. Estoy en mitad del golfo. Las voces, las peleas, los organillos... todo se confunde. Es un rumor, nada más; el mugido del océano estrellándose contra los arrecifes. Los columpios, lanzados al aire, vertiginosos, son lanchas balanceadas por el oleaje... Oh, no quiero que me lleve el agua. Las olas lo cubren todo. Me pierdo en un remolino. Huele a brea y carbón... Pero aquí no; aquí, en esta ensenada pacífica, donde las olas, muy mansas, vienen a morir en la arena sin meterse con nadie... La brisa del mar. La brisa...

Cuadro 7: En la pradera, tiempo más tarde

(Asís está recostada con la blusa desabrochada y la ropa suelta. Apoya la cabeza sobre el regazo de Pacheco, que le aparta el pelo del rostro y enjuga el sudor con un pañuelo. Asís murmura.)

ASÍS: ¡El mar, el mar!

(Pausa. Asís calma su respiración y va despertando.)

DIEGO: ¿Cómo va? ¿Hay ánimos para levantarse?

ASÍS: *(balbuceando)* ¿Qué ha pasado?

DIEGO: No ha pasado nada. Necesitabas dormir, eso es todo.

ASÍS: ¿Qué hago así? Se hace de noche... Hay que salir de aquí... Vámonos, vámonos.

(Pacheco ayuda a Asís a levantarse y a ajustarse las ropas.)

DIEGO: ¿Estás disgustada conmigo? No lo estés. Mira, bien callé y bien prudente fui... Perdón, cielo, me da una pena verte afligida... Es una rareza en mí, pero estoy así como aturdido de pensar si te enfadarás... ¿No notabas lo mucho que te miraba en el merendero? Pobrecita, no sabes lo guapa que estabas mareada. Tus ojos echaban lumbre... ¡Vaya unos ojos que tienes tú! Anda...

ASÍS: Cállate.

Cuadro 8: De nuevo en casa de Asís Taboada

ÁNGELA: ¿Le ocurre algo, señorita?

ASÍS: Me ha hecho daño el sol. Quiero acostarme. No te necesito. Vete. Vete.

(Ángela se marcha. Asís se medio desnuda y se tira sobre la cama, fatigada.)

ASÍS: ¡Qué calor, Dios mío! ¡Qué bochorno! ¡Qué sol!

ESCENA TERCERA: DÍA 3

Cuadro 1: Casa de Asís

Medio incorporada en la cama, Asís toma una tila que le ofrece Ángela.

ÁNGELA: ¿Cómo le va, señorita? ¿Se encuentra algo más aliviada?

ASÍS: Sí, hija... pero se me abre la cabeza en dos.

ÁNGELA: Tome, que seguro que le hace falta.

ASÍS: Hija... está hirviendo... Abrasa. ¡Ay!

ÁNGELA: Señorita... Vaya por Dios. ¿Se encuentra peor? Lo que tiene es un soleado, una insolación... Ayer se caían los pájaros de calor, y usted fuera todo el santo día...

ASÍS: Eso será...

ÁNGELA: Si hubiese comido en casa, ahora estaría como una rosa. ¿Quiere que vaya a avisar al doctor Sánchez del Abrojo?

ASÍS: No seas tonta... No es cosa para andar fastidiando al médico. Un meneo a la taza. Múdala a ese vaso... ¿Qué hora es ya?

ÁNGELA: Van a ser las dos y media.

ASÍS: Dios mío, toda la mañana en cama. ¿Qué van a pensar de mí?

ÁNGELA: Pensarán que está enferma, como es natural. Pero con no decirlo, nadie tiene por qué enterarse.

ASÍS: ¿Enterarse de qué?

ÁNGELA: De que tiene insolación, claro está.

ASÍS: ¿Habéis almorzado ya?

ÁNGELA: Usted no se preocupe, que todo está ya hecho.

ASÍS: Venga quien venga, ¿entiendes?, venga quien venga..., que he salido.

ÁNGELA: A todo el mundo, vamos; que ha salido la señorita.

ASÍS: A todo el mundo; sin excepción. Cuidadito como me dejes entrar a nadie.

ÁNGELA: ¡Jesús, señorita! Ni el aire entrará.

ASÍS: Y prepárame el baño.

ÁNGELA: ¿El baño? ¿No le sentará mal a la señorita?

ASÍS: No. Y vete recogiendo todo esto.

(Asís se desviste detrás de un biombo, desde donde seguirá hablando mientras Ángela ordena las ropas tiradas)

ÁNGELA: ¿Pero usted cree que está en estado de hacer visitas?

ASÍS: Te digo que no me pasa nada.

ÁNGELA: Pues usted sabrá si usted lo dice.

ASÍS: Justamente.

ÁNGELA: Querrá que ordene que traigan el coche...

ASÍS: Dile..., dile que... venga dentro de un par de horas..., a las cuatro y media...

No, a las cinco y cuarto... Para paseo... Las cinco y media más bien...

ÁNGELA: ¿Vendrá a cenar, señorita?

ASÍS: No. Estoy convidada en casa de las tías de Cardeñosa.

ÁNGELA: También tenía hoy la novillada con la duquesa de Sahagún...

ASÍS: Ya sé, pero a eso no me da tiempo.

ÁNGELA: Debe ser cosa de recordar ver a todos sus amigos de la buena sociedad haciendo de novilleros. Lo que es torear, no sé, pero nadie les ganará a darse pisto luciendo los trajes. Creo que van a ser el acontecimiento de la tarde: el señorito Juanito Albares, el señorito Perico Gonzalvo, su primo Paco Gironellas, don Fernando Alonso Hurtado de Mendoza. En el programa impreso viene como banderillero don José María Aguilar y Austria, alias el Chaval. Es toda una becerrada aristocrática. Si yo pudiese, no me quedaría sin verlo. ¡Me gustan tanto los toros! Supongo que llegarán a la plaza en una carretela descubierta por la Castellana, envueltos en capotes morados y carmesíes con galón de oro. ¡Un espectáculo! Los hijos de las casas nobles queriendo ser por un día como nosotros. ¡Vivan los toros!

Cuadro 2: Casa de las señoritas de Cardeñosa

(Asís, de visita en casa de las señoritas de Cardeñosa, habla con las viejas damas obviamente ausentes. La conversación irá transformándose en un monólogo interior.)

ASÍS: Cenar con ustedes es uno de los mayores placeres de esta loca ciudad de Madrid... No, no; lo digo en serio... Cuando se llevan vidas tan ajetreadas como las nuestras, con tantas entradas y salidas, y tantas visitas obligatorias y fastidiosas que hacer y recibir, se aprecia en mayor medida el valor de contar con una casa como esta y unas personas tan sencillas y firmes como ustedes, mis queridísimas señoritas de Cardeñosa. Aquí todo

es siempre perfecto, pulcro e inmaculado. Son un ejemplo de virtud y dignidad. Nunca lo digo pero es así como lo pienso: aquí el tiempo transcurre de otro modo, no sé si más lento, no sé si incluso detenido o sin avanzar... Pero el caso es que aquí las cosas se ven con otra perspectiva: las urgencias se calman, los problemas se relativizan, lo imprescindible se descubre sin importancia... Personas tan buenas como ustedes, tan ancianas, tan solteras, tan inocentes marcan un horizonte imposible de alcanzar pero que funciona como un bálsamo para quienes venimos heridas. Y yo lo estoy. Se me ha abierto una brecha en el alma y por ahí ha entrado un cáncer que se me extiende por el cuerpo. ¡Es tan difícil ser viuda, rica, joven todavía, con una hija a la que educar y, lo que es peor de todo, guapa aún! Cuando salgo a la calle, no hay día en que al pasar delante del Suizo o cualquier otro café, alguno de esos chulos de pantalón estrecho y chaquetilla corta que se están siempre plantados en la acera me eche una sarta de requiebros de lo más desatinado: “¡Olé, viva la purificación de la canela! ¡Uyuyuy, vaya unos ojos que se trae usted, hermosa! ¡Viva hasta el cura que bautiza a estas hembras con manzanilla del fino!”. Me dicen estas salvajadas y yo acelero el paso y hago como que no oigo, pero me río por dentro. Porque me gusta, claro que me gusta; y ya sé que no es decente pero las pienso. Y estoy aquí, en su presencia, escuchando sus aburridos comentarios sobre la homilía del padre Urdax y las papeletas para la rifa del asilo, y me fijo de repente en ese reloj de sobremesa, un Apolo de bronce dorado que llevará aquí, no sé, tal vez cuarenta años... Y en todo este tiempo ustedes no han advertido que no es más que un hombre desnudo, con sus piernas redondeadas, con su pecho

marcado, con su lira empuñada... ¿Se imaginan si se dijese que hay un hombre con todo al aire en el salón de las Cardeñosa? ¡Qué escándalo! Y en cambio yo nunca vi desnudo al marqués, y estoy segura de que tampoco la Sahagún al duque... ¿O tal vez sí? No sé. Las mujeres decentes no hablamos de esto, nunca; y nadie se molesta en darnos lecciones de fisiología, como si debiésemos nacer ya sabidas o, peor aún, como si jamás debiésemos saber nada. Pero lo que no se dice se piensa, y no hay nada más peligroso que lo reprimido y oculto, lo que se queda dentro, pudriéndose. Y a mí se me va a pudrir lo que pasó ayer, porque es algo que jamás contaré, ni siquiera a mí misma... Además, ¿quién sabe si es de veras? ¿De verdad me ha pasado? ¿Lo he soñado o no? Señor Dios, sácame de esta duda... Pero la criada tiene razón: ayer atrapé un soleado, nada más. Y a mí el sol me mata. ¡Este chicharrero de Madrid! ¡El veranito y su alma! Bien empleado, por meterme en avisperos. A estas horas debía yo andar por mi tierra... De todos modos, confiesa, Asís, que si no hubieses tomado más que sol... Y tampoco sirve alegar que si fue inesperado, que si parece mentira, que si patatín, que si patatán... Te descuidaste un minuto, incurriste en una chiquillada (porque fue una chiquillada, pero del género atroz, convéncete de ello), y ahora no andemos con sol por aquí y calor por allá. Disculpas de mal pagador. Te falta hasta la excusa vulgar, la del cariñito y la pasioncilla... Nada, nada. Un pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano. ¡Te luciste!... Pero convengamos también en que Pacheco, habiéndose portado tan correctamente al principio, no debió luego echarlo a perder. Si yo, por culpa de las circunstancias, pude darle

algún pie, ningún caballero se aprovecha de ocasiones semejantes; al contrario, en ella debe manifestar su educación, si la tiene. Yo me trastorné completamente, por lo mismo que nunca anduve en pasos como estos; yo no estaba en mi cabal juicio, no señor; yo no tenía responsabilidad, y él, el grandísimo pillo, tan sereno como si le acabasen de enfriar en el pozo... Cuanto más lo pienso... ¡Un hombre que hace veinticuatro horas no había cruzado conmigo media docena de palabras; un hombre que ni siquiera es visita mía! ¡Porque maldito si sé hasta ni cómo se llama de segundo apellido!... ¿Quién es él? Nada más que un hombre guapo. ¡Como si la belleza lo justificase todo! Eso está más allá de la educación y la cortesía, y se transforma en deseo, en un lugar al que nunca he ido y donde jamás estaré... Bien dice mi paisano que somos ordinarios y populacheros; nos pule la educación treinta años seguidos y renace la corteza... Una persona decente, en ciertos sitios, obra lo mismo que un cualquiera. Aquí estoy yo, que me he portado como una chula... Es decir... más bien obré como una tonta. Caí de inocente. No supe precaver, pero no hubo en mí mala intención. Ocurrió... porque sí. Me pesa, Señor. En toda mi vida me ha ocurrido ni ha de volver a sucederme cosa semejante. De eso respondo, y ahora, a remediar el daño. Puerta cerrada, esquinazo, mutis. No me vuelve a ver el pelo el señorito ese. En estas cosas, si no se empieza cortando por lo sano... Me parece lo más natural. Me niego a recibirlo... y se acabó. En mi casa no entra una mosca. Ya verá si es tan fácil marear a una mujer cuando ella sabe lo que se hace.

Cuadro 3: Casa de Asís

(Asís regresa de la calle y se encuentra a Diego Pacheco en su salón.

Cuando Asís se quite el abrigo, lo dejará a la vista.)

ASÍS: ¡Pacheco!

DIEGO: Buenas noches, marquesa. Espero no haberla asustado.

ASÍS: No, claro que no. Simplemente no le esperaba. Pero siéntese usted, por favor.

DIEGO: A sus órdenes.

ASÍS: Conque usted aquí... Yo quisiera... yo... Supongo que viene a disculparse *(Ve que Diego saca la pitillera.)* ¿Qué está haciendo?

DIEGO: Echar un purito, con su permiso.

ASÍS: Pues no lo tiene. En mi casa no se fuma desde que murió el marqués.

DIEGO: *(Guardando la pitillera, que se cae sin que lo advierta.)* Entiendo que está enfadada. A mí puede usted regañarme todo lo que guste... A los criados, ni pizca... La culpa es toda mía. Un cuarto de hora de conversación con la chica me ha costado entrar. Hasta requiebros le he soltado. Y nada, ni por esas. Al fin le dije... que vamos, que ya sabía usted que yo vendría y que para recibirme a mí se quería usted negar a los demás. Ríñame, que me lo merezco.

ASÍS: Sí, señor. Desde luego que se lo merece... Pues hombre... ¿No ve que me pone en entredicho con mis criados...? ¡Por eso se escondieron cuando yo entraba! ¡Qué vergüenza! A la Angelita ya le diré yo más de cuatro cosas...

Y a los demás... Alguno podrá ser que no duerma en casa esta noche... Los enemigos domésticos, eso son...

DIEGO: ¿A qué te enfadas con los criados, chiquilla? ¿No te he dicho que no tienen la culpa? Mira, esta chica que te sirve vale un Perú. Te quiere bien. Le daba dinero y no lo cogió ni muerta. Dijo que con tal que tú no la riñeses... Ahora, si gritas se armará un escándalo... Pero me iré cuando tú lo mandes. Que sí me iré, mujer...

ASÍS: Pues váyase usted... Hágame el favor de irse. Por Dios... ¿No comprende lo inconveniente que es para todos su presencia aquí? Ni usted tenía necesidad de venir hoy, ni yo de verle.

DIEGO: ¿Ni un minuto hay para mí? Estoy enfermo... ¡Si vieses! En toda la noche no he dormido, no he pegado los ojos.

ASÍS: Esas palabras las han oído muchas mujeres antes que yo... Y además son totalmente impropias: hemos acudido a festejar al Santo, después me he sentido indispueta, usted ha tenido la gentileza de acercarme a casa y ya está. A eso se resume toda nuestra relación. Mañana mismo le escribiré una nota agradeciéndole su ayuda. Pero ahora ya puede irse.

DIEGO: Necesitaba saber de ti... Si estabas ya buena, si habías descansado... Si me querías mal, o si me mirabas con alguna indulgencia. ¿Dura el enfado aún? ¿Y esa cabecita? A ver... *(Le pone la mano en la frente. Pequeña pausa.)*

ASÍS: ¿Ve cómo estoy perfectamente?

DIEGO: Lo veo.

ASÍS: ¿Desea algo más?

DIEGO: ¿Te sospechabas tú lo de ayer, chiquilla? ¿A que sí? Mira, no me digas no, que las mujeres estáis siempre de vuelta en esas cosas... Tú veías muy

bien, picarona, que yo estaba muerto, lo que se dice muerto... Solo que creíste poder dejarme en blanco... Pero sospechar... ¡Pues claro!

ASÍS: No sé de qué está hablando.

DIEGO: ¡Si lo calaste desde el mismo momento que me viste a la puerta de la iglesia! Y tú te gozabas en verme sufrir, ¿no es eso? ¡Somos más malos! Toma en castigo... ¡Y qué bonita estabas, gitana! ¿Te ha dicho a ti algún hombre bonita? ¿No? ¡Pues ahora te lo digo yo, vamos, que valgo más que todos!... Oye, en el coche te hubiese yo requebrado seis docenas de veces... Te hubiese llamado mona, serrana, matadora de hombres... Solo que no me atrevía, ¿sabes tú? Que si me atrevo, te suelto todas las flores de la primavera en un solo ramo...

ASÍS: No, si por palabrería no queda... que lo mismo la tiene para leerme la mano que para seducir a mi criada y a todas cuantas se ofrece. Nos conocemos de hace día y medio y se está tomando confianzas que ninguna mujer permitiría ni siquiera a su marido. Pero usted cree que todas las mujeres somos iguales, si es que no la misma. A usted le basta con que la persona de enfrente lleve faldas.

DIEGO: No compares, chiquilla, no compares... Lo mío son tonterías que se dicen por pasar el rato y para que se entretengan las mujeres... Pero contigo... ¡Virgen Santa! Tengo una ilusión... ¡Una ilusión de volverme loco! Has de saber que yo mismo estoy pasmado de lo que me sucede. Nunca me quedé triste después de una cosa así sino contigo. Hasta me falta resolución para hablarte... Estoy así... medio orgulloso y medio pesaroso. Más quisiera que nos hubiésemos vuelto ayer antes de almorzar. ¿No lo crees? Ah, ¿no lo crees? Te lo juro.

ASÍS: ¿A qué ha venido usted?

DIEGO: A saber cómo estás.

ASÍS: Estoy muy bien.

DIEGO: Ya se ve.

ASÍS: ¿Y algo más?

DIEGO: A pedirte que me dejes visitarte.

ASÍS: ¿Acaso no me está visitando ya sin haber sido invitado?

DIEGO: ¿A que te gusta?

ASÍS: Me gusta más cuando se guardan las formas y las reglas más elementales de la cortesía.

DIEGO: ¿Sabes en qué se nota que se te ha pasado la insolación?

ASÍS: ¿En qué?

DIEGO: En que ya estás fría.

ASÍS: ¿Desde cuándo hay algo elegante en las segundas intenciones?

DIEGO: Mi única intención es volver a verte, nada más. A pedir esa gracia he venido.

ASÍS: Está bien.

DIEGO: Mañana.

ASÍS: ¿Mañana, qué?

DIEGO: Vendré mañana a verte.

ASÍS: Cuatro días seguidos viéndonos daría qué pensar.

DIEGO: Cuatro no, que serán cinco, seis y los que haga falta.

ASÍS: Podría acceder a semejante inconveniencia...

DIEGO: Podrías y lo harás.

ASÍS: ...Con una condición.

DIEGO: Si es solo una, mi suerte me saldrá muy barata.

ASÍS: Quiero que deje de tutearme. Ni siquiera tendría que pedírselo. Apenas nos conocemos y es de pésimo gusto tomarse confianzas que no se dan ni a los amigos íntimos.

DIEGO: Pero ya nos conocemos...

ASÍS: ¿Prefiere que no nos conozcamos más?

DIEGO: Prefiero hacer lo que sea para no disgustarla. Dejar de tutearla es pequeño sacrificio al lado de volver a verla.

ASÍS: Mucho mejor así.

DIEGO: ¡Es usted tan malvada al alejarme con las palabras...!

ASÍS: ¿Quiere echar a perder lo que ha conseguido?

DIEGO: ¿He conseguido algo?

ASÍS: Que nos veamos mañana.

DIEGO: Qué difícil es usted, Asís... pero al fin no es mala.

ASÍS: Ahora márchese ya. Recuerde que ayer tuve insolación y que no me siento bien.

DIEGO: Si no me hubiese dado la promesa de vernos pensaría que se está deshaciendo de mí.

ASÍS: Las promesas están para incumplirse.

DIEGO: Las mías, puede ser... pero sé que las tuyas no.

ASÍS: ¿Tanto confía en mí?

DIEGO: ¿Cómo no? ¡Usted es una dama!

ASÍS: ¡Adulador!... Váyase, tantas falsedades juntas podrían cansarme... ¿A qué espera?

DIEGO: ¿No llama a la criada para que me acompañe a la puerta?

ASÍS: ¿Acaso no conoce el camino? ¿O es que quiere terminar de seducirla?

DIEGO: El único seducido aquí soy yo. Marquesa...

(Pacheco se marcha. Asís hace sonar una campanilla. Entra Ángela.)

ÁNGELA: Señorita...

ASÍS: Como verás, estoy sola...

ÁNGELA: Ya lo veo, en efecto.

ASÍS: Pero no lo he estado hasta ahora. ¿Cómo se te ocurre dejar entrar a un caballero al que no conoces, y en mi ausencia?

ÁNGELA: Yo...

ASÍS: No, no contestes. Tienes suerte porque el señor Pacheco es un pariente lejano de la duquesa de Sahagún y como tal no puedo negarme a recibirlo, pero a la vez es un bromista descarado como buen andaluz que es.

ÁNGELA: Me dijo que usted lo estaba esperando.

ASÍS: Me dijo, me dijo... Si lo hubiese esperado no me hubiera ido o habría regresado antes. Es obvio que el señor Pacheco ha jugado contigo, te ha tendido sus lazos y tú has caído en ellos. Me disgusta profundamente esta situación y espero que no vuelva a repetirse. No tengo que recordarte en qué casa estás y cuán valioso es el respeto y el decoro.

ÁNGELA: Por supuesto.

ASÍS: Nuestro mundo es muy frágil, Ángela, y se quiebra al menor roce. Si digo que no puedes dejar entrar nadie, es a nadie.

ÁNGELA: No volverá a pasar.

(Llaman a la puerta.)

ASÍS: Ve a abrir.

ÁNGELA: Con permiso...

(Sala Ángela. La siguiente conversación entre Ángela y Gabriel Pardo se produce fuera de escena.)

ÁNGELA: Señorito Gabriel...

GABRIEL: Buenas noches, Ángela. ¿Está la marquesa?

ÁNGELA: Como estar, sí está... pero se encuentra un poco delicada.

GABRIEL: ¿Cómo delicada? ¿Está enferma? ¿Y qué tiene? ¿Guarda cama?

ÁNGELA: No, señor. Guardar cama, no... Un poco de jaqueca, nada más.

GABRIEL: Ah, bien. Dígale que volveré mañana a saber y que le deseo alivio. ¿Eh?
No se olvide.

ASÍS: Pero que siempre se entienda al revés lo que se manda... Entre, Pardo, estoy visible... Entre usted... ¿Qué tendrán que ver las órdenes que se dan así, en general, para la gente de cumplido?... Haga el favor de pasar aquí.

(Entra Gabriel Pardo.)

GABRIEL: ¿Entonces se encuentra bien, querida Asís?

ASÍS: Estoy perfectamente... Siéntese...

GABRIEL: ¿No es muy tarde para visitarla?

ASÍS: En absoluto. Me da mucha alegría verle.

(Gabriel se sienta. Encuentra la pitillera de Diego Pacheco. Disimula su extrañeza. Asís le tiende la mano.)

ASÍS: Un recuerdo del marqués. *(Gabriel le entrega la pitillera.)*

GABRIEL: Reconozco que su Ángela me había dado un susto... ¿Se había usted negado, sí o no?

ASÍS: Di una orden, no lo niego... Claro que con usted no rezaba la cosa; ya ha visto que le llamé nada más oírle... Pero sí, me he sentido indispuesta.

GABRIEL: ¿Y qué es ello? ¿Jaqueca?

ASÍS: Sí. Bastante incómoda.

GABRIEL: Entonces mi visita sólo serviría para fastidiarla. La dejaré descansar, que en durmiendo se pasa.

ASÍS: No, no, qué disparate. Usted no se va, al contrario.

GABRIEL: ¿Cómo que al contrario?

ASÍS: Quiero decir que va a acompañarme por ahí fuera un ratito... Me conviene tomar el aire.

GABRIEL: ¿Le apetece que vayamos a un teatro? Dicen que es muy graciosa la comedia del Lara.

ASÍS: ¿Teatro? ¿Calor, luces, gente? Lo que usted quiere es matarme... No. El cuerpo me pide ejercicio. Así, como estoy, sin vestirme... Me planto un abrigo y ya está.

GABRIEL: A sus órdenes.

(Gabriel ayuda a Asís a ponerse el abrigo que se había quitado al inicio de la escena. De inmediato, están en la calle.)

ASÍS: ¡Oh! ¡Qué bien se respira aquí! Es una noche espléndida.

GABRIEL: El cielo de Madrid es una belleza, en efecto. Nuestro suelo gallego es más fresco, más bonito; pero la limpieza de esta atmósfera... Allá hay que mirar hacia abajo, aquí hacia arriba.

ASÍS: Arriba se ve ese lucero tan bonito, que está solo...

GABRIEL: Es Venus... Tiene algo de emblemático eso de que Venus sea tan guapa.

ASÍS: Ay, Gabriel... Usted siempre mezclando lo humano y lo divino.

(Pequeña pausa.)

GABRIEL: ¿Subimos hacia el centro?

ASÍS: No, paisano... ¡Ay, Jesús! A los dos pasos nos encontrábamos algún conocido, y mañana..., chi, chi, chi..., cuentecito en casa de la Sahagún o donde se les antojase. Vayamos por esta parte.

GABRIEL: Y usted, ¿por qué da a eso tanta importancia? ¿Qué tiene de particular que salga a tomar el fresco en compañía de un amigo formal? Cuidado que son majaderas las fórmulas sociales.

ASÍS: Qué manía tiene de ir contra corriente... Nosotros no vamos a volver el mundo patas arriba. Todo tiene sus porqués, y en algo se fundan esas preocupaciones o fórmulas, como usted las llama.

GABRIEL: Yo sé que en el fondo no es eso lo que cree.

ASÍS: Ya no sé ni lo que creo, Gabriel. Tan solo busco la comodidad y que las cosas sean fáciles... ¡Ay! ¡Qué fresquito tan hermoso corre!

GABRIEL: ¿Está mejor?

ASÍS: Un poco.

GABRIEL: ¿Quiere sentarse un rato? El sitio convida.

(Se sientan. Pausa mientras Gabriel se limpia las gafas.)

GABRIEL: A mí no me la pega usted con jaquecas, Paquita... Usted tiene algo... alguna cosa que le preocupa mucho...

ASÍS: Pero si no tengo nada...

GABRIEL: Mejor, mejor. Yo, en cambio, le podría confiar a usted penas tan grandes... cosas raras.

ASÍS: Lo que quiera contarme lo escucharé. Y lo que no, respetaré que me lo oculte. Todos tenemos derecho a una parte de secreto que no debe hacerse público jamás.

GABRIEL: Si no tengo por qué ocultárselo. Yo, aunque no lo crea, he tenido en el pasado penas de amor. Una vez estuve a punto de casarme, no hace tanto, y la muchacha se arrepintió casi en el altar. Por miedo, tal vez. Acaso por inseguridad. Por ser demasiado joven, lo más probable. Estaba muerta de amor por mí, pero no supo aguantar la responsabilidad de un matrimonio. No todo el mundo está dispuesto a pasar de los sueños a la realidad. Usted, en cambio, bien que se casó con su tío.

ASÍS: Quizá porque apenas lo pensé. Mi tío fue mi esposo durante cinco años, y fueron suficientes. Entiendo a la muchacha, porque si pensamos demasiado las cosas podemos terminar por no hacer nada, pero créame que ante todo le compadezco a usted, mi querido amigo. Es usted un hombre bueno que no merece sufrir.

GABRIEL: Es cierto que sufrí mucho, para qué decir otra cosa, pero lo verdaderamente asombroso es que después de ciertos acontecimientos pueda uno volver a vivir como antes..., y mire otra vez a las mujeres, y le agraden. Sí, como me agrada usted, por ejemplo...

ASÍS: Lo sé muy bien. Y también usted me agrada. Tengo la firme convicción de que hombres y mujeres podemos ser amigos, y en usted tengo la prueba... En realidad, puestos a pensar, diría que no entiendo que alguien renuncie a usted por habérselo pensado mejor, cuando yo no puedo pensar que haya nadie mejor que usted. ¡A lo mejor me he hecho un lío con tanto pensamiento!

GABRIEL: En absoluto. Y crea que esa es la misma opinión que tengo de usted... No ahora, porque es demasiado pronto y sé que aún tiene presente la pérdida del marqués, pero espero que algún día pueda tener a su lado alguien que la haga tan feliz como merece, que la comprenda y que encuentre en usted, y usted en él, toda la complicidad del entendimiento.

ASÍS: No sé si tal cosa es posible. Es cierto que mi hija necesita un padre, pero ya tiene a su abuelo que vale más que ninguno. En cuanto a mí, creo que lo tendría muy difícil para encontrar alguien como usted, con quien poder conversar como personas civilizadas pero también discutir y pelear desde el mayor de los respetos. Quizá es que me estoy volviendo muy selectiva, pero creo que hoy valoro mucho más un amigo como usted que la rutina de un matrimonio convencionalmente agradable. No sé si me explico.

GABRIEL: No hay explicación que valga para los fenómenos del corazón. Cuanto más se quieren entender, más se oscurecen. En esto de la simpatía sexual, o del amor, o como guste llamarlo, es en lo que se ven las mayores

extravagancias. Nuestro problema es complicar hasta el extremo los caprichos de esta víscera que tenemos aquí. La sociedad nos enreda con sus problemitas psicológicos. La sociedad...

ASÍS: Usted siempre le echa a la sociedad la culpa de todo. Pero hace bien poco por transformarla. Yo intento acomodarme a ella, pero leo y hago lo que puedo para que un día cambie.

GABRIEL: Los deseos de la naturaleza son muy simples, y es la sociedad la que los reviste de exagerada importancia. Todo por hacer lo principal de lo accesorio. En fin, aunque es usted viuda no me agrada hablar libremente ni quiero escandalizarla.

ASÍS: No me deje a media miel. Todas las cosas pueden decirse, según cómo se digan. No me escandalizaré, vamos.

GABRIEL: Verá, yo llamo accesorio a lo que en estas cuestiones suele llamarse principal... ¿Se hace cargo?

ASÍS: ¿Sabe que, en el Ateneo, un conferenciante de fisiología dejó a medias su charla cuando descubrió entre el público a un par de mujeres? Olvídense de que está con una mujer. Vamos a hablar como dos amigos. Como dos hombres.

GABRIEL: Pues entiendo por accesorio... Tiene razón, seré claro: le damos relevancia a las cuestiones de sexo, y olvidamos que el verdadero amor se demuestra y se hace en la conversación, y hasta en el silencio en compañía.

ASÍS: No me he desmayado. ¿Ve cómo no hay que tener miedo a las palabras?

GABRIEL: ¿Pero está de acuerdo conmigo?

ASÍS: No sé. Quizá el afecto sea más relevante que las cuestiones físicas de los cuerpos, pero en verdad no puedo saberlo porque no he conocido un cariño tan grande, ni he sentido semejante placer hablando o callando con nadie.

GABRIEL: Yo, que siento el mayor de los placeres estando a su lado, me atrevo a ponerle un ejemplo. Es algo atrevido, pero sabrá disculparme. Imagine que, en vez de estar en el centro de Madrid, estamos en medio de un campo de Castilla, lejos de cualquier pueblo. Imagine que... Imagine que yo soy un bárbaro, que me aprovecho de la ocasión y abuso de la fuerza, que le falto al respeto y la trato como muchos hombres tratan a las mujeres... ¿Hay entre nosotros, dos minutos después, algún vínculo que no existía dos minutos antes? No, señora.

ASÍS: Sí que lo habría: el de todo delincuente con su víctima. No otra cosa pensaría de usted.

GABRIEL: Puede ser, pero suponga ahora que yo no abuso de usted por la fuerza. En vez de eso exploto con maña la situación y despierto en usted ese germen que existe en todo ser humano, esa inquietud... Yo soy hábil y provoco en usted un momento de flaqueza... Y así como cuando hay sed se bebe cualquier agua, así, en un momento de ansia amorosa, de trastorno, usted caería entre mis manos.

ASÍS: ¡Qué horror! Así es como los hombres abusan de las mujeres.

GABRIEL: ¿Qué horror? Ese horror no les parece horrible a los caballeros que usted trata y estima. En cambio, si una de ustedes, pobre infeliz, resbala, nos arrojamos sobre ella como perros y, o se casa con el seductor, o la tachamos de mujer fácil hasta la hora de la muerte. Ya puede después de

su falta llevar una vida más ejemplar que la de una monja: ha sido juzgada y no nos la pega más.

ASÍS: Es así: o casada o perdida...

GABRIEL: ¡Pues eso es inaceptable! La sociedad no perdona un desliz y hace que una mujer de instintos nobles quede manchada, vilipendiada, infamada por toda su vida a consecuencia de un minuto de extravío. Ese es el castigo que reserva la sociedad a los delitos de sexo en las mujeres: vivir entre la invisibilidad y el rechazo.

ASÍS: Vaya, Gabriel... Me sorprende oírle hablar con tanta franqueza del sometimiento que padecemos las mujeres. ¿Quiere usted igualar a los hombres con las mujeres? ¿Cree que deberíamos tener la misma libertad que ustedes para los asuntos del cuerpo?

GABRIEL: Paquita, no disimule, que yo sé que en esto estamos más de acuerdo de lo que pretende aparentar. Es hipócrita acusarlas e infamarlas con tal rigor por lo que en nosotros no significa nada.

ASÍS: ¿Y qué lugar deja usted para la conciencia? Hay quien piensa que las mujeres tenemos mayores valores morales que los hombres. Si nos igualamos por abajo, ¿no corremos el peligro de perder lo que nos aproxima a Dios?

GABRIEL: No me hable de Dios, que no existe salvo para los ingenuos, y usted no lo es. ¿La conciencia? Pues eso también depende del criterio social. La mujer se cree infamada después de una de esas caídas ante su propia conciencia, porque le han hecho concebir desde niña que si no vence y reprime de todas las maneras imaginables el instinto que la lleva hacia los hombres, queda eternamente deshonrada. A nosotros nos enseñan lo contrario; que

es vergonzoso para el hombre no tener aventuras con alguna o varias mujeres, y que hasta queda humillado si las rehúye... De modo que lo mismo que a nosotros nos pone muy huecos, a ustedes las envilece.

ASÍS: No crea que no estoy en parte de acuerdo con usted, porque dice cosas estupendas. La sociedad nos ata, nos reprime, pero, si no le entiendo mal, no es justo que una se crea una criminal porque se haya entregado a un hombre por gusto. Su teoría es que ciertas cosas que suceden así, qué se yo cómo, sin premeditación, no han de mirarse como manchas de esas que ya nunca se limpian.

GABRIEL: Habla por su boca la justicia. Yo podría aceptarlo todo de una mujer a la que amase. Igual que estoy dispuesto a seguir siendo su amigo mientras no se aburra de mis elucubraciones y tonterías. (*Asís estornuda*). ¡Adiós! Ya se me ha resfriado usted. No está acostumbrada a estas tertulias al sereno. Levántese y paseemos.

ASÍS: No es la noche. Al revés: he tomado el sol.

GABRIEL: ¿Sol? ¿Cuándo?

ASÍS: Ayer..., yendo..., sí, yendo a misa a las Pascualas. Llevo desde entonces regular, nada más que regularcita.

GABRIEL: Andemos, ¿eh? Mire que si sobre la insolación le viene a usted un pasmo... o coge una de estas fiebres de primavera en Madrid...

ASÍS: No quiera asustarme. Tengo poco de aprensiva.

GABRIEL: ¿A su casa?

ASÍS: Bien... Sí, vamos hacia allá despacio.

(*Salen.*)

ESCENA CUARTA: DÍA 4

Cuadro 1: Casa de Asís

(Por la tarde, Asís regresa a su casa. Antes de entrar, Diego la sorprende en el portal.)

DIEGO: ¿Cómo está mi niña? Tres veces he venido y siempre te niegan... Lo que es una de ellas, juro que estabas en casa... Si no quieres verme, dímelo a mí, que no vendré... Te miraré de lejos en el paseo o en el teatro... Pero no me despidas con una criada, que se ríe de mí al darme con la puerta en las narices.

ASÍS: No... pero si yo... He estado todo el día haciendo visitas.

DIEGO: ¿No se había negado la nena para mí?

ASÍS: No, para ti no...

DIEGO: Pues, entonces, vengo esta noche. ¿Sí? Esta noche a las nueve.

ASÍS: Pero...

DIEGO: ¿No quieres? ¿Tienes compromiso de salir, de ir a alguna parte? La verdad, chiquilla. Me largaré si hay que hacerlo, pero no insistiré. Lo único que quiero es verte y charlar contigo... Me sabe mal insistir. Por mí no has de tener tú media hora de disgusto.

ASÍS: Bueno, a las nueve... Pero... ¿te irás a las diez?

DIEGO: ¿A las diez? Eso es tanto como no venir... Tú tienes que hacer hoy: dímelo así, clarito.

ASÍS: Que hacer, no... Por los criados. No me gusta dar espectáculo a esa gente.

DIEGO: La única avispada es la chica. Mándala fuera con un recado. Hasta pronto.

(Pacheco aprieta el rostro contra el pelo de ella y se va. Asís entra y la escena continúa en el interior de su casa.)

ASÍS: ¡Ángela!

(La criada acude.)

ÁNGELA: ¿Sí, señorita?

ASÍS: Tienes que revisar el baúl grande. Creo que tiene descompuestas las bisagras. Y acuérdate mañana de ir a casa de madame Armandina: puede que ya estén los sombreros listos... Si no están, le das prisa. Que quiero marcharme pronto, pronto.

ÁNGELA: ¿A Vigo, señorita?

ASÍS: ¿Pues adónde? También te darás una vuelta por el zapatero... Y a ver si en la plazuela del Ángel tienen compuesto el abanico.

ÁNGELA: Lo haré mañana mismo.

ASÍS: Sí, mañana... Oye, Ángela... ¿Quieres irte a pasar esta noche con tu hermana, la casada con el guardia civil? ¿Eh?

ÁNGELA: ¡Ay, señorita!... Yo, con mil amores... Pero vive tan lejos. El cuartel lo tienen allá en las Peñuelas... Mientras se va y se viene...

ASÍS: Es lo de menos... Te pago el tranvía... o un coche. Lo que te haga falta... Y aunque vuelvas después de medianoche, ¿eh?, no dejarán de abrirte... Mira, ¿no tiene tu hermana una niña de seis años?

ÁNGELA: De ocho, señorita, de ocho... Y un muñeco de trece meses que le están saliendo los dientes.

ASÍS: Bien. A la niña podrá servirle, arreglando... Le llevas aquella ropa de Marujita que hemos apartado el otro día...

ÁNGELA: Dios se lo pague... ¿También el sombrero de castor blanco, con el pájaro?

ASÍS: También... Anda ya.

ÁNGELA: Como en un momento y salgo. ¿Querrá alguna cosa más?

ASÍS: Nada, nada... Que lo pases bien... Y ya me contarás, que tengo entendido que allí hay gente, ¿eh? ¿Guardias civiles? ¿Jóvenes?

ÁNGELA: Algunos... Hay uno de nuestra tierra... de la provincia de Pontevedra, de Marín... Alto él, con bigote negro.

ASÍS: Bien, hija... Pues lo que es por mí, puedes marcharte cuando quieras.

ÁNGELA: Gracias señorita. *(Sale.)*

Cuadro 2: Mismo lugar, horas más tarde.

(Asís recibe a Pacheco.)

ASÍS: Pase usted.

DIEGO: ¿Cómo estás hoy?

ASÍS: Perfectamente.

DIEGO: ¿Ninguna señal te queda de la insolación?

ASÍS: Ninguna. Todo está bien.

DIEGO: ¡Qué fría me recibes! ¿Qué tienes?

ASÍS: ¡Qué disparate! ¿Qué voy a tener?

DIEGO: ¡Ay, prenda, prenda! A mí no se me engaña... Soy perro viejo en materia de mujeres. Estorbo. Tú tenías algún plan esta noche.

ASÍS: Ninguno, ninguno. ¿Con quién había de quedar yo?

DIEGO: Bien, lo creo. Eso sí que lo has dicho como se dicen las verdades. Pero hablando en plata: tú no tenías ganas de verme. Hoy me habrías querido a cien leguas de aquí.

ASÍS: Si no quisiese recibirte, te lo habría dicho en el portal. O ahora, cuando has llegado.

DIEGO: Así debiera ser: el corazoncillo en la mano... Pero a veces se le figura a uno que está comprometido a fingir afecto, ¿sabes tú?, por caridad o qué sé yo por qué... Si yo lo he hecho a cada rato, con un ciento de novias y queridas... Harto de ellas hasta no poder más, y empeñado en aparentar otra cosa... Porque es fuerte eso de estamparle a un hombre o a una mujer en su propia cara: “Ya me tiene usted hasta aquí. No me hace ni pizca de ilusión”.

ASÍS: ¿Quién sabe si eso te estará pasando a ti conmigo? Un día de capricho, otro de ilusión y un tercero de olvido.

DIEGO: ¡Ojalá!

ASÍS: ¿Ojalá?

DIEGO: Sí, porque esto es de más; porque nunca me vi como me veo; porque tú me has dado a beber zumo de hierbas desde que te he conocido, chiquilla. Porque estoy mareado, chiflado, loco, por tus pedazos de almíbar... ¿Te

enteras? Porque tú vas a ser causa de la perdición de un hombre, lo mismo que Dios está en el cielo y nos oye y nos ve.... Terroncito de sal, ¿qué tienes en esta boca, y en estos ojos, y en toda tu persona, para que yo me ponga así? A ver, dímelo, gloria, veneno, sirena del mal.

ASÍS: No hables así, Diego. Por mucho que don José Zorrilla sea una gloria nacional, esas palabras en tu boca suenan a la parodia de un Tenorio trasnochado. Y ese mundo ha quedado atrás. Ni tú eres un Don Juan ni yo soy una aburrida Bovary empachada de lecturas sentimentales.

DIEGO: ¿Crees que soy un conquistador profesional?

ASÍS: La Duquesa me ha advertido contra ti. Dice que eres un piquito de oro todo palabras y nada corazón. Y veo que es verdad. Eres como un sonajero, que entretiene con su sonido pero cuyo interior está cerrado y nunca se alcanza. Ya ves que también yo conozco el lenguaje de la cursilería.

(Se oye el alboroto de una banda en la calle. Diego va a asomarse por la ventana.)

DIEGO: Esto sí que es sonido. ¿Es que nos van a dar una cencerrada los vecinos del barrio? ¡Y cómo desafinan los muy malditos!... Ven a oír, chiquilla. Verás cómo te rompen el tímpano... Te pongo aquí una butaca y nos recreamos. ¿A quién le dispararán la serenata?

ASÍS: Supongo que a un almacén de ultramarinos que se ha estrenado hoy. En la otra acera, pocas casas más allá de la de enfrente. Aquella puerta... allí. ¡Ya tenemos música para rato!

(Pacheco arrastra un sillón hacia la ventana y se sienta.)

ASÍS: ¡Ves cómo no me puedo fiar de tus palabras! ¿Pues no decías que era para mí?

DIEGO: Para ti es. *(La sienta en sus rodillas.)* Así, como una niña pequeña.

ASÍS: Pues yo soy más vieja que tú.

DIEGO: ¡Menuda cosa! Será un añito, o medio.

ASÍS: No, no, dos lo menos. Dos, dos.

DIEGO: De acuerdo, sí, pero el hombre siempre es más viejo, cachito de gloria, porque nosotros vivimos, ¿te enteras?, y vosotras no. Yo, en particular, he vivido por una docena. No imaginarás diablura que no haya probado. Soy maestro en el arte de hacer desatinos. ¡Si tú supieses algunas cosas más!

ASÍS: Eso es lo que quiero. Saber algo más de ti con tu propia voz. No quiero seguir atendiendo a habladurías ni a medias verdades. Si quieres visitarme tendrás que decirme quién eres, cómo eres, qué te gusta, lo que has hecho, lo que querrías hacer.

DIEGO: ¿Tantas cosas a la vez? No sabría por dónde empezar.

ASÍS: Eso lo dejo a tu albedrío. Tenemos tiempo. No voy a ir a ningún sitio.

DIEGO: Yo... Me has llamado Tenorio. Pues bien, yo reconozco que he galanteado a trescientas mil mujeres y ahora me parece que no quise a ninguna. Yo hice cuanto disparate se puede hacer, y al mismo tiempo no tengo vicios. ¿Dirás que cómo es ese milagro? Siento... ahí verás tú. Los vicios no prenden en mí. Ninguno arraiga, ni arraigará jamás. Aún te digo otra cosa más: que no sólo no se me puede llamar vicioso, sino que si me descuido

acabo por santo. Es según los lados a que me arrimo. ¿Me ponen en circunstancias de ser un perdido? No me quedo atrás. ¿Que toca ser bueno? Nadie me gana. Si doy con gente arrastrada... ¿qué quieres tú?

ASÍS: Querría que supieses ser respetuoso y responsable. Pero no se trata de lo que a mí me gustaría sino de lo que en verdad eres.

DIEGO: ¡Soy un secuestrador de las hembras de tu facha!

ASÍS: *(Sonriendo.)* Eres aún más tonto de lo que imaginaba... ¡y ya era mucho!

DIEGO: ¡Hija! Porque me preguntas cosillas difíciles de contestar. ¡Que cómo soy! ¿Y quién lo sabe de sí mismo? ¿Quieres que te diga cosas feas de mí para que veas lo sincero que soy? Puedo hacerlo, a ver si te asustas: soy un hombre violento a veces, sí, pero ya sabes que, en mi tierra, las pendencias y las puñaladas no se cuentan por delitos. Las he tenido con un infeliz, que más quisiera no haberle tocado ni un pelo de la ropa. Pero dejémoslo, que me importa un pito. Fuera de esas trifulcas, no ha tenido el diablo por dónde cogerme: he jugado, perdiendo y ganando un dinerillo... regular. He bebido..., vamos, que no me falta a mí saque. De novias y otros enredos..., de esto estaría muy feo que te contase nada. Y basta. ¿Un cariño a tu nene?

ASÍS: No eres mi nene. Y hace mucho que yo no soy la nena de nadie ni quiero serlo en el futuro...

DIEGO: En cambio, yo quisiera averiguar para qué me ha echado Dios a este mundo. Porque soy, además de buena pieza, un haragán y un zángano de primera, niña del alma. No hago cosa de provecho, ni ganas de hacerla. ¿Para qué? Mi padre, empeñado el buen señor en que me luzca y en que sirva al país, dale con la chifladura de que me meta en política, salga

diputado y vaya a hacer el ganso en el Congreso... ¡En el Congreso yo!
Menudo aburrimiento la farsa aquella.

ASÍS: Si es una farsa, será por culpa de quienes no se lo toman en serio... ¡como tú!

DIEGO: Te aviso de que, cuando quiero hacer algo, lo hago y sin cansarme. Pero a decir verdad no me he tomado nunca trabajos así, enormes, como no fuese por alguna mujer guapa. No soy memo ni lerdo, y si quisiese ir allí a pintar la mona, la pintaría, figúrate. ¿Que no tengo abuela? Pues es la pura verdad. Todo eso por lo que tanto sufre la gente no vale los sudores que cuesta. En cambio, una mujer como tú... Solo esto, terrón de azúcar, sólo esto sabe bien en el mundo amargo... Tener así a una mujer adorándola... Así, apretada, metida en el corazón... Lo demás... pamplinas.

ASÍS: ¡Pero eso es atroz! Entonces, ¿no tienes nada más que belleza y palabrería? ¿No sabes que el rostro se arruga y el exceso de palabras vanas termina cansando? ¿De modo que no te avergüenzas de ser un hombre inútil, un mequetrefe, un cero a la izquierda?

DIEGO: ¿Y a ti qué te importa, lucerito? ¿Soy un inútil para quererte? ¿Has resuelto no enamorarte sino de tipos que mangoneen y anden lamiendo el trasero de algún ministro?

ASÍS: Aquí nadie ha hablado de enamorarse.

DIEGO: Mira, si te empeñas en hacer de mí un personaje notable, como me llamo Diego que te sales con la tuya. Daré días de gloria a la patria: ¿no se dice así? Aguarda, aguarda..., verás qué recursos saco. Proponte que me vuelva un Castelar y me vuelvo... ¡Olé que sí! ¿Te creías que algún panoli de la

política vale más que este nene? Sólo que ellos largaron todo el trapo y yo recogí velas por no deslucirlos.

ASÍS: ¡Eres un fanfarrón!

DIEGO: Sí, señora. Modestia pura.

ASÍS: ¿Y de mí? ¿No quieres saber nada?

DIEGO: No, ¿para qué?

ASÍS: Otros caballeros...

DIEGO: ¿Y a mí qué me importa lo que hagan otros? No existe ninguno. Yo soy como soy.

ASÍS: Otros caballeros, repito, incluso sin estar cortejándome, se interesan por lo que pienso, me preguntan, me escuchan... Es lo que se llama tener una conversación.

DIEGO: ¡Cabal! Por eso estoy aquí contigo de bla-bla-bla.

ASÍS: ¡Pero si solo hablas tú! Dos veces hemos estado juntos, y las dos eres tú el único que suelta frases sin parar.

DIEGO: Porque a animado no me gana nadie, que bien sé cómo montar una fiesta con nada y menos y que sea inolvidable. Y no han sido dos veces, sino tres: como tres gracias que llevo para siempre tatuadas en el alma.

ASÍS: ¡Qué bobo!

(Asís se echa a reír y tose.)

DIEGO: Ea, ya te has resfriado. Hágame usted el favor de taparse un poco... Así, tan ligerita... ¡Loca!

ASÍS: Pero si nunca me pongo nada en casa ni...

DIEGO: Pues hoy te lo pondrás, porque yo lo mando. Si enfermas, me suicido.

(Asís se levanta para ponerse un chal. Diego la abraza por detrás.)

DIEGO: Te adoro... Me muero, me muero por ti.

ASÍS: Diego...

DIEGO: ¿Por qué no dices “Diego mío, Diego del alma”?

ASÍS: Qué sé yo... Porque hablar así parece falso, una ridiculez.

DIEGO: Prueba... Prueba.

ASÍS: La gente no habla así, y menos cuando acaban de conocerse.

DIEGO: Bah, yo hablo así a todas horas. Tú dilo, a ver qué pasa.

ASÍS: Diego mío.

DIEGO: ¡Ay, cómo lo has dicho! “¡Diego mío!” ¡Pedazo de hielo! ¡Vaya unas hembras se gastan en tu país! ¡Reniego de todas ellas! ¡Que las echen al carro de la basura!

ASÍS: Eres un golfo... No hay modo de ponerse seria con un tipo como tú. A ver: aquí está un señorito que ha tenido cuatrocientas novias y dos mil líos gordos, y ahora se ha prendado de mí como Don Quijote de Dulcinea... De mí y de nadie más. Y yo me lo tengo que creer.

DIEGO: Tómalo a guasa... Pero es tan verdad como que ahora te agarro la mano, ¡y sin tener que echarte la buenaventura! Yo tuve un millón de devaneos, conformes, pero en ninguno me pasó lo que ahora. Quebraderos de cabeza míos, novias y demás, me las encuentro en la calle y ni las conozco... A ti... si fuese pintor te dibujaría a oscuras: tan clavadita te tengo. De aquí a cincuenta años, cayéndote de vieja, te conocería entre mil viejas más.

Otras historias las seguí por vanidad, por capricho, por golosina, por terquedad, por matar el tiempo... Pero tengo un rincón aquí, donde no ha puesto el pie nadie, y la llave la tengo guardada para ti, prenda morena... ¿Lo dudas? Toca, por gusto. *(Coge la mano de Asís y se la pone en el pecho.)* Estoy pensando en otras mujeres, chiquilla... Quieta... atención...

ASÍS: No noto nada.

DIEGO: Mi corazón...

ASÍS: Late muy flojito.

DIEGO: Déjate un rato así... Ahora pienso en mi última novia, una rubia que tenía un talle de lo más fino que se encuentra en el mundo... ¿Ves qué quietecillo está el pájaro? Ahora dime tú, si puedes, alguna cosa tierna... aunque no sea verdad.

ASÍS: ¡Vida mía!

(Pequeña pausa. Diego se levanta y se asoma al balcón. Asís le sigue y le toca en el brazo.)

DIEGO: Ya ves qué majadero soy...

ASÍS: ¿Pero te pasa algo?

DIEGO: Nada... Con sólo dos palabritas que me dijiste... Haz favor de no reírte, porque aquí donde me ves tengo mal genio y puede que soltase un desatino. Desde que me he entontecido por ti estoy echando peor carácter. Calladita la boca... Deje dormir a su nene.

(Diego apoya la cabeza en el regazo de Asís, que la acaricia.)

ASÍS: Descansa ahora, si quieres. Duerme un poco, pero en cuanto te despiertes te vas. Y será para siempre. ¡Buena la hacíamos si dejas que te quedes! Mañana estaban enterados vecinos, servicio, portero, sereno, el diablo y su madre... ¡Ay, Dios mío...! ¡Me sigue, me sigue el mareo aquel de la verbena... y lo que es ahora no hay medicina que me lo quite!... ¡Qué mareo ni qué...! Mareo, alcohol, insolación... ¡Pretextos, tonterías!... Lo que pasa es que me gusta, que me va gustando cada día un poco más, que me trastorna con su palabrería..., y punto redondo. Dice que yo le he dado bebedizos y hierbas... Él sí que me va dando a comer sesos de borrico... y nada, que no me desenredo. Cuando se va, reflexiono y caigo en la cuenta; pero en viéndole... acabose, me perdí... Pero reconozco que mi adorador está lleno de gracias y méritos: la pasión con que requiebra; el donaire con que pide; la gentileza de su persona; su buen porte, tan libre del menor conato de chulería impertinente como de encogimiento provinciano; su rara mezcla de espontaneidad popular y cortesía hidalga; sus rasgos calaverescos y humorísticos unidos a cierta hermosa tristeza romántica... (*Pacheco se levanta y se va*). Sí, es comprensible mi debilidad y cierta afición avasalladora que se apodera de mi alma... Pero no hay que darle vueltas: aquí no hay nada superior, ni siquiera bueno: hay un truhán, un vago, un perdido... Todo eso que me dice de que sólo a mí... Ardides, trapacerías, costumbre de engañar, mañitas de calavera. En volviendo la esquina, ya ni se acuerda de lo que me declama. Estos andaluces nacen actores... Juicio, Asís; juicio. Para estas calenturas, hija mía, píldoras de

ferrocarril y extracto de Vigo, mañana y tarde, durante cuatro meses.

¡Bahía de Vigo, cuándo te veré!

ESCENA QUINTA: DÍA 5

Cuadro 1: Casa de Asís

(Ángela se afana llevando y trayendo ropa para hacer las maletas. En algún momento se incorpora Asís a la escena, aunque al principio habla desde fuera.)

ÁNGELA: ¿Entonces pongo el impermeable o no lo pongo? ¿O le basta con el que la señorita tiene en Vigo?

ASÍS: ¿Abulta mucho?

ÁNGELA: Mucho no, pero un poco sí.

ASÍS: Entonces déjalo.

ÁNGELA: ¿Y si llueve? A lo mejor le hace falta...

ASÍS: ¿Crees que lo voy a necesitar?

ÁNGELA: Ya sabe que en ese clima tan húmedo, con seis temperaturas diferentes al cabo del día, ni se sabe ni no se sabe si va a llover o no hasta que ya ha llovido.

ASÍS: Ponlo en el baúl granate.

ÁNGELA: Allí iba a poner los vestidos de fiesta.

ASÍS: ¿Cuántos has apartado?

ÁNGELA: Tres.

ASÍS: Mejor cinco, que si una repite mucho o se presenta sencillo, se ofenden y critican. ¿Has ido donde Armandina a ver si estaban las pamelas listas?

ÁNGELA: No he tenido tiempo aún.

ASÍS: ¿Desde ayer que te lo encargué?

ÁNGELA: Lo haré enseguida... Pero tenga paciencia, que nos estamos yendo un mes antes que otros años y cuesta más prepararse tan de sopetón.

ASÍS: Déjalo todo y vete ahora mismo, que si no están tendrás que meterle prisa para que lo haga esta tarde. Quiero que nos vayamos mañana... pasado todo lo más.

ÁNGELA: Sí, señorita.

ASÍS: Y de paso te traes papel de seda, que no tengo suficiente.

ÁNGELA: Papel de seda.

ASÍS: Y algodón, pero del gris, no del blanco; que lo quiero para proteger algunas piezas delicadas.

ÁNGELA: Voy ahora mismo. *(Sale. Pequeña pausa.)*

ASÍS: ¡Ah, alcanfor para el abrigo de nutria!

(Asís va hacia la puerta para hacer este último encargo a Ángela, cuando choca con Diego, que trae un pequeño paquete de libros.)

DIEGO: Buenos días.

ASÍS: ¡Diego!

DIEGO: Las novelas francesas que le prometí... He aprovechado que salía la chica... Si está usted ocupada, me retiro... Si no, entraré diez minutos.

ASÍS: Con mucho gusto... Pase a la sala. El resto de la casa está imposible. No quiero que se asuste usted del estado en que se encuentra.

(Pacheco se fija en alguna ropa aquí y allá, acaso un baúl abierto...)

DIEGO: ¿Está usted de mudanza... o de viaje?

ASÍS: No... tanto como de viaje precisamente... no. Es que estoy guardando la ropa de invierno, poniéndole alcanfor... Si uno se descuida, la polilla hace destrozos.

DIEGO: A mí no se me engaña. Antes de venir sabía que te ibas. Tú no me conoces. Tú te has creído que me la puedes dar. Aun no pasaron las ideas por esa cabecita y ya las he olfateado yo. Siento que te gastes conmigo tapujos. Al fin no te valen, hija mía. *(Asís no responde.)* No amoscarse. Si no me enfado tampoco. La nena mía es muy dueña de irse adonde quiera. Pero mientras está aquí, ¿por qué me huye? Ayer me dijiste que no podíamos vernos porque estabas convidada a comer fuera...

ASÍS: Hazte cargo... Los criados... Es una atrocidad... Yo nunca tuve una de estas..., vamos..., de estas historias... Esto no es decente. No sé lo que me pasa. No quiero... Por favor te lo pido...

DIEGO: ¡Bendita sea tu madre, niña!... Si ya lo sé... ¿Te crees que no me informo yo de los pasos en que anduvo mi reina? Estoy enterado de que nadie consiguió de ti ni esto. Yo el primerito... ¡Ay! Te deshago... Rica, gitana... ¡Cielo!

ASÍS: Chist... La chica... Si te escucha... Es más curiosa...

DIEGO: Un favor te pido nada más. Vente a almorzar conmigo. Que te vienes.

ASÍS: Estás tocado... Quitá... No puedo... Chist...

DIEGO: Que te vienes. Palabra que no lo sabrá ni la tierra. Se arreglará..., verás tú.

ASÍS: ¿Pero cómo? ¿Dónde?

DIEGO: En el campo. Te vienes, te vienes. ¡Ya pronto te quedas libre de mí...! La despedida: al reo de muerte se le da, mujer.

ASÍS: ¿Y se puede saber adónde vamos o es un secreto?

DIEGO: A Las Ventas del Espíritu Santo.

ASÍS: ¡Las Ventas! ¡Pero si es un sitio de los más públicos! ¿Vuelta a las andadas? ¿Otro San Isidro tenemos?

DIEGO: Es sitio público los domingos; los días de diario está bastante solitario. ¿Te iba yo a llevar adonde te encontrases en un bochorno? Yo también me preocupo de tu honradez y tu buen nombre, no soy un desvergonzado. Antes de convidarte, chiquilla, me he enterado yo de todas las maneras de almorzar en Madrid... Se puede almorzar en un buen restaurante o en cafés finos, pero eso es echar un pregón para que te vean y, aunque entre nosotros no haya pasado nada, parecería que ha pasado de todo. Se puede ir a un colmado de los barrios o a una pastelería decente y escondida, pero no hay cuartos reservados: tendrías que almorzar en pública subasta, a la vera de alguna chulapa o de algún torero. Fondas, ya supondrás... No quedaban sino las Ventas o el puente de Vallecas. Creo que las Ventas es más bonito.

ASÍS: ¿Bonito? Tú estás loco... Espérame con el coche frente a las Pascualas a la una...

DIEGO: En la iglesia... Buen lugar para un encuentro... Parece que fue ayer y han pasado ya cuatro días.

ASÍS: Vete... vete... Que si no estás loco me vuelves loca a mí.

(Pacheco se marcha.)

ASÍS: Va a ser la última vez... la última.

Cuadro 2: Merendero en Las Ventas

(Asís y Diego están almorzando en una salita discreta y muy iluminada. Se oye de vez en cuando música de organillo.)

DIEGO: ¿Ni un Tío Pepe siquiera?

ASÍS: Que te digo que no.

DIEGO: Con lo bien que entra...

ASÍS: Tú lo que quieres es verme mareada otra vez...

DIEGO: ¡Y socorrerte!

ASÍS: Pues no ha de ser.

DIEGO: ¡Pues qué se le va a hacer! Pero no te importará si yo bebo...

ASÍS: Tú puedes beber por los dos.

DIEGO: Falta me hace.

ASÍS: ¿Te aburres?

DIEGO: Ahogo las penas

ASÍS: *(Irónica.)* Creí que te alegraba estar conmigo.

DIEGO: Entonces serán penas alegres.

(Entra la ventera.)

VENTERA: Les traigo esta tortillita, que está recién hecha. ¿Necesitan algo más los señores?

DIEGO: Cuando estén listos los pichones, nos los trae también.

VENTERA: Y otra botellita de vino, claro está.

DIEGO: Todavía no, que aún queda.

VENTERA: ¡Pero si es solo la primera! ¿Es que no les gusta? Les voy a traer un amontillado de quitar el sentido.

DIEGO: Pues venga el amontillado.

ASÍS: A mí tráigame una limonada.

VENTERA: ¿Una limonada?

ASÍS: Una limonada, sí.

VENTERA: Una limonada, diga usted que sí; que es lo mejor con este calor. Y eso que aquí corre el aire. Estas ventanas son una bendición. En esas casas de Madrid uno se atufa, con tanto visillo y tanta oscuridad, pero aquí no. Esto es el campo, la vida.

DIEGO: ¿No le gusta Madrid?

VENTERA: Yo estoy bien en todas partes.

DIEGO: Pero no le gusta Madrid.

VENTERA: Como gustarme, lo que no me gustan son las casas, y ustedes disculpen. Es que yo soy más del campo, y como mucho de la calle, pero de estar encerrada en una casa sirviendo a una señora que es lo mismo que yo pero que ha nacido mejor, eso no. Pero perdone usted, señora, que bien sabe Dios que no lo digo por usted, que se nota que es usted una señora.

ASÍS: No hay nada que disculpar. Yo creo que todos hemos nacido iguales: hombres y mujeres, ricos y pobres.

VENTERA: Gitanos y payos.

ASÍS: Los gitanos también. No les tenga usted aprensión.

VENTERA: ¡No, al revés! Si lo digo porque, aquí donde me ven, un tantico de sangre gitana tengo y a veces me salta.

DIEGO: Seguro que a la hora de cantar y bailar.

VENTERA: ¡Diga usted que sí! Que cantar y bailar, todo es empezar. Pero de sufrir y llorar también sabemos un rato, que hay mucha pobreza.

ASÍS: No para usted, que tiene un merendero bien hermoso.

VENTERA: ¡Jesús! ¿Pero cómo va a ser mío? Qué más quisiera yo, que no tengo ni donde caerme muerta... Ni en mil años que viviese tendría algo así... Yo aquí estoy empleada.

ASÍS: ¡Ah, creí que...!

VENTERA: ¡Qué va, qué va! Una ha nacido para trabajar, que es bastante desgracia, pero con no servir en una casa ya me doy por contenta. Y suerte que el dueño de aquí es medio pariente lejano, lejanísimo, que si no, no nos veían aquí ni a mí ni a ninguna desgraciada como yo, que parece que no servimos más que para pedir limosna.

ASÍS: Eso es verdad, hay que reconocerlo.

VENTERA: Bien sabe Dios que no lo haré ni quiero hacerlo, pero ¿a que si yo fuese a pedirle trabajo en su casa para limpiar y coser, y fregar, y cocinar, usted no me lo daría?

DIEGO: Eso es pasarse un poco.

ASÍS: No, Diego, está bien. ¿Por qué no se lo iba a dar? Yo no creo en las habladurías y prevenciones contra los pobres ni contra nadie. Si tiene referencias...

VENTERA: ¿Referencias? Yo, por no tener, no tengo ni padre, que bien que se largó hace años dejando a mi madre sola conmigo y otro puñado de hijas.

ASÍS: Eso está muy mal. Seguro que han sufrido mucho para salir adelante.

VENTERA: Ya puede usted jurarlo. Pero no crea que lo culpo. Si en el fondo le envidio. ¿Qué es eso de casarse? ¿Para qué sirve? ¿Por qué tiene uno que cargar con nadie de aquí a los restos?

DIEGO: Es usted una libertaria. Ni servir, ni matrimonio, ni nada que suene a contratos y leyes.

VENTERA: Yo no sé lo que soy, que de eso no entiendo. Pero sí le digo que hay una cosa que me gusta de los gitanos: que están hoy aquí y mañana allí. A su aire. Sin rendir cuentas a nadie. Libres. Que hoy me visto, pues me visto; que no me visto, pues no me visto; que hay para comer, pues como; que no lo hay, pues tampoco...

ASÍS: ¿Y la responsabilidad que uno tiene para los demás?

VENTERA: ¿Y lo que yo me debo a mí misma? La única obligación en la vida es ser feliz; y luego, si acaso, hacer feliz a los demás. Pero si yo no estoy bien, ¿de dónde voy a sacar para alegrarle el día a nadie?

ASÍS: Me gusta mucho lo que dice. Supongo que no hay nada que pueda hacer por usted...

VENTERA: ¡Ay!, si yo no necesito nada, de verdad que no y que Dios se lo pague. Si yo estoy bien aquí. Pero sí, claro, aunque no para mí, ¿sabe usted? Es por mis hermanas pequeñas. Bueno, no por todas, que las dos mayores las tengo ya colocadas en talleres de planchado, pero las dos pequeñas... ¡Ay! Siempre pienso que si la suerte me trajese una persona de su posición para meter un pequeño... Porque en este mundo, ya se sabe, todo va por las

amistades y las influencias de unos y otros... ¡O por las referencias!... ¡Ay, Virgen de la Paloma! No permita el Señor que ustedes sepan lo que es comer y vestir y calzar cinco infelices mujeres con tristes ocho o nueve reales ganados a trompicones... Si la señorita, que tiene cara de ser tan complaciente y tan cabal, conociese por casualidad al Ministro, o al Administrador de la Fábrica de Tabacos, o al Contador, o a uno de estos que todo lo revuelven... para que la chiquilla mayor que me queda, la Lolilla, entrase de aprendiz también... ¡Sería una caridad de las grandes, de las mayores! Dos letricas, un cacho de papel...

DIEGO: Basta, basta... Dejemos a la señora aparte que yo me encargo. La próxima semana me pasaré por aquí con el Presidente del Consejo, que casualmente es amigo mío, a ver qué se puede hacer. Y si no, se habla con la Infanta Isabel, que es muy amiga de hacer favores.

VENTERA: ¡Ay, qué suerte, Dios de mi vida! ¡Qué alegría más grande! Es usted un portento, un ángel, un santo...

DIEGO: No tan santo. No tan santo...

VENTERA: ¡Que mi Lolilla va a tener trabajo! No sabe usted lo que es eso. Usted, que no pasa hambre ni falta que le hace... Un mozo tan guapo, tan bien hecho, tan saleroso... Le beso la mano. ¡Déjeme que le bese la mano!

DIEGO: ¿Pero qué está haciendo? Levántese

VENTERA: ¡Qué feliz soy! ¡Qué hermosa es la vida! ¡Cómo me gusta esta música! Vamos a bailar...

(Entre risas, la ventera y Diego bailan al son del organillo, muy joviales, hasta caer rendidos.)

DIEGO: ¡Qué fantástica locura!

VENTERA: Perdone usted, señora duquesa, porque usted es lo menos duquesa o princesa, qué sé yo..., pero yo soy así, muy franca de mi natural, y me arrimo adonde veo naturalidad, y señoritos llanos y buenos mozos.

DIEGO: ¡Olé las mujeres principales!

VENTERA: ¡Qué cosas me dice! No me hable así, que me va a sacar los colores, y lo que me tiene que sacar es a mi Lolilla de la calle... Pero no molesto más, que hablo mucho y no hace falta, y usted ya me ha dado la alegría que más buscaba... Me voy a por más vino, que no se diga que no hay vino en esta casa.

(La ventera sale. Asís está mirando las paredes.)

DIEGO: ¡Qué mujer! ¿Y mi niña, qué busca mi niña?

ASÍS: Un espejo.

DIEGO: ¿Para qué? Aquí no hay. Los que vienen aquí no se miran a sí mismos. ¿Espejo? Mírate en mí, que mis ojos te reflejan. Pero ¿cómo? ¿Vas a ponerte el sombrero, chiquilla? ¿Qué te pasa?

ASÍS: Es por ganar tiempo... Al fin, en un rato hemos de irnos.

DIEGO: ¡Ay, ay, ay!... ¿Esas tenemos? Mi niña está celosa. ¡Celosita, celosita! ¡Celosita de mí, la reina del mundo!

ASÍS: Tienes la necedad de que todo lo tomas desde tu medida. La vanidad te parte, hijo mío. Yo no estoy celosa, y si me apuras, te diré...

DIEGO: ¿Qué? ¿Qué me dirás?

ASÍS: Que es algo imposible eso de estar celoso cuando no se ama.

(Asís se levanta, coge sus cosas y se dispone a marcharse. De repente entra la ventera con el vino.)

VENTERA: Pero ¿se van ya?

ASÍS: Solo yo. Me llevo el coche. *(Da unas monedas a la ventera.)* El señor se queda. *(Sale de la Venta y accede al espacio de su casa.)*

DIEGO: ¡Ah! No necesitas ponerlo más claro... Enterado, mujer, enterado, si adivino antes que hables. Para tres o cuatro miserables horas que nos faltan de estar juntos, y probablemente serán las últimas que nos hemos de ver en este mundo perro, ya pudiste callarte y procurar engañarme como hasta aquí... Poco favor te haces, si viniste aquí no queriéndome algo. Tú te habrás creído que yo me tragaba...

ASÍS: *(Fuera de la Venta)* ¡Necio!

DIEGO: ¡Y me llamas necio! Yo seré un vago, un hombre que no sirve para nada, un tronera, un perdido, lo que gustes; ¡pero necio! Necio yo... ¡Mire usted que es grande! Pero, ¿qué importa? Llámame lo que quieras... y óyeme solo esto, que te voy a decir una verdad que ni tú la sabes, niña. No me has querido hasta hoy, de acuerdo... Hoy, por más que digas lo que te dé la gana, me quieres, me requieres, estás enamorada de mí... Poquito a poco te he ido entrando, y así que yo te falte se te va a acabar el mundo. Esta es la verdad... Ya lo verás, ya lo verás. Y por amor propio y por soberbia sales por peteneras... ¡Te desdeñas de tener celos de mí! Bien hecho... Así como así, no hay de qué. Boba serías si tuvieras celos. Algún ratito ha de pasar

antes de que yo me pierda por otras mujeres... ¡Maldita sea hasta la hora en que te vi!... Perdona, ¡perdona! No quiero ofenderte, ¿sabes?, ahora ni nunca. No sé lo que me digo... Pero digo verdad.

Cuadro 3: Casa de Asís

(Asís entra en su casa. Mientras se quita el sombrero y el chal, con cierto cansancio, entra Gabriel Pardo.)

GABRIEL: Amiga Asís, ¿he venido a molestar? Por Dios, siga usted con sus preparativos. Me he encontrado a la chica; me dijo que mañana sin falta salía usted para nuestra tierra... Cuánto sentiré incomodarla. Me retiro, me retiro.

ASÍS: Por Dios, de ningún modo. Tome asiento. Enseguida estoy con usted.

(Asís sale para arreglarse un poco. Gabriel coge un periódico. Lee en voz alta.)

GABRIEL: Aquí dice que la dispersión veraniega ha comenzado. Parten hoy para Biarritz, en el expreso, el Duque de Albares, las lindas señoritas de Amezaga...

(Regresa Asís.)

ASÍS: *(Ligeramente triste.)* Ya ve, Gabriel, todos partimos.

GABRIEL: Yo no. Al menos no pensaba volver a Galicia tan pronto. Pero si usted está ya allí, quizá me acerque antes de lo previsto y así podremos hacernos compañía mutuamente.

ASÍS: Nada me agradaría más. Creo que nunca se lo he dicho, pero es un placer conversar con un hombre que sabe hablar, sí, pero también escuchar.

GABRIEL: Yo respeto mucho sus opiniones, Asís. Y sería un pésimo tipo de hombre si no las atendiese solo por venir de una mujer.

ASÍS: Con usted me siento respetada. Creo que nunca le he dado las gracias por ello, Gabriel. Permítame que lo haga ahora. Es usted un verdadero amigo.

GABRIEL: Asís... no sé qué decir.

ASÍS: *(Sonríe.)* Pues sería la primera vez...

GABRIEL: La valoro mucho como mujer, qué duda cabe... Pero, y no es por ofenderla, todavía más como persona.

ASÍS: No me ofende usted. Todo lo contrario. Créame. Para alguien que piensa que hombres y mujeres somos iguales, eso es justo lo que deseaba escuchar. ¿Me promete que me visitará pronto en Vigo?

(Suena una campanilla. Al poco, aparece Diego.)

ASÍS: ¡Señor Pacheco!

DIEGO: Marquesa... Señor Pardo... *(Improvisa una excusa.)* Marquesa, he venido a pedirle su dirección en Vigo. Me gustaría enviarle más novelas francesas, que, según creo, son de su gusto.

ASÍS: Por supuesto, aguarde que voy por un papel.

GABRIEL: *(Súbitamente frío.)* Aprovecho entonces para despedirme. En el Círculo Militar tenemos esta noche una conferencia notable y no estaría bien visto que faltase puesto que la he organizado yo mismo. Querida Marquesa, no estoy seguro de si iré este verano a Vigo, pero espero que tengamos la ocasión de encontrarnos la próxima temporada de nuevo en Madrid.

ASÍS: También lo espero yo.

GABRIEL: *(Irónico.)* Au revoir, monsieur Pacheco. No le suponía lector, ni siquiera de novelas francesas. Es maravilloso saber que siempre podemos sorprendernos los unos de los otros. Buenas noches.

ASÍS: Le acompaño, Gabriel.

GABRIEL: *(Continúa irónico.)* No se moleste. No quisiera que descuidase a su... visita por mí.

ASÍS: Adiós, Gabriel. Espero que hasta muy pronto.

(Sale Gabriel. Desde fuera del salón, contempla a Pacheco y Asís.)

GABRIEL: La verdad, no la creí capaz de echarse un amante... y menos ese. O mucho me equivoco o le cayó que hacer a la infeliz. Perezoso, ignorante, sensual, sin energía ni vigor, juguete de las pasiones, incapaz de trabajar y de servir a su patria, mujeriego, pendenciero, escéptico a fuerza de indolencia y egoísmo, inútil para fundar una familia, célula ociosa en el organismo social... ¡Hay tantos así! Y, sin embargo, a veces medran. No tienen fondo, no tienen seriedad, no tienen palabra, no tienen fe, son malos padres, esposos traidores, ciudadanos zánganos, y los ve usted encumbrarse y hacer carrera... Y a las mujeres... qué diablo, estos hombres les caen en

gracia... Eh, dejémonos de clichés... Asís, que es de otra raza muy distinta, necesita formalidad y constancia; la compadezco... Bueno es que no se casará; no, casarse no lo creo posible. De esa madera no se hacen maridos. Como aventura tendrá sus encantos... Pero nada más. No, nada más.

(Gabriel se marcha. Asís y Pacheco continúan su conversación en el salón.)

ASÍS: Has hecho mal en venir. Entre tú y yo no queda nada que decir.

DIEGO: ¿Pero tú te creíste que yo no sabía que mañana te vas? ¡Niña boba! Esta mañana ya habías dispuesto la marcha, claro que sí, y si te viniste a almorzar conmigo fue porque te di un poquillo de lástima...

ASÍS: ¿Y qué si así fuese?

DIEGO: Decías tú allá en tus adentros: sólo faltan horas; vamos a complacer a este, que tiempo habrá de que estalle la bomba y dejarlo plantado... ¡Y ahora también piensas en cosas así, muy tristes; en que ya no nos vemos, en que se acaba el cariño y las fatigas, y el verme, y el hablarme...!

ASÍS: Solo acaba lo que ha empezado, y lo nuestro apenas había llegado a nacer.

DIEGO: ¡Ay, chiquilla! Me quieres tú mucho más de lo que te figuras. No te has tomado el trabajo de echar la sonda ahí en ese pechito tan lindo... Fíjate cómo me habrás entrado, que cuando te desmayaste en San Isidro y te desabroché, ni siquiera intenté acariciarlo. Mira tú si te respeto.

ASÍS: Sé que eres un caballero en el fondo, aunque no siempre en las formas.

DIEGO: ¡Tonta! ¡Cómo te acordarás de estos ratos, allá en tu país, entre aquella gente sosaina! Aquí se queda un hombre que te quería también un poquitillo... ¡Pobre, pobrecita!

ASÍS: No estés tan tristón.

DIEGO: Sí que estoy triste, prenda. Y es por ti. Estoy de remate. Estoy hasta enfermo. No sé por dónde ando. Es un mal que se me entra por el alma arriba. Si sigo así, guardaré cama. Después que te vayas la guardaré... Es cosa rara, chiquilla. ¡Válgame Dios, a lo que llega un hombre por una mujer que no le aprecia!

ASÍS: Te ves muy guapo cuando estás triste. Las emociones te sientan bien. Pero te pones tan lejos... Aquí, cerquita...

DIEGO: No, déjame aquí... Estoy bien. Mira tú qué cosas más raras hace la locura cuando entra de verdad. Ni ganas tengo de acercarme; con cogerte la manita me basta...

ASÍS: ¿Es verdad que me respetas?

DIEGO: No sabes cuánto.

ASÍS: ¿Por mi belleza, por mi fortuna, acaso por mi posición?

DIEGO: No juegues conmigo. Te respeto porque eres inteligente, mucho más que yo, y porque sabes cuáles son las reglas y saltártelas cuando hace falta.

ASÍS: ¿Me respetas tanto que ya no te atreves a decirme palabras de amor? ¿Será que ya no te gusto?

DIEGO: Ay, eres tú la que se burla de mí. Ya sabes si tengo ilusión por ti... Pues así y todo, ahora prefiero callar y no acercarme; no... ¡Ay!... ¿Pero qué es eso? ¿Llora mi niña? Me voy.

ASÍS: No, Diego, que no... Estaba deseando irme yo para no volver a verte, pero ahora, tú... ¡Vaya una ocurrencia! ¡Irte ya! ¡Pues si apenas llegaste! ¿Cómo irte? ¿Tienes que hacer? No, irte no quiero.

DIEGO: Niña... El mal camino andar lo pronto. No tengo ánimos para más. Estoy que con una seda me ahogan. ¿A qué aprovechar unos minutos? Es la despedida. Yéndome ahora me ahorro alguna pena. Adiós, querida... Cree que más vale así...

ASÍS: No, no, no te vas... Por lo mismo que ya es la última noche...

DIEGO: Estás molesta conmigo, lo sé. Te he agobiado, me he echado sobre ti, te he asfixiado sin dejarte respirar. Pero yo soy así, para lo bueno y para lo malo. Yo soy puro sentimiento. Me entrego, me doy entero, sin pensar. Me sobran las energías, pero me falta la contención. Adiós.

ASÍS: ¿Adónde vas?

DIEGO: No sé. Me voy. Pero no para olvidarte, qué va. Me voy donde no te olvide nunca.

ASÍS: Diego, por Dios, mi vida... Tú quieres sacarme de quicio. Ya no sé ni qué pensar. No puede ser. No te vas.

DIEGO: Piénsalo bien. Si me quedo ahora no me voy en toda la noche. Reflexiona. No digas después que te fuerzo.

ASÍS: Mi mundo me aguarda en Vigo. El orden, la prudencia, las buenas formas, la corrección...

DIEGO: Por eso te interesa soltarme. Tú decidirás.

ASÍS: Tú sabes que no me convienes.

DIEGO: Yo sé que nadie espera que termines conmigo, pero también sé que tú harás lo quieras, que nadie te dirá lo que tienes que hacer, y mucho menos yo. Tú decides.

(Pequeña pausa.)

ASÍS: Quédate.

EPÍLOGO

(Mientras Asís y Pacheco se aman a la vista de todos, con la ventana abierta y a pleno sol, Gabriel y la Duquesa hacen su aparición, volviendo a la situación del Prólogo).

GABRIEL: Sí. Me ha engañado la viuda. Yo, que la creía una señora impecable... En fin, cosas que suceden en la vida; chascos que uno se lleva. Cuando pienso que a veces se me pasaba por la cabeza decirle algo formal... No, esto no es un caballo muerto, ¡qué disparate!, es solo un tropiezo del caballo... No he llegado a caerme... ¡Así fuesen los desengaños todos!... ¡Cómo escogen las mujeres!... En dándoles un puntapié el demonio... Indulgencia, Gabriel; no hay mujeres, hay humanidad, y la humanidad es así... Esta desazón, además, se parece un poquito a la envidia y al des... No, hijo, eso sí que no: despechado no estás; lo que pasa es que ves claro, mientras tu pobre amiga se ha quedado ciega.

DUQUESA: Os hace daño hablar solo, Gabriel. Esos pensamientos no os llevan a parte alguna. Y además son injustos. Al final se comporta como todos los hombres, que nos juzgan a las mujeres por lo que esperan que seamos y no por lo que somos realmente. Si Asís ha abierto su ventana para que entre el sol, será que su cuarto estaba oscuro y necesitaba luz. Y el sol quema, es verdad; y nos ciega, y nos enferma cuando se toma en dosis excesivas y sin protección. Pero sin el sol, sencillamente, no estaríamos aquí. Imagine un mundo sin luz, donde nada fructificase: ni las gentes, ni las cosas, ni las

ideas... Un mundo de seres pálidos y tristes, moviéndose por inercia, sin ilusión ni felicidad. ¿Quién querría habitar un páramo así? No, Gabriel; necesitamos objetivos y esperanzas; nos hace falta amor, y mucha iluminación para encontrarlo. Nadie tiene la culpa, créame. La culpa no es de los hombres, ni de las mujeres, ni de naturaleza, ni de la sociedad. La culpa es del sol; del sol... que nos da la vida.