



Sobre la representación del pasado, Emilia Pardo Bazán y la controvertida vida del Medioevo

Rebeca Sanmartín Bastida



http://www.uib.es/catedra_iberamericana



Número 6
Colección Veracruz

**Sobre la representación del pasado, Emilia Pardo Bazán y la
controvertida vida del Medioevo**

Rebeca Sanmartín Bastida

A mi hermano Jorge,
y a Carmen





Depósito Legal:

ISBN: 84-7632-931-8
Depósito Legal: PM-1429-2005

Ediciones de la Fundació Càtedra Iberoamericana
Cra de Valldemossa, Km 7.5
07122 Palma de Mallorca

© de la edició: Fundació Càtedra Iberoamericana





Índice

INTRODUCCIÓN	5
1. El pasado como elemento problemático durante el Realismo: la polémica de la ficción histórica y Emilia Pardo Bazán	6
2. La poesía medievalista y Emilia Pardo Bazán: la política de los versos	16
Apéndice de poemas	25
3. La ambigüedad del cuento medievalista de Emilia Pardo Bazán	27
4. La doble vida del Medioevo en <i>San Francisco de Asís</i>	40
5. Conclusiones	48
BIBLIOGRAFÍA CITADA	51



Introducción

Este libro se propone indagar en torno a la ficción medievalista de la segunda mitad del siglo XIX a partir de la figura de Emilia Pardo Bazán. Tras escribir la monografía *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo* (Sanmartín Bastida, 2002), asunto de mi tesis doctoral, me di cuenta de que la figura de la escritora gallega constituía un importante paradigma para explicar los cambios que se producen en la consideración del Medievo desde que surge como tema de interés hasta que se consolida y acaba volviéndose elemento de estética recurrente. El Medievo es contemplado de mil formas durante el siglo XIX y ello nos lleva a descubrir las diferentes características de los movimientos que lo contemplan. Rechazado o admirado, los hombres del XIX lo aceptan como horizonte del que es difícil despegarse.

Pardo Bazán también ocupó mi interés por su tratamiento de la mujer medieval (Sanmartín Bastida, 2000) y por el contraste entre su cuento *La Borgoñona* y el relato *Flor de Santidad* de Valle-Inclán, contraste que parece poner sobre el tapete la idiosincrasia estilística que sostiene cada pluma (Sanmartín Bastida, 2003). Intuía que la autora que dijo una vez, precisamente hablando del Naturalismo francés, «Nuestra sensibilidad moderna, y hasta nuestro nerviosismo, de la Edad Media proceden» (Pardo Bazán, [1911]: 345), tenía a la fuerza que decirnos muchas cosas sobre esa Edad Media ochocentista. Lo que me he propuesto entonces en este libro es ver en qué medida el medievalismo de la segunda mitad del siglo XIX afecta a una escritora supuestamente alejada del credo romántico (que no es el único credo medievalista, como rebato en el libro antes mencionado). Los dos protagonistas de esta breve monografía serán por tanto la Edad Media vista con ojos decimonónicos y Emilia Pardo Bazán. Eso sí, no abordaré en este trabajo todos los escritos medievalistas de la autora (tal vez se puedan echar en falta otras vidas de santos), sino los más representativos para lo que aquí me propongo: algunos cuentos, poemas y la biografía novelada *San Francisco de Asís*. Para mi estudio de otras de sus obras, puede consultarse la monografía antes mencionada.

En otro orden de cosas, me gustaría agradecer a la Dra. María Payeras la oportunidad de publicar este trabajo, que comenzó como capítulo de un libro en colaboración entre la Universidad de Baleares y la University of Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi, y que por diversas vicisitudes no llegó nunca a publicarse. Por este motivo, la Dra. Payeras me sugirió publicar en el portal de Internet de la “Fundació Càtedra Iberoamericana de la Universitat de les Illes Balears” la publicación electrónica que aquí presento. De modo que lo que comenzó siendo una reflexión sobre la novela histórica entre 1850 y 1900 acabó convirtiéndose en una nueva monografía, con el impulso añadido que me dio el reto de explicar la inquietante relación de doña Emilia con el medievalismo en el Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda (AHGBI), celebrado en Valencia entre finales de marzo y comienzos de abril de 2005. Allí tuve ocasión de reflexionar un poco más sobre el tema aquí planteado, y las discusiones que se produjeron después de mi ponencia han enriquecido mi punto de vista sobre la escritura medievalista de la autora.

Finalmente, hago extensión de este agradecimiento al Prof. Ángel Gómez Moreno, que fue director de mi tesis doctoral. Tengo que reconocer que este trabajo debe mucho a mis primeras investigaciones, no sólo porque hago uso de material (gran parte de él inédito) de la misma, sino porque ese trabajo doctoral de cuatro años despertó en mí la pasión por la mirada medievalista y por el universo literario de la escritora gallega, paisana de mi familia, oriunda de aquellas hermosas tierras.

Madrid, mayo de 2005



1. El pasado como elemento problemático durante el Realismo: la polémica de la ficción histórica y Emilia Pardo Bazán

Como ya señalé en Sanmartín Bastida (2004), en la segunda mitad del siglo XIX se discute prolongadamente en torno a la literatura de recreación histórica. En un momento en que se impone la estética realista y el relato reconstructor del pasado que lleva a cabo la historiografía intenta aspirar a un método científico, los escritores se preguntan por el sentido de ficcionar el ayer, tal cual fue, con la imaginación. H. A. Taine había proclamado la imposibilidad de realizar este intento, y la Historia comenzaba a darse cuenta de sus muchas limitaciones pese a los utópicos intentos de Leopold von Ranke de reflejar el pasado con estricta y escrupulosa minuciosidad. La pasión erudita y el positivismo de archivos ya no pueden aceptar la metodología del historiador J. Michelet, que intentaba recuperar el pasado a través de la intuición. Esto llevará a un proceso que desembocará a finales de siglo en una crisis tanto de la concepción de la ciencia historiográfica como de la mimesis novelística. El callejón sin salida conducirá entonces a una subjetivización de la historiografía, que echará mano de motivos míticos y de la autorreflexión para gestionar su continuidad, mientras que la novela histórica se recreará unívocamente en su función formal.

Un momento clave en la vida del género narrativo será la crisis que sufre la novela histórica romántica a partir de mediados de siglo. A medida que aumenta la demanda de historicidad del lector se hace más difícil para el novelista conjugarla con la ficción prosística. Sin duda, los peligros fundamentales eran el anacronismo (resultaba imposible presenciar el pasado “como si estuviera ante los ojos”, según la propuesta de Taine, que acabará por relegar la historia a la ciencia historiográfica, negando su vigencia narrativa) y la creación de caracteres estáticos, estereotipados, terreno éste en el que resbalaron especialmente las novelas folletinescas y de tesis, y que se rechaza durante un realismo literario que busca personajes verosímiles. También la distancia con la compleja riqueza del pasado, inaprehensible, impedirá a la novela arqueológica el reflejo adecuado del mismo que la escuela de Von Ranke echará de menos. Por otro lado, a las exigencias del género se mezcla un medievalismo cada vez más desarrollado (con la consecuente especialización y codificación que aleja el Medievo de los lectores medios) y que cuenta con crecientes detractores, sobre todo a partir de las sombrías visiones de Michelet de este universo. Muchos novelistas de ficción histórica dirigen sus miradas entonces hacia otras épocas, más recientes (como Galdós en sus *Episodios Nacionales*) o más lejanas (como Flaubert en *Salammbô*). Recordemos las palabras de F. Nietzsche (2000: 273) en *Más allá del bien y del mal*, refiriéndose al sentido histórico propio de los hombres decimonónicos: «El europeo (...) necesita evidentemente un disfraz, y los estudios históricos le permiten satisfacer esa necesidad al ofrecerle todo un guardarropa de disfraces. Se da cuenta, claro está, [de] que ninguno le sienta bien, por lo que se va probando uno y otro». La escritura de la novela histórica medievalista sería, desde este punto de vista, un episodio más de la gran «mascarada estilística» (273) que recorre el siglo XIX.



Durante la segunda mitad de esta centuria, en España la existencia de la escritura de ficción histórica se jalona de debates que se centran en la elección entre la exigencia de fidelidad absoluta al pasado, forzada por el positivismo, o una actitud conciliadora con el uso de la intuición para la ficción histórica, que tiene mucho que ver con ese logro romántico de primar la imaginación frente a la imitación (Sanmartín Bastida, 2004).

Si la novela histórica vive desde el principio la gran paradoja de mezclar lo ficticio con lo considerado “real”, en la segunda mitad del siglo XIX dos tipos de escritores se ocupan de su cultivo: los folletinistas, que narran las peripecias de un héroe sobre un fondo difuso de sucesos históricos, sin preocuparse de una cuidada reconstrucción del pasado, y de los que Manuel Fernández y González será su principal adalid; y los autores que se toman el género de una manera más arqueológica, quienes procuran documentarse bien a la hora de componer sus historias (véanse Ferreras, 1976; Penas, 1996; Mata Induráin, 1998). Esta segunda tendencia, la “seria” y documentada, la componían novelistas como A. de Escalante, A. Cánovas del Castillo, E. Castelar, F. Navarro Villoslada, J. Paredes o A. Campion, varios de ellos discípulos declarados de Walter Scott. Estos escritores, aunque hayan recibido la consideración de “rezagados” (Mata Induráin, 1995), responderán con su estética a algunas de las inquietudes del momento.

En primer lugar, sus obras se encuentran muy documentadas y se aproximan a una concepción “arqueológica” del género novelístico. Así, la novela histórica, bajo la influencia del *Salammbô* de Flaubert, acabará compitiendo en la reconstrucción del pasado con el historicismo científico impulsado por Leopold von Ranke y tantos otros pensadores del siglo XIX (véase Olmos, 1993 y 1995). Estas obras se constituyen en una especie de prolongación o sustitución de los estudios históricos y de ahí que el crítico Manuel Amor Meilán (1886) se pueda quejar de que la narración de Rafael de Nieva sobre Juan Rodríguez del Padrón permanezca inédita porque iba a «arrojar sobre la vida de nuestro héroe unos torrentes de luz».

El detallismo que se observa en la descripción ambiental habla, asimismo, de un influjo del movimiento realista, aunque en este tipo de novela predomine un espíritu idealista y exaltado que lo aleja del positivismo. Por ejemplo, en Navarro Villoslada el Alto Medioevo aparece retratado como una época de heroísmo espontáneo y de virtud sencilla, de acuerdo con su ideología tradicionalista. No obstante, de sus obras dirá Gabino Tejado (1879) que son más verdaderas que la misma Historia y este tipo de novelas “serias”, recibirán, en este sentido, mejor crítica periodística que las folletinescas, aunque la tendencia ideológica de sus autores pudiera provocar el rechazo de los habituales reseñadores¹.

Ya en el Romanticismo se comienza a reclamar un estudio más profundo del pasado y fidelidad a las circunstancias históricas, es decir, un rechazo progresivo del anacronismo. Y es que durante la primera mitad del XIX, y sobre todo a partir de 1830, asistimos a un continuo disertar sobre la novela en la prensa periódica. Pero es en la segunda mitad de siglo cuando la novela histórica se alza como género

¹ Como se aprecia en la ironía con la que Clarín (1885: 362) se refiere a la novela de Cánovas *La campana de Huesca*.



principalmente problemático. Las contradicciones que presenta son múltiples y los autores perciben un confuso concepto del género, que mezcla movimientos y los dos subtipos de novela histórica mencionados, lo que lleva a los escritores de entonces a dejar constancia de la problemática acuciante en la ficción sobre el pasado. De hecho, la polémica en torno a la novela histórica se mezcla en numerosas ocasiones con el cuestionamiento del género novelístico pues durante largo tiempo fue el principal modelo de novela que se cultivó en España. De este modo, cuando a mitad de la centuria los escritores se replantean el canon y se preguntan por el sentido de la literatura (y especialmente la poesía se ve afectada por este replanteamiento de los géneros) las respuestas en lo que concierne al modelo novelístico son diversas.

Unas cuantas opiniones sobre la ficción prosística recuerdan una serie de factores condicionantes en la época. Primero, la pasión que tanto la novela como el folletín histórico despertaron en los lectores de entonces (Hernández Girbal, 1931: 103 & 161); segundo, la discutida vigencia de los géneros, a los que se gusta de articular y posicionar en listas según su importancia, donde la ideología cobra un papel fundamental; y, tercero, el nacionalismo recalcitrante que acompañará todas las opiniones de los escritores ochocentistas sobre el estado de la literatura en esos momentos. Hay una obsesión permanente por establecer el valor de lo que se lleva a cabo, y una actitud entre pragmática e idealista hacia lo que se considera esencia de la ficción histórica.

El hecho es que la euforia novelística se encontraba con el problema de aceptar el espíritu mercantil de la novela de folletín —que hacía perder prestigio al escritor, aunque el género fuera defendido por autores como Julio Nombela (1867: 131; 1870: 386)—, así como su falta de fidelidad al pasado. La supuesta degeneración y decadencia de la novela histórica se reflejará en las críticas y en las burlas que se hacen del folletín, que se prolongan hasta comienzos del siglo XX (en obras como *Guzmán el Malo*, de Timoteo Orbe, de 1904). No obstante, hay que tener en cuenta que también se hicieron a mediados de siglo imitaciones burlescas de las “orientales” en poesía y éstas continuaron existiendo durante toda la centuria con la misma vigencia que en el Romanticismo e incluso se renovaron con el Modernismo.

En nuestro caso, durante el Realismo la novela histórica comienza a sufrir variaciones en su estética motivadas por las nuevas exigencias del movimiento artístico vigente. Los escritores del Realismo, que impondrán un nuevo canon a los géneros, piden un intento de fidelidad al pasado que faltaba en las novelas de folletín, demasiado centradas en explotar el lado melodramático. Lo importante no es sólo captar el alma de la época en la estela de Michelet, sino también, bajo la nueva influencia de Taine (que proponía perseguir el detalle del pasado y, por ello, dejar la historia para la ciencia), la cotidianidad del ayer (Dakyns, 1973). Así, Carlos Mendoza (1885), uno de los más acérrimos partidarios del Realismo, realiza una completa alabanza de *Nuestra Señora de París* porque hace comprender al lector el espíritu de la Edad Media frente a otras fallidas novelas recientes. Para él, Víctor Hugo obró en su novela una verdadera resurrección, pero sobre todo resalta que no haya historia formal y



suficientemente “pesada” que dé como ella una idea tan clara de lo que era la vida a finales del siglo XV. Según Mendoza, hay que procurar la reproducción veraz del pasado, a la manera de Taine, pero, en caso de que ésta no pueda alcanzarse, lo preferible es que la historia se resucite sólo como intuición, en la estela de Hugo y siguiendo la herencia de Michelet.

Por otro lado, es en la segunda mitad del siglo XIX cuando los conflictos sociales aparecen como motivo de ficción por primera vez. Se aprecia ahora una preocupación por las relaciones entre las clases, tema candente en las décadas realistas, frente a la narrativa de la primera mitad de siglo, cuando López Soler o Larra muestran predilección por la exaltación individualista del héroe frente a cualquier colectividad. Desde el lado conservador, si una novela como *La campana de Huesca*, escrita en 1852 por Cánovas del Castillo, quien ostenta en esta novela un medievalismo semejante al modelo melancólico victoriano (Chandler, 1970), sigue dando de qué hablar a finales de la centuria, es porque en la segunda mitad del XIX cunde una cierta nostalgia por los períodos anteriores de la historia, cuando la relación entre las clases era menos conflictiva, y la obra de Cánovas, como historiador, escritor y político, busca recrear esa sociedad que se plantea idealmente (a veces con pruritos nacionalistas).

A partir de un punto de vista “conservador” como el de Cánovas, el pasado, con su supuestamente armónica distinción de clases sociales, será siempre mejor, y por eso esta obra no se encuentra lejos del *Past and Present* de T. Carlyle ni de las nostálgicas miradas a lo pretérito que plagaban el resto de la literatura europea. Carlyle anhelaba una vuelta a la *Old England* lamentando la pérdida de convicción religiosa y comparando constantemente el pasado con la situación presente, mientras defendía, con paternalismo doctrinario, que aquellos tiempos tuvieron mejores hombres².

En otra dirección se mueve, en la segunda mitad del XIX inglés, el paradigma de novela histórica de W. Morris, por ejemplo en su *The House of the Wolfings* o en *A Dream of John Ball*, con un tipo de una novela histórica “progresista”³. En España no existe un corpus semejante al de este novelista que buscó reflejar la vida de las clases trabajadoras del pasado, con su ideal regulador de la *fellowship*. Morris quiere buscar los antecedentes históricos que puedan proporcionarle modelos para la situación contemporánea⁴. El autor describe en la segunda novela mencionada a los habitantes de Kent de finales

² En la obra citada de Carlyle se parte del pasado para contemplar el presente y el futuro. Hay toda una nostalgia por el tiempo antiguo, la caballería y la religiosidad del Medievo. En paralelo y en la misma línea, véase el comentario de Cánovas del Castillo (1976: 29) en su novela.

³ Sobre la recreación histórica de estas obras, véanse Spatt (1992) y Boos (1992). Boos comentará: «The fourteenth-century England of *John Ball*, Morris’s carefully researched account of the 1381 Peasant’s Rebellion, is a better documented and more realistic reconstruction than his Scandinavian and Germanic tales, and his conjectures about it are correspondingly deeper and more reflective» (Boos, 1992: 25).

⁴ El deseo de los escritores victorianos de encontrar alternativas históricas a los problemas alienantes del presente les llevó a evocar persuasivos modelos del pasado de una supuesta integración de la identidad social y estética. Sobre el intento de Morris de realizar un tratamiento complejo de la historia que incluya la existencia de grupos marginales como mujeres o judíos, véanse los comentarios de Boos. «More realistic studies of the Middle Ages by anthropologists and economic historians have long since undercut any lingering tendency to identify the deeds of Carlyle’s “heroes” with Morris’s “kings and scoundrels”; a victory there. “History” itself has become a more complex entity in the process» (Boos, 1992: 33-34).



del siglo XIV: cómo reparan sus instrumentos, comen y beben, se congregan en el mercado, saludan a los amigos y familia, se reúnen para la batalla, y después luchan y lloran a sus muertos⁵.

Pero la novela histórica española empezará también a hablar del pueblo anónimo en nuestras décadas, y en los relatos breves no dejarán de hacer su aparición los parias de la historia, como los judíos, desde una postura de crítica social, ejemplificada en algún relato de Pardo Bazán.

Esta nueva inquietud social se verá en la novela de Juan B. Paredes, *Los caballeros de Játiva*, de 1878, donde se aprecia un cuestionamiento de la relación señor-siervo, que se encuentra lejos de estar idealizada, como en otras novelas. A partir de la óptica humanitaria que domina el liberalismo del Ochocientos, el autor reconsidera la crueldad de ciertos comportamientos. Ahí está el personaje de Azadrach, que, aunque con connotaciones negativas, mantiene unos principios firmes en la estela de la revolucionaria Rosario de Acuña y su drama *Rienzi el Tribuno*: la herencia de sangre no debería tener valor ni vestirse de nombres pomposos los crímenes de los reyes (véase Paredes, 1878: 142 & 156)⁶. No obstante, el epílogo de esta obra muestra todavía el ideal del caballero cristiano, que vive feliz y patriarcalmente con su mujer e hijos, ocupándose de todo, querido y respetado por servidores y vasallos; es decir, se busca un ideal social armónico (311-312).

Con todos estos cambios acuciando a la novela histórica del momento, los críticos de la generación realista no dejan de debatir sobre el tema y sus opiniones son especialmente relevantes porque fueron ellos los que impusieron el canon que después se mantendría durante muchos años en la historia de la literatura (cf. Jakobson, 1992: 158). Y a pesar de los cambios mencionados en la novela histórica, fruto de la nueva sensibilidad vigente, este género no acaba de convencer a los realistas. Entre los que más debatieron el asunto se encuentra Juan Valera, que defenderá una postura ambigua, defensora de los valores didácticos (de enseñanza de la historia) de la novela histórica aunque también señalará el callejón sin salida en el que se encuentra un género al que cada vez se le pide más fidelidad minuciosa hacia el pasado⁷. Valera resalta que a la novela histórica se le exige «mucha preparación y mil estudios previos, sobre todo hoy, que se hila muy delgado en lo tocante a indumentaria y a otros condicionamientos

⁵ Boos (1992) establece una comparación entre *Past and Present* de Carlyle y *A Dream of John Ball* de Morris. Los héroes ficticios de Carlyle aseguraban una fuerza natural que unía pasado y futuro, pero las fuerzas naturales de Morris eran más sociales y genuinamente históricas. La conclusión final del *John Ball* de Morris es más participatoria y estimulante que la exigente exhortación final de Carlyle. Según Morris, el poder para crear un cambio social no deriva sólo del sentimiento de justicia en la propia causa, sino de una lealtad hacia aquéllos que han luchado por otras causas, solidaridad con una comunidad de santos seculares. Mientras que el lector no participa en la historia de Carlyle, Morris hace sentir la amistad y la comunión entre las personas a lo largo del tiempo. Se trata de un amoroso intercambio con el pasado; y ésta es una de las mejores expresiones del siglo de un historicismo genuinamente empático e imaginativo, según Boos.

⁶ Azadrach, que defiende un credo socialista, se ríe de los que «componen» el mundo y su valor sólo por la casualidad del nacimiento. El protagonista, En García, le advierte: «esas doctrinas no podéis exponerlas a la faz del mundo» (Paredes, 1878: 154).

⁷ Para un resumen de sus ideas sobre el tema, véase Sanmartín Bastida (2002: 278-280; 285-287).



arqueológicos que han de prestar color exacto y tono conveniente a los pormenores y más ligeros toques y perfiles del cuadro» (Valera, 1886: 17-18).

Este autor criticará el supuesto desprecio que Pardo Bazán (1970: 165-168) había mostrado hacia la novela histórica, pues para él ésta aún tiene vigencia⁸.

Yo no quisiera suponer asertos atrevidos y erróneos en doña Emilia Pardo Bazán, a fin de impugnarlos fácilmente; pero creo que, por su afán de dejar despejado el campo para el advenimiento triunfal del naturalismo, arroja de él la novela histórica, como fuera de moda. Si piensa esto, me parece que se equivoca. Flaubert acudiría a protestar con *Salammbô* en la mano. La novela histórica no puede pasar de moda. Ni aún para los más preocupados de las cuestiones sociales, religiosas y políticas del día. Todo se repite, todo tiene sus antecedentes en otras épocas, y quien las estudia tal vez da mayor luz a las cuestiones que más recientes parecen. Lo que impide que se escriban muchas novelas históricas, es que tal vez el naturalismo requiere que escribamos lo que vemos, y no las cosas pasadas. En éstas la imaginación tiene que trabajar mucho, y ya sabemos que el autor naturalista, o debe carecer de imaginación, o debe emplearla poco. [Valera, 1886: 17]

Aunque, como mostraré seguidamente, la escritora gallega sí dejó implícito en *La cuestión palpitante* un cierto rechazo del género, estas críticas no dejan de tener algo de injusto, pues Pardo Bazán, pese a este rechazo teórico de la ficción histórica, también se dedicó, como tantos otros escritores realistas, a cultivarla en cuentos y en novelas (e, incluso, como veremos, en poemas). Su interés por el Medievo, puesto de manifiesto en *San Francisco de Asís*, desmiente que exista una postura cerrada de la autora sobre el tema; de hecho, aunque cada vez se incline más hacia la prosa naturalista, doña Emilia no abandonará por ello, especialmente en relatos breves, la recreación del pasado; simplemente, incorporará los rasgos estilísticos del nuevo estilo a los temas que la interesan, según veremos.

Ello no obsta para que en *La cuestión palpitante* deje caer una serie de opiniones que nos muestran cómo para Pardo Bazán el terreno novelístico debe centrar su foco en el mundo contemporáneo, donde la imitación pueda tener más visos de “verdad”. En su recuento de la situación de la novela en España, Pardo Bazán señalará que frente a las imitaciones de Walter Scott que se daban a mediados de siglo, la prosa de Fernán Caballero fue más real, «más sincera», con más sencilla inspiración que «la de casi todas las novelas de pendón y caldera, capa y espada, o cimitarra y turbante, que se estilaban entonces». Y por eso Trueba no alcanza la talla de Fernán aunque su prosa tenga un sentido en un país «idólatra de sus propias tradiciones y recuerdos» (Pardo Bazán, 1970: 167). De Selgas, asimismo, dirá en el mismo capítulo del libro que su atractivo «es haber comenzado a estudiar la vida moderna en las grandes ciudades, dejándose de guerreros, moros, odaliscas y castellanas» (168). En cuanto a Alarcón, su público no es «aquél que devora con bestial apetito entregas y tomos de Manini» (169), pues sus

⁸ Seguramente Valera estaba molesto con Pardo Bazán porque en *La cuestión palpitante* ella le había “acusado” de atildado y primoroso, como él mismo recuerda en otro momento de este texto (las opiniones que vierte de doña Emilia sobre Valera, a quien no considera realista sino idealista, las podemos leer en Pardo Bazán [1970: 170-172]).



cualidades son «ajenas al romanticismo» y descuella, como Pardo Bazán, «en el cuento y la novela corta, variedad literaria poco cultivada en nuestra tierra» (170).

Por otro lado, autores como Pérez Galdós señalarán también obstáculos para esa recreación de la realidad pasada que pretende la novela histórica: la artificialidad y la retórica de su lenguaje, lleno de exclamaciones del tipo “Ira de Dios” y “Pardiez” (Pérez Galdós, 1992: 62). Otro problema de la novela histórica provendría de su consideración generalizada como romántica (ya hemos visto el comentario sobre Alarcón de Pardo Bazán), que llevaba a escritores como A. Palacio Valdés a rechazarla en aras del Realismo; además, su cultivo mayoritario por parte de los folletinistas desprestigiaba supuestamente su valor narrativo (Dendle, 1998: 269). En este sentido, tanto Palacio Valdés como Pardo Bazán rechazan la producción de autores como M. Fernández y González⁹. Para esta última, el folletinista, que pudo ser «rival del autor de *Ivanhoe*» con sus dos o tres primeras novelas, malgastó su ingenio en «mesas y bancos de lo más común». Pardo Bazán (1970: 166) rechaza sus «entregas interminables, por tomos vendidos a ínfimo precio, por obra de baja ley, escritas *pro pane lucrando*».

“Orlando”, crítico literario afamado de la generación realista, rechaza la vaguedad histórica de los relatos de época, llenos de estereotipos, melodrama y manidas repeticiones (Orlando, 1884). Para M. Menéndez Pelayo (1888: 104), la novela histórica debía seguir todavía la propuesta de Michelet, la resurrección de una época a través de la imaginación sentimental y de la intuición. Y rechaza «una pobre y triste concepción de la novela», que destierra «todo elemento poético y toda savia tradicional», hasta dejarla reducida a «documento experimental». No obstante, defenderá un producto literario por su fidelidad al pasado, pues «a mayor grado de exactitud histórica, corresponde también mayor grado de evidencia poética» (Menéndez Pelayo, 1882: 312-313).

Pero, sin duda, las opiniones más definitivas sobre la novela histórica provendrán de otros dos críticos de esta generación: L. A. Clarín y M. de la Revilla¹⁰. Revilla (1883a: 109) considera que la novela histórica romántica, escrita bajo la influencia de Walter Scott, no fue capaz de fundar un género nuevo y que este modelo se corrompió cuando irrumpió en el panorama el folletinista M. Fernández y González (coincidiendo con Palacio Valdés y Pardo Bazán), pues relegó la ficción histórica a las clases más bajas dando paso a las entregas ilustradas y a sus «desdichados» imitadores (110-111). Frente a ellos, la aparición de Pérez Galdós supondrá una renovación pues no apela a lo inusitado para producir efectismo ni traspasa lo ordinario ni se pierde en el idealismo romántico (Revilla, 1883b). Lo que Revilla exige con fuerza a la novela es la fidelidad histórica, y esto lo podía lograr el modelo de Pérez Galdós al fijarse en la historia de su tiempo, la única de la que era posible dar cuenta.

Pero el último crítico que pronuncia las palabras mágicas para la emancipación de la erudición en la ficción histórica será Clarín, que califica de «trovadores trasnochados» a los compositores del género (Clarín, 1966: 1303), rechazando la novela folletinesca por frívola y artificiosa, y que pide que se

⁹ Véanse las opiniones de Palacio Valdés sobre la novela de folletín y Fernández y González recogidas en Alborg (1999: 413-414).



busque «en el fondo de la vida real el reflejo artístico que puede servir para grabarse en la placa fotográfica del novelista» (Clarín, 1971: 58). Propone entonces un tipo de novela histórica “realista”, en la línea de Revilla, que no se circunscriba sólo al ámbito romántico¹¹. Para el crítico, ante todo se debe evitar el fácil patriotismo en el que caen tantos de sus coetáneos cuando les toca hablar de tiempos pretéritos. Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós se pueden defender como una nueva forma de ficcionar la historia, por la «propiedad y vigoroso colorido» de tipos, costumbres, trajes, paisajes y espectáculos. La novela histórica no debe contar los acontecimientos políticos, de los que ya se ocupa la historia «pragmática», y la trama de una novela debe nacer de «las relaciones privadas», de la vida particular de un individuo bajo un fondo histórico-social (exento lo más posible de «grandes acontecimientos») que le condiciona (Clarín, 1883: 4).

Según Clarín, cuando el historiador comprenda mejor los recursos de la visión poética para dar una imagen aproximada de la realidad, y el novelista penetre más en el fin educador del arte, las semejanzas entre novela e historia se harán mayores. Es decir, reconoce la posible simbiosis o colisión entre una manera de entender la novela histórica y la historia: la historia se poetiza y la novela se historiza (Fernández Prieto, 1998: 112, n105).

De esta forma, el problema que latía intrínseco en el género de la novela histórica para los realistas, la paradoja imposible de la ficción literaria intentando resucitar la imagen exacta del pasado, llevó a un tipo de esteticismo que encontraremos en los últimos cuentos de Pardo Bazán. Al tiempo, Clarín propondrá una solución de emergencia: bautizar a la novela realista como una fórmula de novela histórica en tanto que los hechos hayan sido pasado vivido y cotidiano.

El cansancio que en la segunda mitad del siglo XIX despertó el género de W. Scott y A. Dumas se refleja en la novela de G. Flaubert *Bouvard et Pécuchet*, publicada en 1880. Flaubert establece entonces un nuevo concepto de novela histórica tras poner, en esta obra inacabada, las cosas muy difíciles a los futuros autores de ficción histórica. Aunque Flaubert impone una escrupulosa labor de documentación, acabará liberando a los escritores de la necesidad de ocuparse de tales labores, al agotar el género con la exigencia de una erudición exhaustiva, abriendo las puertas al puro disfrute estético del pasado. No se busca más la “verdadera” cara de lo pretérito, y se abandona el documentalismo: después del tratamiento libre e impresionista que exhibe *La légende de Saint Julien L'Hospitalier*, la imaginación simbolista creará un pasado distinto, extravagantemente fantástico y subjetivo, explotado por puros valores estéticos (Dakyns, 1973).

Por otro lado, ya a finales de siglo, filólogos, sociólogos y también historiadores comienzan a demostrar que la objetividad y la pretensión científica de la historia es imposible. Liberada de esa exigencia de fidelidad al pasado, la novela histórica del Modernismo dejará de responder a los presupuestos de la novela romántica scottiana, aunque no abandona elementos de exotismo y aventura

¹⁰ Véase Dorca (1998) para una contextualización de las ideas que siguen de Revilla.



que concuerdan con su sensibilidad estética. Pero ya no se persigue la imitación mimética y positivista de la realidad, sino que se defiende el pasado en aras de un refinamiento estilístico donde el imaginario simbólico adquiere total protagonismo (Amado Alonso, 1942).

Este conflictivo desarrollo estético que se produce durante todo la segunda mitad del siglo XIX aparece muy bien ejemplificado en una escritora como Emilia Pardo Bazán, cuyos cuentos son especialmente reveladores de la confluencia de movimientos que se amalgaman en la representación del pasado. La autora encuentra en el período finisecular una solución última a las exigencias románticas y realistas en torno al género de la ficción histórica, solución muy diferente de la propuesta por Revilla y Clarín con Pérez Galdós. Reivindicando, como ya había hecho en relación a Alarcón, la escritura de relatos breves, la autora reflejará también sus criticados «guerreros, moros, odaliscas y castellanias» (Pardo Bazán, 1970: 168), pero esta vez impregnándoles de una atmósfera irreal y preciosista que les darán un sentido distinto al romántico, o bien envolviéndolos en una desmitificación realista que les otorgará vigencia en un momento en que aún se cree que la verdad puede ser reflejada en el arte. No hay que olvidar que ahora la crueldad y la miseria son recreadas con fruición desmenuzadora y esteticismo, con señores medievales que evolucionarán desde el *Hernán el Lobo* de Núñez de Arce a los impresionantes galaicos de Valle-Inclán.

En suma, y antes de pasar a descubrir las maneras de doña Emilia de enfrentarse al ayer, podríamos decir que, de una u otra forma, ya sea por una nueva temática social, por un desarrollo psicológico de los personajes, o por su búsqueda del lado “feo” de lo cotidiano, o bien mediante la selección de un nuevo vocabulario, el Realismo ayudará a una evolución del género. El consejo de Taine (quien consideraba a Scott un falseador) y de Renan de meterse en la realidad del pasado como si se viera con los propios ojos se plasma en los cuentos de Pardo Bazán y en los relatos de varios escritores de la época (Sanmartín Bastida, 2002: 322-333). Y en la prosa de ficción se buscará, lo mismo que en la pintura, una fidelidad al pasado desde un cierto grado de erudición histórica, para que nadie achaque al autor, como hizo Revilla (1883a: 131) con Manuel Fernández y González, falta de estudio y de buen gusto. Por otro lado, no hay que olvidar la estrecha ligazón existente entre costumbrismo y Naturalismo, relación reconocida en algunos textos de la época y que también encontraremos como una forma de plantear el Medievo en unos y otros autores. La vida diaria de los personajes del pasado empieza a interesar tanto en la historiografía decimonónica como en la prosa de ficción histórica.

Además, la medicina afecta no sólo al Naturalismo de tema contemporáneo sino también a la nueva prosa medievalista: en *San Francisco de Asís* encontramos huellas de ese interés naturalista por las enfermedades corporales, otorgando vigencia a la ciencia en un relato de los tiempos pasados.

Ciertamente, la preocupación por la estructura de la sociedad medieval y su división clasista está mucho más presente que en la prosa romántica, como apreciamos en el cuento *Los herrados*, de la

¹¹ Lo hace, además, en un mismo ámbito periodístico, publicando estas ideas en la revista *La Diana*, como Revilla.



escritora gallega. Claro que se contaba con el claro precedente de V. Hugo, que en numerosas ocasiones celebraría la grandeza de los humildes y miserables, presentes, junto a los nobles, en *La légende des Siècles* (“Les Pauvres Gens”), pero ahora se produce una profundización en el tema que demuestra una preocupación acuciante de fondo, en un momento en que las doctrinas socialistas no hacían más que proliferar. Incluso novelas que defienden un orden conservador y aristocrático, como *Los caballeros de Játiva* de Paredes o *La campana de Huesca* de Cánovas del Castillo, no dejan de reflejar los pujantes malentendidos entre los distintos niveles económicos y humanos del universo medieval¹². Con una nueva concienciación social, el pueblo, personificado en el mentado Azadrach, deja de ser el romántico depositario de unas tradiciones ancestrales para volverse un posible enemigo del orden gubernamental —gustara o no—; y para evitar malentendidos, se buscará —sobre todo a partir del 98— que los campesinos retoman el carácter exaltado y sagrado de su tarea cotidiana reflejado también en el pasado (Sanmartín Bastida, 2001). La sociedad medieval, modelo a imitar o ejemplo de lo que se ha superado, sigue copando protagonismo en la segunda mitad de siglo como fundamental eje de referencia.

Ciertamente, serán los cuentos de Pardo Bazán los que se adentren más atrevidamente en la exploración de las nuevas cuestiones que la sociedad burguesa plantea a la hora de mirar hacia atrás (la situación de las mujeres; la esclavitud —vigente en Cuba durante muchos de estos años, recordemos—; la falta de cultura que lleva a creencias supersticiosas...). Pero esto es ya materia de otros capítulos; antes pasemos a contemplar los buceos que realizó la autora en la poesía medievalista.

¹² Véanse, por ejemplo, las diversas escenas de conflicto entre el esclavo y el señor en *Los caballeros de Játiva* y entre los almogávares y los nobles en *La campana de Huesca*. Ambas reflejan una realidad social medieval nada paradisíaca en este sentido, pues el amo y el siervo no se sientan a cenar juntos, a la manera preconizada por el imaginario poético victoriano o por parte de una idealizada historiografía española; por el contrario, el resentimiento y el inconformismo reinan por doquier.



2. La poesía medievalista y Emilia Pardo Bazán: la política de los versos

Emilia Pardo Bazán hará sus pinitos literarios dentro de la corriente de historicismo nacionalista que sustenta a tantos escritores románticos españoles. Este espíritu nacionalista se muestra en una continua mirada hacia la Edad Media (generalmente hacia el período de los Reyes Católicos, un Bajo Medievo que se alarga hasta comienzos del siglo XVI), un momento en que parecían ponerse de manifiesto las virtudes heroicas de los habitantes de la península y cuando, supuestamente, ese país llamado España se funda institucionalmente (así aparece en la muy leída historia de la nación que escribe Modesto Lafuente, publicada entre 1850 y 1859).

Hay que recordar, como lo hace Alborg (1980: 101) para justificar el sesgo nacionalista que recorre toda la obra romántica española, que el español «desde el siglo XVIII, mucho más que “complejos” individuales y personales tuvo el “complejo” de su país, el de pertenecer a su país y saber al fin en qué medida podía sentirse orgulloso o avergonzado de ello», atormentado «por la búsqueda y conquista de la propia personalidad nacional». La Guerra de la Independencia, además, había actuado como nuevo catalizador de estas inquietudes. Esto conduce a un tipo de escritura que fija constantemente sus ojos en los llamados valores nacionales, y que ha servido a historiadores como Flitter (1992) o Silver (1996) para justificar su aserto de que en España el Romanticismo fue principalmente “conservador”, al menos después de la primera época esproncediana¹³.

En nuestro caso, especialmente dos serán los motivos o problemas que en la segunda mitad del siglo XIX lleven a mirar (o a escapar) hacia el Medievo: la guerra de Tetuán y las guerras carlistas. Sobre ambos temas, Pardo Bazán escribirá versos, aunque los primeros no se conserven. Hay que decir ahora que, si bien esta poesía no goza de gran madurez artística, resulta interesante observar cómo el primer conato literario de la autora tiene que ver con el medievalismo y con un Romanticismo tradicionalista y conservador. Para poder defender este aserto mejor y también para poder conocer qué hilos tejía el medievalismo épico en poesía, enmarcaremos la obra poética de Pardo Bazán dentro de otras composiciones paralelas de su tiempo, para lo cual remitiremos al apéndice de poemas por orden de aparición que incluyo al final de este capítulo, que permitirá una lectura más cómoda y rápida de nuestro panorama.

Formalmente, el tipo de poemas que comentamos se caracteriza por la abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas; como comenta Aullón de Haro (1988: 123), es en la poesía política donde más adecuadamente puede hallarse la altura tonal como condición temática. Varias de estas composiciones son, de hecho, odas de estirpe quintanesca, con tono pomposo y escritas en verso libre. En este sentido, el Romanticismo o Postromanticismo de la segunda mitad de siglo continuó con muchas

¹³ Aunque no voy a discutirlo aquí, discrepo de ese punto de vista debido a la gran cantidad de artículos con estética romántica que son defensores de valores progresistas (por ejemplo, en revistas como *La Ilustración Republicana y Federal*), encontrados durante la realización de mi tesis doctoral.



vetas clasicistas (de hecho, en el XIX nunca se dio esa separación tajante de movimientos que muchos críticos han sostenido [véase Sanmartín Bastida, 2002: 605-607]).

Centrándonos en esta gama de poemas, hay que decir que cuando en 1860 España gana la guerra de Tetuán, comenzada el año anterior, los entusiasmos se desatan y enseguida tanto en la información de la prensa como en la creación literaria se establece un paralelismo entre la victoria contemporánea sobre los “moros” y la antigua Reconquista. Esta comparación se subraya en los desfiles que se suceden en aquellos momentos. González de Tejada (1860) nos cuenta el carácter de las celebraciones que se dieron el mes de febrero del año mencionado:

Llena por todas partes nuestra patria de gloriosos recuerdos de no interrumpidas victorias sobre las huestes mahometanas, natural era que en esta solemne ocasión se hiciera oportuno alarde de ellas. Así es que, mientras en Madrid paseaban por las calles los estandartes traídos por el cardenal Cisneros, en Granada se enarbolaba el pendón del conde de Tendilla sobre la misma torre de la Alhambra que le sostuvo cuando los Reyes Católicos lanzaron de su trono a Boabdil, y en Sevilla se sacaba en solemne procesión la espada de san Fernando.¹⁴

La Real Academia abre un concurso para que los poetas immortalicen las nuevas hazañas del ejército hispano, que gana Joaquín Cervino, a quien se le impone una medalla de oro de manos de la reina (Hernández-Girbal, 1931: 133-134)¹⁵. En un número de *El Correo de Ultramar* de este mismo año se publican una serie de poemas bajo el título global de *Poesías al ejército vencedor*¹⁶. En ellos se llama a los españoles «nietos de Guzmán» (*A la entrada triunfal del ejército de África*, de Hartzenbusch [1887: 181-182]) y «dignos hijos del Cid y de Pelayo» (*Al ejército de África*, de Eusebio de Fortuny). Además, sale a flote el complejo de inferioridad que siente España con respecto a Europa en estos momentos; en varios poemas percibimos veladas advertencias al continente en nombre del legendario pasado: advertencias que muestran más el inconformismo del país con su consideración como segunda potencia que un fundado resentimiento. El león castellano se despierta para defenderse del africano, nos dice Zacarías Acosta y Lozano en la oda quintanesca *En la guerra de África*, y proclama el castigo del cielo por el mal comportamiento de la tierra africana. En *Al ejército de África* aplaude satisfecha Europa, a la que se anuncia en la *Profecía del Tajo* (poema, que, como su título indica, imita a Fray Luis), que España, aunque reposa, nunca muere; el pueblo español «todavía vive», tal es el reclamo de *Del Guad-el-Jelú en*

¹⁴ En este artículo se incluye el fragmento de un romance mencionado más adelante, del Marqués de Molins (*Del Guad-el-Jelú...*). Se recitó en la casa de su autor, que reunió a los hombres de letras la noche del 7 de febrero para celebrar la entrada del ejército en Tetuán.

¹⁵ El poema de Cervino se titulaba *La nueva guerra púnica o España en Marruecos*; el segundo premio o accésit recayó en Antonio Arnao. Manuel Fernández y González, que se presentó al concurso, expresó su indignación por no haberlo ganado “despotricando” en el café contra la Academia y Cervino, de quien se venga en el mes de julio en una crítica al poema ganador publicada en *El Museo Universal*, que recoge Hernández-Girbal (1931: 135-146).

¹⁶ Concretamente, aparecen en el número *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1860), págs. 394-395.



la orilla..., del Marqués de Molins. El continente contemplará entonces con asombro las hazañas del país, nos dice el poema de Gabriel y Ruiz de Apodaca.

Además, Hartzenbusch (1887: 175-177) recuerda en sus décimas *A la guerra de África* que los “moros” vinieron a España y les debíamos la visita. Estas décimas fueron leídas en el Teatro del Circo en la noche del 25 de enero de 1860, muy en la línea del carácter declamatorio que adquiere este tipo de poesía épica¹⁷. Si todas estas composiciones, además de retrotraerse a la Reconquista, suelen tener referencias a la Providencia divina, los versos de *En la guerra de África* piden a Dios una ayuda que el poeta está seguro de obtener. Por otro lado, se identifica siempre al castellano con el español, haciendo gala de ese castellanocentrismo intrínseco en la concepción histórica del Romanticismo decimonónico, que se irá acentuando con el paso de los años hasta llegar a la generación noventaicoista (Silver, 1996). El poema de Fernández Espino, donde se recuerda que Sagunto, las Navas y Pavía asombran al mundo, es un ejemplo llamativo en este aspecto cuando el poeta se refiere a la invencible enseña de Castilla. Por otro lado, constantemente, como en el teatro y en la pintura, y dentro del medievalismo vigente entonces, se establece un paralelismo entre Isabel I e Isabel II. Así, en *Al Excmo. señor...* de Carlos Frontaura se reivindica el «grito santo» de «¡España por Isabel!», y en *Profecía del Tajo* se dice que: «Lauros de Isabel primera/ Renueva Isabel segunda»¹⁸. En este poema, el Tajo anuncia a un decaído don Rodrigo la futura victoria de Isabel II contra los africanos.

Excepcionalmente encontramos un poema en catalán de Dámaso Calvet donde una vez más se relaciona Granada con la guerra de Marruecos, prolongando la eterna contraposición entre la Cruz y la Luna. Lo mismo hace Manuel Fernández y González en *A África: Por la toma de Tetuán*, composición en la que su autor exhorta a callar a una «África impura», considerada como fiera acorralada y cobarde. Recuerda entonces la pérdida de don Rodrigo de España y luego la esclavitud de Tetuán, de forma que el paralelismo anuncie el desenlace victorioso para la primera. En un lenguaje retoricista y dentro del arabismo pujante del que los Fernández y González serán grandes adalides, escribe el autor sobre «Guad-el-Jelú», «Kaba» (así escribe la grafía de la amante de don Rodrigo) y «Guad-al-Lette».

En estos poemas apreciamos la recurrencia de un símbolo para referirse a España: el del león que «despierta», «el hispano león» de los siglos medios, que recordemos era un elemento del escudo del nuevo reino de Castilla y León (en *El sitio de Granada por los Reyes Católicos*, oda heroica llena de tópicos escrita años después, se nos muestra al hispano león mostrando sus garras). Tanto se abusó de este símbolo que no nos debe extrañar encontramos burlas del motivo en los grabados de las revistas cómicas de esta época (Bozal, 1979: 124-125; 1989: 95). Esta imagen entrará en crisis con ocasión del Desastre del 98, pues durante la guerra fue utilizado de manera insistente en publicaciones como *La Campana de*

¹⁷ En su poema para el *Romancero de la guerra de África* (Hartzenbusch, 1887: 183-192) el escritor muestra una actitud bastante agresiva en torno a la guerra y los africanos, a los que acusa de creer en un Profeta embustero y de morir pensando en el «soez paraíso» (186).

¹⁸ Estos versos nos recuerdan a los del Duque de Rivas en su soneto *A la reina nuestra señora*, de 1843: «...Y la fama confunda/ La primera Isabel con la segunda» (Saavedra, 1884-1885: 168).



Gracia, en las que se enfrenta al “cerdo” simbólico de los norteamericanos. Con la derrota, también el león resultará “herido”.

Pero en los poemas de Tetuán, el León de España aparece todavía sacudiéndose del letargo y desgarrando la enseña del Infiel, tal como nos lo presenta Justiniano en su conmemoración de la victoria de Tetuán: «Mas súbito, el letargo sacudido/ que sus miembros ligó con dura amarra,/ alza el León la frente enfurecido...». El «fiero Mahometano» se lanza a la batalla «y al ver el sueño del León Hispano,/ a lid sañuda rétale arrogante»; ante esta provocación, España responderá con contundencia. Con esta imagen de una nación previamente dormida se reconoce la difícil situación vigente, pero su despertar es la esperanza. También Nombela (1905: 31-35) presenta el mismo uso del icono castellano: «pero el astuto tigre del desierto/ olvida que el león está despierto» (31) y que alzará la espada que brilló en las Navas y triunfó en Lepanto (33); los españoles, «los hijos de Pelayo», gritan «Unión» (32). Los mismos tópicos maneja Tomás de Reyna, quien nos presenta plásticamente cómo «...ya despereza/ sus miembros el León» y suenan sus rugidos, y una vez más se refiere a los españoles como los «ilustres hijos de Pelayo», se recuerda a don Rodrigo y se achaca a Castilla la hazaña contemporánea¹⁹. En *A la toma de Tetuán*, Hartsenbusch (1887: 179) exclama «—¡Ruge, lamiendo su presa,/ El castellano león!», ante el cual se postra el “moro” y triunfa la cruz. El pueblo español también es considerado vástago de Pelayo, «Cual hijo de Guzmanes y de Cides», por Gaspar Bono y Serrano (pág. 368; apéndice), o emulador «de Gonzalos y de Cides», en palabras de Manuel Cañete (pág. 374; apéndice), haciendo a los héroes actuales descendientes siempre de los del pasado.

Muchos de estos poemas son puramente anecdóticos, como los que escriben el grupo sevillano de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*. Bueno, Fernández Espino, Justiniano o Ruiz de Apodaca celebran en sendos poemas la entrada en Sevilla de la Infantería o el Regimiento de León. Precisamente serán los poetas de Sevilla los que auspicien la idea del *Romancero de la Guerra de África*, dentro una pugna poética de carácter regional²⁰. El grupo sevillano, al que se suma el Marqués de Cabriñana, muestra

¹⁹ Las citas están en las páginas 171 y 169 respectivamente; véase el apéndice. La oda está «dedicada al Casino de San Juan de Puerto-Rico, y leída en el mismo la noche del 22 de enero de 1860, ante el retrato de S. M. la Reina, por la señora Doña Julia A. Montilla de Arroyo, con motivo del baile en celebridad de los días de S. A. R. el Príncipe de Asturias, cuyo producto se destina a aquella campaña» (pág. 167), lo que nos muestra la *oficialidad* de este tipo de composiciones.

²⁰ «Con este título se ha publicado en la Corte una preciosa colección de Romances que el Sr. Marqués de Molins dedica, a nombre de los poetas que en él han escrito, a S. M. la Reina. Es una excelente historia de los principales sucesos, de las impresiones y de los pensamientos que avaloran nuestra epopeya de África. Sencillez, corrección casi siempre, elegancia, energía en la expresión son las prendas que comúnmente se encuentran en casi todos los Romances./ Ha sido tan oportuna la idea y tan felizmente ejecutada que a ella, aún más que a la historia misma, deberá España de un modo vivo y pintoresco la conservación de sus recientes y admirables glorias, y los héroes que en tan dura guerra se han distinguido[,] la fama popular en la edad futura./ Tenemos entendido que los poetas Sevillanos pensaron antes que en Madrid en un Romancero sobre el mismo asunto, aunque dando más importancia a las impresiones morales, a nuestras costumbres, a nuestros sentimientos y a nuestras creencias que a los sucesos mismos, sin olvidarlos por eso ni dejar de darles el alto valor que en sí contienen. Lástima será que no se realice un pensamiento que sin tener siquiera aire de rivalidad con el cortesano, porque se concibió antes y seguiría diverso rumbo,



cómo a veces el motivo nacionalista se hace casi un pretexto para un juego poético, a partir del cual se publican sin mayores pretensiones unos sonetos escritos improvisadamente cuando se reúnen los autores, poemas que repiten vocablos estereotipados al final de cada uno de los versos. Los españoles son en estas composiciones, una vez más, “leones”, y Juan José Bueno arenga a los «Hijos del Cid» a repetir las hazañas y la excelsa gloria cual guerreros que contemplan “absortos” todos los países, según comentario unánime de este poeta y de Fernández Espino. Para Justiniano, es ésta la ocasión de la renovación de las glorias de Castilla, protagonista también del poema de Gabriel y Ruiz de Apodaca.

Incluso Campoamor (1972: 1504-1508) se lanza a cantar en verso las hazañas de Tetuán. Se trata del *Romance (del Romancero de la Guerra de África)*, escrito en tono exaltado y retórico, y que tiene vetas, como en los demás autores, racistas. El autor se refiere a África como pueblo maldito; el “moro” Satanás siente miedo porque España va a crear un alma en unos cuerpos que no la poseen. Vuelve entonces al mundo la sombra del gran rey de Portugal, don Sebastián, que exclama: «¡Valor!, ¡y a Alcazarquivir,/ y a Guadalete vengad!» (1505). Se recuerda así de manera interesada una vez más la Reconquista. «¡Oh, sí, sí, según se baten,/ aún acordándose están/ que han bebido agua del Tajo/ esos sectarios de Alá! (...) y así es que dando a los moros/ recuerdos del cardenal,/ les dice la artillería: “¡Hijos del Tarik, atrás!”» (1506-1507). Rememora el poeta cómo del Guadalete dijo un sabio musulmán que sólo Dios podía contar los muertos, que en este caso, por supuesto, serán los marroquíes infieles. Todo son referencias al pasado (especialmente a los siglos XV y XVI), que se constituyen en constante punto de comparación y vértice: el capitán general felicita así al general Quesada: «Vencisteis con la bravura/ de un nuevo Gran Capitán» (1507). Parten entonces para barrer ese inmenso lupanar, «y esto en sueños dice Ros/ que habló con don Sebastián: “¡Valor!, ¡y a Alcazarquivir,/ y a Guadalete vengad!”/ “¡Salve, ¡oh rey!, Guad-el-Jelú/ su Guadalete será.”» (1508).

En estas celebraciones descritas se encuadra el primer intento de poesía épica que realiza Emilia Pardo Bazán, y que ella misma relata. Cuando desembarcaban en La Coruña las tropas vencedoras de la guerra de África se refugia en su habitación y su entusiasmo patriótico se plasma en lo que recordará más tarde como quintillas (cf. Pardo Bazán, 1993: 7). La escritora rememora así estos primeros esbozos literarios (cit. en Pardo Bazán, 1990, I: 51):

Mi primer recuerdo literario se remonta a una fecha histórica señalada y ya distante: la terminación de la guerra de África, acontecimiento al cual rendí las primicias de mi musa. Lo que los versos serían puede calcularse sabiendo que yo frisaba en los años en que la Iglesia católica concede uso de razón a los parvulitos.²¹

El catolicismo aquí mencionado aparecerá con garbo dentro del corpus de poemas que emplea el medievalismo nacionalista para justificar otro evento bélico, la guerra civil carlista. Una vez más, Pardo

pudiera servir de complemento», “Miscelánea”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), págs. 310-320: 316.

²¹ Emilia Pardo Bazán tenía en 1860 nueve años.



Bazán probará su pluma en estas lides y una vez más se verá rodeada de compañeros de viaje que recurren también al pasado como arma de fácil uso para la legitimación de las reclamaciones contemporáneas.

Por parte del bando isabelino, Hartzenbusch (1887: 169-174), por ejemplo, dedicará un poema al fin de la guerra civil, para ser leído en el teatro —según se nos dice en nota: al igual que los poemas de África, la difusión de estas composiciones tendrá un barniz de actividad pública—. Celebra allí la reconciliación final, tras haber rememorado un pasado glorioso del que no encuentra vestigios. Eso sí, rechaza al pueblo fanático y grosero, «juguete del iluso sacerdote», que no es español, pues «su león» (de España) no tolera mancilla y su blasón augusto exige respeto (173). En la mirada hacia el ayer, aristocratismo y un cierto anticlericalismo (o al menos un rechazo hacia la parte de la Iglesia que apoya al Pretendiente) hacen así también su aparición.

En *A los mártires de la libertad*, Juan Cervera Bachiller habla de los victoriosos «pendones de Castilla», desde esa actitud castellanocéntrica que ya he señalado. Los siglos medios se hacen presentes a través de la comparación de la multitud dolorida por los muertos con el laúd del trovador, que calla cuando éste muere. En *A España* de Carlos Peñaranda, de verso libre, se canta de nuevo al país «de los Pelayos y los Cides» que sobrevivió a los franceses; se le recuerda el pasado a una nación agotada por años de lucha continua, al término de la guerra civil, para que la victoria sobre los carlistas sea considerada una hazaña más que sumar al ya glorioso historial (coherente con el curso de la historia y el destino de la nación²²), aunque en esta ocasión, en lugar de ser comparada con un león, la nación es puesta en correlación con un águila²³. En *Después de la batalla de Mendigorria*, Juan de la Pezuela resalta la victoria de la «nueva Isabel» y del «impávido nieto de Gonzalo», emparentando de nuevo los personajes actuales con los del pasado.

Al igual que en el caso de la guerra de África, se escribe un romancero que hace vigente el recuerdo de los siglos medios²⁴. Se componen entonces *El Romancero de la guerra civil*, que publican los redactores de *El Legitimista Español*, y *El Romancero español de Carlos VII*. En estos poemas apreciamos cómo el bando carlista recurre asimismo al Medioevo y a un uso manipulador del pasado para defender sus intereses. En el romance *La Providencia*, el pretendiente (héroe de «mirada limpia», digamos que casi épico), parte hacia Figueras, que piensa convertir en una nueva Covadonga, de donde

²² Recordemos la concepción teleológica de la historia que se tiene en la época isabelina, donde todos los acontecimientos parecen apuntar hacia un fin, que defenderá el historiador que la escriba (véase, sobre este tema, Cirujano Marín *et alii*, 1985).

²³ La simbología de animales era una práctica común decimonónica, como se ve en los grabados cómicos, que hacen abundante uso de este recurso; pero lo arbitrario del asunto se demuestra en que en ocasiones se representara a Estados Unidos con un águila y a Gran Bretaña con un león, en la gráfica política del 98.

²⁴ Peers resalta el asunto de la elección métrica. «Los episodios más conocidos de la historia de España fueron referidos de nuevo en esta forma [el romance], y llegó a haber unos cuantos escritores que dieron a la luz “Romanceros” que trataban de acontecimientos contemporáneos. Tales fueron el *Romancero de la Guerra Carlista* (1842) de Ribot y Fontseré y el *Romancero de la Guerra de África* (1860), escrito por



«renacerá España», en una vuelta a los orígenes de la Reconquista. Pero sus propósitos se tuercen por una emboscada y la Providencia le salvará de ser detenido por los franceses. Los versos del bando carlista, en su presentación de Carlos de Borbón y Este, se esfuerzan en establecer el vínculo entre el tiempo medieval y el monarca en el destierro.

En cuanto a la estructura formal, la métrica de los poemas de ambos bandos es semejante a la del apartado anterior, aunque con más variedad: se usan octavillas, octava rima, verso libre. Pero sobre todo, como ya hemos visto, predomina el romance, género que se va revalorizando en su vertiente popular y que durante el siglo XIX se irá revistiendo de connotaciones nacionalistas. En general, en el uso de esta forma métrica no apreciamos el intento de arcaización y de imitación de estructuras del romance viejo que hallamos posteriormente en otro tipo de temática, ya que lo que interesa en este caso es hablar del presente, aunque haya una recuperación del pasado por razones del mismo.

Como en el caso de la toma de Tetuán, Pardo Bazán (1996) nos muestra en algunos versos, escritos en 1870 (cuando la autora tiene 19 años), el mismo uso ideológico del Medievo, en este caso a favor del pretendiente²⁵. Tal vez se refería a estas poesías cuando en su madurez comenta que los versos de aquella época, literariamente (no crítica, pues, el plano político), le pesaban en la conciencia (véase Pardo Bazán, 1993: 8). La autora gallega escribe por entonces un poema a Carlos de Borbón y Este, el “augusto rey” desterrado, por el que ella siente particular fervor: un rey cristiano nunca debe ejercer tiranía, sostiene, y este monarca es un ejemplo de ello²⁶. También dedica otra composición a la reina Margarita de Borbón, su mujer, a quien recomienda que en algún momento sueñe con el brillante cortejo de las pasadas glorias de España y con los héroes antiguos enseñando sus frentes llenas de entusiasmo.

unos cuantos poetas de primera fila y editado por el Marqués de Molins» (Peers, 1973, II: 287). Véase también Cossío (1960, I: 145-146).

²⁵ Estos poemas los publica Hemingway, dentro de un conjunto de poesías *inéditas u olvidadas*, en 1996. Para Latorre Ceresuela (1997: 9), que hace un estudio del repertorio publicado, la repercusión romántica en este corpus poético se observa en el gusto de la joven escritora por lo macabro, lo gótico, lo fantástico y lo sobrenatural, así como por la polimetría de uso efectista. Las influencias de sus poemas serían las notas intimistas de Heine, Goethe y Schiller más que el «estilo rimbombante» de Zorrilla. También provienen del Romanticismo los elementos góticos a los que se añaden exotismos y reminiscencias medievales legendarias que estetizará en su narrativa finisecular, según Latorre Ceresuela. Resultan significativas las alusiones a la *Divina Comedia* de Dante, y llaman la atención las notables dotes que demuestra Pardo Bazán para lo fantástico (por ejemplo, en *El Castillo de la Fada*), con danzas de esqueletos grotescas y frenéticas, ese *topos* de la Danza de la Muerte que volverá con fuerza en la literatura de la segunda mitad de siglo. Frente al sentimiento religioso, la frivolidad del mundo presente aparece en *Improvisación*, evocación del tema del Santo Grial en el Casino de Santiago. Éste pudo ser el ámbito que le inspiró, entre otros cuentos, el relato *El Santo Grial* (que veremos en el capítulo siguiente), según apunta Latorre Ceresuela (9).

²⁶ El padre de doña Emilia, José Pardo Bazán, era carlista, aunque se pasó al partido progresista de su amigo Salustiano Olózaga para ser diputado por las Cortes. El marido de la autora, de quien se acabará separando, también fue carlista, y entre los dos contagiarán su entusiasmo a la joven Emilia. Bastantes años después de estos versos, en 1888, Pardo Bazán publica *Mi romería*, donde narra su viaje a Italia y su entrevista con don Carlos, libro que origina una polémica entre los carlistas que da lugar a la escisión de la rama capitaneada por Ramón Nocedal (véase Pardo Bazán, 1970: 14; 1993: 8 & 10).



Sobre las ciudades que el árabe invasor tomó, Toledo, Granada la mora, Valencia..., se verá entonces la cruz cristiana en el recuerdo.

Y ese día feliz, acariciando
un pensamiento mismo
arrancaréis la patria del abismo;
y cual un tiempo fueron
Isabel y Fernando,
entrambos formaréis nuestra delicia;
que entre Carlos y tú, regia Señora,
solo habrá una sublime diferencia:
él será la justicia,
tú serás el perdón y la clemencia.
[Pardo Bazán, 1996: 56]

En *Visión*, aparece la imagen de la gloria española en forma de un hombre que derrama sangre en “cien batallas” y es traicionado en Vergara. Un *Brindis* se dedicará entonces a la Virgen y al monarca exiliado, por quien Castilla espera retornar a su prez y honor (61). En 1871, escribe *De Blanca a Enrique* (64-70), donde la protagonista se dirige a su amado hablándole de don Carlos, convertido en personaje idealizado, y de doña Margarita; Blanca se presenta con “candor” en su frente mientras mira el retrato de esos reyes por los que lucha su enamorado Enrique. Curiosamente, en un arranque de reivindicación casi “feminista” que aparecerá en otras obras medievalistas que comentaremos, la voz femenina comenta que a veces le entran ganas de ir a pelear como los Pelayos y los Cides, y de luchar olvidando su sexo (que le imposibilita para la aventura, como también declara Pardo Bazán en el prólogo a su *San Francisco de Asís*)²⁷. Por otro lado, en este año mencionado realiza también un nuevo brindis por el rey que en el destierro guarda el honor y el brío castellano.

Finalmente, Pardo Bazán muestra otros ejemplos de uso político del Medioevo, también desde una ideología conservadora. En “A los Católicos. Homenaje a nuestro Smo. Padre Pío IX, en el 25 Aniversario de su glorioso Pontificado” (Pardo Bazán, 1996: 49), la escritora gallega se refiere a la España «donde la cruz de lábaro de gloria/ aún vive de Pelayo la memoria» (modernizo la ortografía de la edición), una nación en la que apenas hay corazones cobardes que no ardan ante el llamamiento de la patria y de Dios.

Con todos estos ejemplos a mano de uso nacionalista del Medioevo, podríamos preguntarnos: ¿es Pardo Bazán por escribir estos poemas tempranos una escritora romántica?, ¿el Romanticismo es en España un movimiento de ideología conservadora? Nos encontramos aquí con el viejo problema de la definición del Romanticismo y de si el hecho de volver al pasado para entender el presente implica en sí mismo una actitud conservadora. Nosotros pensamos que no, pues en aquel momento mirar hacia atrás era algo novedoso de la manera en que se hacía, y muchas veces esta mirada justifica propuestas progresistas (así, en historiadores federalistas como Patxot y Ferrer [Cirujano Marín *et alii*, 1985]). Más



que de la estética todo depende del fin ideológico al que se dirija. Aunque a partir de los años 40 el ala derecha política se apropie muchas veces de los modelos artísticos románticos, también encontraremos textos que defiendan una España descentralizada, por ejemplo, mirando hacia los Municipios del Medioevo (véase Sanmartín Bastida, 2002: 541-545). Por otro lado, ¿mirar hacia atrás es una característica intrínseca y única del Romanticismo o también sucede dentro de los parámetros estéticos del movimiento realista? Los autores realistas (y ahí está Pérez Galdós) no dejan de dirigir los ojos hacia el pasado, dentro de ese “sentido histórico” que hemos visto postulaba Nietzsche como una característica del siglo decimonónico.

Pero en estos poemas Pardo Bazán sí defiende una ideología política de raigambre conservadora que irá modificando a lo largo del tiempo, y hereda los usos épico-nacionalistas del Romanticismo, especialmente a partir de la explotación del romance. No obstante, este tipo de versos políticos los escribirán por igual tanto poetas románticos como los considerados por parte de la crítica “realistas” (Núñez de Arce, por ejemplo, en la estela de García Tassara). Entre García Tassara y Zorrilla, Pardo Bazán se dejará llevar por los vientos nacionalistas, por esa búsqueda de la esencia última de España que acuciará a todo el siglo XIX.

²⁷ Sobre Emilia Pardo Bazán y la cuestión de la mujer pueden verse Sanmartín & Bastida (2002) y Ayala (2001).



Apéndice de poemas

1. Juan Eugenio Hartzenbusch, “A la entrada triunfal del ejército de África”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1860), pág. 394.
2. Eusebio Fortuny, “Al ejército de África”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1860), pág. 394.
3. Zacarías Acosta y Lozano, “En la guerra de África. Oda”, *El Museo Universal*, 5 (29 de enero de 1860), pág. 35.
4. Anónimo, “Profecía del Tajo”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 376 (1860), pág. 182.
5. Marqués de Molins, “Del Guad-el-Jelú en la orilla...”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 376 (1860), pág. 182.
6. José Fernández Espino, “A España y su ejército en África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 57.
7. Carlos Frontaura, “Al Excmo. señor Duque de Tetuán, capitán general y en jefe del ejército de África”, *Parte Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1860), págs. 394-395.
8. Dámaso Calvet, “A mon amich Don Ramón Muns y Castellet”, *El Museo Universal*, 6 (5 de febrero de 1860), pág. 46.
9. Manuel Fernández y González, “A África: Por la toma de Tetuán”, *El Museo Universal*, 7 (12 de febrero de 1860), págs. 50-51.
10. José Peris y Pascual, “El sitio de Granada por los Reyes Católicos”, *Asociación Literaria de Gerona* (1882), págs. 53-62.
11. Juan Justiniano, “Toma de Tetuán”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 56.
12. Tomás de Reyna y Reyna, “A la Guerra de España contra Marruecos. Oda”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), págs. 167-174.
13. Gaspar Bono y Serrano, “A las victorias contra Marruecos. Oda”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), págs. 367-372.
14. Manuel Cañete, “En la entrada en Madrid del ejército victorioso”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), págs. 373-374.
15. Juan José Bueno, “En la entrada de la Infantería de León en Sevilla, a su vuelta de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 244.
16. José Fernández Espino, “A la entrada en esta ciudad del Regimiento de León, a su regreso de la campaña de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 245.
17. Juan Justiniano, “A la entrada en esta ciudad del 1er Batallón del Regimiento Infantería de León, procedente de nuestro victorioso ejército de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 246.



-
18. Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, “En la entrada del Regimiento de León en Sevilla a su regreso de la gloriosa guerra de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 247.
 19. El Marqués de Cabriñana, “En la entrada en esta ciudad del Regimiento de Húsares de la Princesa, a su regreso de la memorable campaña de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, (1860), pág. 248.
 20. Juan Justiniano, “En la entrada en esta ciudad del Regimiento de Húsares de la Princesa, a su regreso de la memorable campaña de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 249.
 21. Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, “En la entrada en esta ciudad del Regimiento de Húsares de la Princesa, a su regreso de la memorable campaña de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 250.
 22. José Fernández-Espino, “En la entrada en esta ciudad del Regimiento de Húsares de la Princesa, a su regreso de la memorable campaña de África”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), pág. 251.
 23. Juan Cervera Bachiller, “A los mártires de la libertad”, *La Ilustración Española y Americana*, XII (30 de marzo de 1876), págs. 218-219.
 24. Carlos Peñaranda, “A España, en la conclusión de la guerra civil”, *La Ilustración Española y Americana*, IX (8 de marzo de 1876), pág. 166.
 25. Juan de la Pezuela, “Después de la batalla de Mendigorría”, *La Diana*, 8 (16 de mayo de 1882), pág. 5.
 26. Anónimo, “La Providencia”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 924 (1870), págs. 211-212. [Este romance, perteneciente al *Romancero Español de Carlos VII*, se encuentra incluido en la sección “Revista Española” de J. Nombela].



3. La ambigüedad del cuento medievalista de Emilia Pardo Bazán

Vega Rodríguez (1997) y Ávila Arellano (1997) señalan cómo en la segunda mitad de siglo muchos términos se referían a nuestro actual concepto de la voz *cuento*: anécdota, fantasía, relación, leyenda, novela, episodio, historia, romance, etc. A partir de los repertorios de Hoffmann o Grimm se produce entonces toda una boga del cuento literario, aunque éste ya se publicaba en colecciones en el siglo XVIII, colecciones que reeditarán incluso cuentos de la época áurea (Vega Rodríguez, 1997: 153-154). Ahora bien, hasta el siglo XIX el cuento vivió principalmente en este tipo de agrupaciones sin editarse de manera autónoma e independiente, y fue precisamente el auge del periodismo el que otorgó al cuento toda su difusión. La proliferación de publicaciones periódicas favoreció su desarrollo porque puso al alcance de los escritores un cómodo vehículo para llegar con facilidad a los lectores. Y condicionó la forma de estas narraciones, pues sus dimensiones se ajustan a las limitaciones de espacio que ofrecía la prensa. Es entonces cuando el cuento deja de estar subordinado a la novela y pierde el modelo de *exemplum* de la Edad Media. Tras su publicación primera en revistas o periódicos, luego se reunirá en colecciones (Smith, 1992: 17).

En la primera mitad de la centuria decimonónica se introducen relatos cortos de procedencia francesa, inglesa y alemana, muchos de carácter fantástico. Pero ya en los almanaques españoles de 1828 y 1829 se combina la publicación de cuentos fantásticos y de misterio con los orientalistas y costumbristas. El cuento romántico se continuará nutriendo de argumentos foráneos hasta mediados de siglo, aunque al tiempo se confeccionen narraciones originales. No obstante, varios relatos publicados anónimamente o firmados por un traductor pertenecían todavía en la segunda mitad de siglo a autores de la talla de Balzac, Irving o George Sand.

Hasta llegar a Pardo Bazán el cuento sigue experimentando un progresivo desarrollo, pero es con esta fecunda escritora cuando se produce el mayor auge de la narración breve del siglo XIX español y el cuento logra su consagración oficial (Baquero Goyanes, 1949 y 1992; Pardo Bazán, 1990, I: 5; Sanmartín Bastida (2002: 261).

Los cuentos de Pardo Bazán resultan un compendio revelador de las diversas tendencias estéticas que se mezclan en el XIX, menos contrapuestas de lo que en general se ha defendido. En la escritora gallega se refleja la tensión propia de su siglo entre lo sacro y lo profano (*Cuentos sacroprofanos*); el problema de la mujer; y las polémicas religiosas y sociales, unidas a su amor al franciscanismo y su lectura de L. Tolstoi (a quien dedica tres de sus *Cuentos sociales*). A veces la autora busca expresar un carácter patológico y otras se decanta por un personaje de corte estereotipado en medio de una narración de corte infantil. También la pasión por el folclore, extendida en la segunda mitad de siglo, afecta a la autora, que fue presidenta de la *Sociedad del Folklore Gallego*, pero, a diferencia de Trueba, Pardo Bazán



opta por recrear personalmente el cuento folclórico, y muchas de sus narraciones vienen precedidas por un cuentista que desarrolla, a la manera popular, el argumento, a veces de manera no muy diferente a cuando el marco de la historia viene definido por un autor-transcriptor (caso de *La Borgoñona*, por ejemplo)²⁸.

Tanto los cuentos de acción como los más estáticos desarrollan la posibilidad de una lectura a la vez estética y didáctica. La autora se mueve así en el difícil campo dialéctico entre búsqueda estilística y búsqueda moral que divide a los partidarios del idealismo y del realismo en la literatura, y lo mismo sucede con su elección entre subjetividad y objetividad, inclinándose por la apariencia de esta última. Pese al aspecto positivista de su relato (la supuesta imparcialidad científica), no deja de estar influenciada por su educación romántica, y esto se muestra especialmente en las vetas legendarias de su escritura. Si Baquero Goyanes (1949: 211) señala una disminución de las leyendas a medida que avanza el siglo y los cuentos fantásticos de V. Blasco Ibáñez, publicados en 1887, suponen para él la despedida de un género (224), la obra de Pardo Bazán parece desmentir estos postulados del crítico²⁹.

También el cuento fantástico será privilegiado por la escritora, siguiendo la herencia de Hoffmann y Poe, pero dentro de esta línea Pardo Bazán tenderá, a medida que avance el siglo, a usar de lo maravilloso con una estética simbolista. Hay que señalar, además, que la alegoría es una de las claves de su lectura de la realidad, según se aprecia por el uso de personajes como el Tiempo, el Año Nuevo y Viejo, los siglos, las horas, las hadas, la Vida y la Muerte, la Eternidad, etc., protagonistas de los *Cuentos de Año Nuevo*³⁰. En otras ocasiones la narradora usa el procedimiento clásico del sueño (*El Santo Grial*) o recurre al misterio que mantiene en vilo al lector hasta su desciframiento último, hasta su explicación racional (en varios cuentos que siguen la estela de Alan Poe). En general, la estructura de los textos gira en torno al desenlace, aunque existan cuentos sin “final”, que más bien parecen retazos de novela o simples apuntes de delectación estética³¹.

En la confluencia de estos aspectos, los cuentos de Emilia Pardo Bazán se presentan con argumento contemporáneo o histórico en tandas casi sucesivas, mostrando cómo a la autora le interesaba tanto el ayer como el presente. Y, dentro del ayer, conforme a lo que sucede en toda la centuria decimonónica, privilegia el imaginario medieval, al que la escritora se referirá de manera más o menos directa o explícita.

Centrándonos ahora en la Edad Media de Pardo Bazán, me gustaría comenzar exponiendo cómo ésta se configura en una Otredad al que la escritora, bajo la influencia de diferentes corrientes artísticas,

²⁸ Según Chevalier (1999) fue la escritora gallega quien aprovechó con más frecuencia la metamorfosis del cuento tradicional en cuento literario, elevándola a la categoría de procedimiento.

²⁹ Baquero Goyanes muestra para ejemplificar su razonamiento el cambio radical que realiza en su escritura Blasco Ibáñez desde unas *Fantasías* a la manera romántica (escritas antes de cumplir los 20 años) a los cuentos más naturalistas y objetivos de la literatura española.

³⁰ Alegorías encontramos también en los poetas de la época que plantean cuestiones acuciantes como las relaciones entre fe y ciencia (Sanmartín Bastida, 2005).



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.

Hay que recordar que la labor realista, en cuanto a los siglos medios, consistió en aproximar los hombres medievales a los decimonónicos, en esa búsqueda de la “normalidad” que era una de las premisas estéticas del movimiento artístico, a lo que indirectamente ayudó una revisión historiográfica de espíritu positivista. Desmitificar la Edad Media significaba quitarle capas de asunciones (su existencia como algo lejano, perfecto, tenebroso, diferente o mítico) en un intento de familiarizar una época que el Romanticismo había enfatizado como extraña. Este movimiento de atracción del pasado hacia el presente (al cual justifica) se plasma también en una proliferación de artículos sobre anécdotas y costumbres medievales. En general, hay un intento de acercarlos a la contemporaneidad, frente al proceso de distanciamiento y de magnificación mitológica que llevó a cabo el Romanticismo.

De modo que aunque por un lado todavía nos topamos en estos cuentos con cristianos que cortan cabezas de moros y peregrinos idealizados que viven el franciscanismo medieval, con venganzas de honor, heroínas vírgenes, trovadores lánguidos, y con una Isabel la Católica de definición romántica, las reiteraciones melodramáticas desaparecen cuando, por otro, el Realismo trae complejidad psicológica a los personajes y desidealiza las costumbres de aquellos tiempos, bajo el influjo de las lecturas de Michelet o Taine (Pardo Bazán era una experta conocedora de la literatura francesa).

También sabemos, como expliqué en Sanmartín Bastida (2002: 599-604), que la visión “científica” y desmitologizadora del Medioevo desemboca en el Modernismo cuando adquiere una cierta teatralización y un “manierismo” de imágenes descontextualizadas donde lo que menos importa es la veracidad histórica. En el universo literario finisecular el Medioevo puede concebirse como modelo de orden racional y civilización o como paradigma de barbarie y de ensueño, pero es la alteridad y lo grotesco lo que resulta particularmente atractivo. A medida que se pierde la confianza en la dirección teleológica de la historia y en la idea del progreso, que tiende a enfatizar las conexiones posibles a través de los siglos, se ensalza la percepción de las diferencias, que atraen desde un punto de vista estético (mientras que antes se esbozaban para resaltar las ventajas de la civilización contemporánea o el estado infantil en que vivían los antepasados).

En esta mirada hacia el Medioevo se pierde la conexión entre su universo y el mundo moderno, y la reivindicación de lo extraño, lo irracional y lo marginal aparecerá con su legado de connotaciones románticas (cf. Freedman, 1995). Así, las últimas décadas del XIX pasan de una optimista decodificación del pasado a una reapropiación de su Otredad, en una vuelta diferente a la fascinación romántica por el medievalismo. Pero la Edad Media pudo volver a ser considerada de nuevo en su alteridad porque en los

³¹ En este sentido, vemos menos moralización en sus relatos que el editor de sus cuentos, Paredes Núñez (cf. Pardo Bazán, 1990, I: 49).



años del Realismo no consiguió abandonar su carácter irracional, extraño, pese a los muchos intentos de desmitificación que se produjeron entonces.

En Pardo Bazán, la tendencia hacia la familiarización de los siglos medios se manifiesta, bajo la corriente estética naturalista, en la atención que la escritora presta a los aspectos médicos y mentales de personajes del Medioevo; a la crueldad, la miseria y la muerte; a la situación social de la mujer. Por el contrario, la alienación de la Edad Media se circunscribe más a lo infantil y lo milagroso, un mundo armónico en clave simbólica donde el idilio tiene connotaciones oníricas. Por otro lado, el medievalismo familiarizador tiende hacia un posible mensaje de carga social, mientras que a la Otredad medieval, llena de aliento poético y esteticista, se la adorna de un ambiente místico y trascendental que la aleja de asuntos terrenales. La segunda mitad del siglo XIX define así sus propias contradicciones a través de las visiones que la escritora otorga del Medioevo, visiones que se mezclan con frecuencia, como mostraré.

Podemos empezar a analizarlas observando un magnífico ejemplo que combina este uso mítico y desmitificante del Medioevo. En el cuento *La Borgoñona* ambos aspectos están conjugados sabia y bellamente. Este relato, ambientado en el siglo XIII, narra las hazañas de una joven que se hace peregrina imitando el ejemplo de un franciscano que pasa por su granja (una figura de penitente-modelo que adquiere ambiguas connotaciones demoníacas), y que es objeto de tentaciones en su peregrinaje³². En los ojos de la Borgoñona, que mira con arrobado éxtasis al peregrino al comienzo de la historia, y en el de la narradora que transcribe su aventura, se plasma un medievalismo idealizante, recreador de su belleza estética. Mientras que la mirada del padre, que considera al penitente un «mendigo desharrapado y loco» y se niega a tenerlo en su casa (Pardo Bazán, 1990, I: 362), podría revelarnos los ojos desmitificadores que emplea a veces el Realismo para observar el Medioevo.

Por otra parte, aunque la narradora se nos presenta como transcriptor de un supuesto texto medieval, lo cierto es que no hay serios intentos de imitación de la prosa y el estilo del Medioevo. A la vez, se da un alejamiento consciente de la tradición romántica pues la Borgoñona no es la joven inocente, pasiva y sin decisiones a la que nos tenía acostumbrados el movimiento estético anterior, sino una mujer emprendedora que se lanza a conseguir lo que desea. El mundo medieval que la autora familiariza se nos dibuja a través del deseo del penitente, con sus referencias explícitas a «las blancas y mórbidas espaldas» de la protagonista, cubiertas por la madeja de pelo rubio suelto (364).

Si a la Borgoñona la tienen por un jovencito lindo es porque «el sayal grueso ocultaba la morbidez de sus formas» (364). El forastero franciscano que llega, que no es todavía el peregrino simbolista, rehuye mirar a la joven, que adivina hermosa. El talento de la autora se detiene en los pequeños detalles sensuales porque sabe sugerir la atracción física. Nos describe los movimientos del joven causados por el deseo contenido hacia la muchacha a medio vestir, de cabello suelto: las palmas amoratadas de sus manos, las facciones pálidas y demudadas, los ojos húmedos, las uñas casi clavadas en

³² Para un estudio en profundidad de este magnífico cuento, y su comparación con *Flor de santidad* de Valle-Inclán, véase Sanmartín Bastida (2003).



el pecho, las piernas entrechocándose. En otro momento del relato, hay mucha sensualidad en la descripción de la comida que se ofrece a los ojos del guapo penitente-galán, con el que la Borgoñona debe compartir cama. Ella le desea, pues ahora está más hermoso, con sus rizados y largos cabellos y su energía sensual, y cuando la mano de él se posa en la suya, un escalofrío y un temblor le suben desde las yemas hasta la nuca (entonces la joven está a punto de caer, de pedirle que la tome por mujer o por esclava). En su descripción del joven, Pardo Bazán realiza un nuevo intento de acercamiento a una realidad que el Romanticismo había establecido como lejana³³. Recordemos que Pardo Bazán escandalizó a su época con sus nada ambiguas expresiones de reconocimiento de la belleza masculina (que le valieron el reproche de que quería escribir como un hombre) y que en *Insolación* defiende del derecho de la mujer a decir lo que piensa sobre el atractivo masculino (Pardo Bazán, 1991: 59; cf. Pardo Bazán, 1993: 133, n5). En *La Borgoñona*, si él es tentado por la belleza de ella en la primera parte, como solía suceder en las historias convencionales, en la segunda, la que es objeto de la tentación es la protagonista, a quien le cuesta resistirse a los encantos del hombre. Además, se añade un elemento novedoso para la literatura, no sólo medievalista, de entonces: la insinuación de homosexualidad en el deseo físico que el galán siente por la muchacha, a quien el mundo (ejemplificado en la vieja posadera) toma por un jovencito lindo.

Por otro lado, dentro también de ese proceso familiarizador del Medievo, trata Pardo Bazán el tema del aburrimiento, estado en el que se encuentra al comienzo la Borgoñona, como tantas heroínas contemporáneas de Pardo Bazán.

¡Qué solitaria era aquella granja, Madre de Dios! ¡Qué aire tenía de miseria y de vetustez! ¡Nunca se oían en ella risas ni canciones; siempre se trabajaba callandito, plantando, cavando, podando, vendimiando, pisando el vino, metiéndolo en los toneles, sin verlo jamás correr, espumante y rojo, de los tanques a los vasos, en la alegría de las veladas! [360]

Asimismo, el detallismo descriptivo nos acerca el universo medieval. Cuando la Borgoñona decide hacerse penitente, la narradora-transcriptora aclara, refiriéndose a su vestido, que en el siglo XIII «pocas personas usaban camisa de lino» (363). Este tipo de anotación minuciosa lo aleja de esos cuentos de princesas que veremos posteriormente, pues existe un intento de representación mimética de la realidad. No obstante, lo más llamativo de esta familiarización del Medievo es la casi naturalista descripción que encontramos en el episodio de la selva de Fontainebleau, donde se nos narra el entierro de un ahorcado: cuando al abrigarse bajo un árbol, los pies péndulos del muerto le rozan la frente, la

³³ Obsérvese la sensualidad de la prosa, que en absoluto realiza un intento de semejarse a una transcripción de un texto medieval: «Sí, eran los mismos ojos, sólo que antes no brillaba en ellos un fuego tan vívido y generoso, ni cabía ver el negror de las pupilas, porque estaban siempre bajos. Sí, era la misma boca, pero marchita, contraída por la penitencia, sin estos labios rojos y frescos, sin estos dientes blancos que descubría la sonrisa, sin este bigote fino que acentuaba la expresión provocativa y caballeresca del rostro (...) la doncella iba deteniéndose con sobrada complacencia en detallar las gracias y buenas partes del mancebo» (Pardo Bazán, 1990, I: 366). En *Insolación*, la escritora se pregunta a través de su protagonista «por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten» (Pardo Bazán, 1991: 59).



Borgoñona «descolgó el cadáver horrendo, que tenía la lengua fuera y los ojos saliéndose de las órbitas, y estaba ya picado de grajos y cuervos, y mal como supo, reuniendo sus fuerzas, lo enterró» (365). Esta realidad desagradable se observa también en las calles sucias, torcidas, estrechas y sombrías de París o en las gentes que, en una atmósfera casi costumbrista, visitan la casa de la Borgoñona, con su escalera carcomida. Por supuesto, este ambiente mísero se circunscribe a las dimensiones reducidas del cuento: hay que tener en cuenta que en el género breve el costumbrismo debe sujetar su natural tendencia a la prolijidad en la descripción.

Coexistiendo con estos aspectos, se dan otros varios momentos en que la autora se preocupa por mantener la idealidad del universo medieval. Por ejemplo, cuando el peregrino profiere el discurso que explica la ideología franciscana, o cuando la Borgoñona desarrolla su elocuencia extraordinaria y vaga por un mundo más bien idílico. En el prólogo de la primera colección en la que se publica, *La dama joven*, de 1885 (luego lo publicó en los *Cuentos sacroprofanos*, de 1894), comenta la autora:

Al consultar los libros indispensables para mi *San Francisco de Asís*, encontré el asunto de *La Borgoñona*, con otros muchos semejantes, que se destacaban de la monotonía de las crónicas, lo mismo que las letras mayúsculas de color descuellan sobre los negros y uniformes caracteres góticos de un viejo libro de coro. Ya es una doncella prometida a Dios, a la cual obligan a tomar marido y al ser conducida al altar se cubre de lepra; ya la momia de una abadesa muerta en olor de santidad, que se levanta del sepulcro y viene a presidir el rezo de maitines; ya una cortesana que se convierte ante el cadáver de su amante cosido a puñaladas; ya un fraile que trueca las zarzas en rosas con el contacto y la pureza de su cuerpo... A ese tenor pude recoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas como flores en vara de azucena, y embalsamadas con el vaho de incienso que comunica *La Borgoñona* a este profano libro: aroma del éxtasis y de la bienaventuranza, despertador de las mismas ideas ultraterrestres que el claustro franciscano de Compostela, donde todo es paz y silencio. [Pardo Bazán, 1994: 12-13]³⁴

No obstante, aunque insista aquí Pardo Bazán en aspectos del medievalismo estético y en el marco de transcripción de su texto (que la salvaguarda de posibles críticas), aparece también un Medioevo desmitificado y la imitación lingüística de la prosa medieval es escasa (salvo por algunas expresiones como «Bajábase»; «hallábase» [Pardo Bazán, 1990, I: 360]), llamativa si la comparamos con otros intentos eruditos de autores de su época. Así las cosas, Paredes Núñez resalta el tono sensual y colorista, el “exteriorismo” religioso del que la acusaban Clarín y Giner de los Ríos y que atribuye a la escenografía «a lo Chateaubriand» que adopta la autora (489). Algo de esto queda patente en su propia confesión al inicio del cuento, cuando comenta que se le aparecían las aventuras de la heroína

como serie de viñetas de misal, rodeadas de orlas de oro y colores caprichosamente iluminadas, o a modo de vidriera de catedral gótica, con sus personajes vestidos de azul turquí, púrpura y amaranto. ¡Oh quién tuviese el candor, la hermosa serenidad del viejo cronista, para empezar diciendo: “En el nombre del Padre...!” [359]

³⁴ El cuento de *La Borgoñona* es anunciado, de hecho, en su *San Francisco de Asís*: «Quisiera asimismo poder referir las dramáticas leyendas, impregnadas de religioso terror, de Constancia de Florentina y de la *Borgoñona*» (Pardo Bazán, 1882, II: 77). La autora publicó el cuento tres años después de la primera edición de su biografía del santo.



Pero este parlamento nos habla no sólo de Chateaubriand, sino también de una sensibilidad posterior, la del Modernismo simbolista y su Medievo estetizante, amante de vidrieras y miniaturas. Recordemos cómo Darío (1973: 139) en *Los Raros* reclamaba volver a los hagiógrafos y las bellezas del latín del Medievo. El caso es que la autora gusta de combinar apunte y miniatura en este relato, y, en efecto, se imagina la historia como en una *miniatura*, presentando una Edad Media íntima, no ya de caballeros, sino de una joven que hila en la rueca de una granja, hija del cosechero, pero, al mismo tiempo, como en los cuentos de hadas, «moza y linda como unas flores», que rechaza a todos sus pretendientes riéndose de ellos (360). Por cierto, esa aparición de la joven hilando en una rueca nos trae de nuevo a la mente el Medievo simbolista de Valle-Inclán.

Lo interesante es que el prólogo a la primera colección en la que se publicó el relato reconoce ya que ese conjunto de cuentos en el que se incluye *La Borgoñona* contiene «páginas acentuadamente naturalistas, al lado de otras saturadas de idealismo romántico. Yo sé que todas son *verdad* (...) Vida es la vida orgánica y también la psíquica» (Pardo Bazán, 1994: 15). Curiosamente, pone el nombre de “idealismo romántico” a lo que es un camino hacia la estética preciosista y simbolista del Modernismo, sin duda porque en aquel momento usa los términos que tiene a su alcance. Por otro lado, aunque seguramente al referirse a los estilos naturalista y romántico piense la autora en la división entre cuentos contemporáneos o realistas y legendarios o infantiles como *La Borgoñona* y *El príncipe amado*, en *La Borgoñona* se da la combinación de naturalismo y esteticismo señalada; y además Pardo Bazán realiza en el prólogo una lectura más inocente de este relato de la que al inicio del mismo sugiere, cuando reconoce temer los malentendidos y que la historia pueda parecer escandalosa a la edad presente.

Nueve años después del prólogo, la autora incluirá *La Borgoñona* en los *Cuentos sacroprofanos*, conjunto donde muestra ya un interés explícito por contrastar el mundo profano (que en esta colección tiende a ser más realista y contemporáneo) y el sacro (que se inclina hacia el simbolismo y el ayer). Y salva maliciosamente su discurso escudándose en que la leyenda «era edificante para nuestros sencillos tatarabuelos» (Pardo Bazán, 1990, I: 359), es decir, que quien quiera darle un significado pernicioso no goza de la sencillez de los antepasados.

La resolución de *La Borgoñona* muestra la conjunción de los dos aspectos señalados del Medievo de Pardo Bazán pues el final improbable (tras ver el cortejo fúnebre que lleva al peregrino, la Borgoñona decide vivir como monja disfrazada en el monasterio en el que vivió el penitente, y hasta que muere no se descubre su sexo) quita realismo y desmitologización al relato, pero lo llena de una ironía que ya no llamaríamos romántica.

Tras ejemplificar en *La Borgoñona* las dos tendencias de presentación del Medievo mencionadas, vamos a ver otras muestras concretas, aunque menos amalgamadas, de esta ambigüedad de la autora a la hora de tratar los siglos medios. Así, dentro de la corriente de alienación del Medievo se encuentran los numerosos cuentos que presentan un corte ingenuo, casi destinado a lectura infantil, próximos al universo simbolista, y con una lectura si no didáctica, moral. Por ejemplo, *Cuento soñado*,



con el tema de la princesa encerrada en un torreón, que finalmente echa de menos la sencillez de un pastorcillo; o *El panorama de la princesa*, sobre la tristeza de Rosamor disipada con el amor que siente por el ayudante del médico, donde aparece de nuevo la picardía de la autora a la hora de aludir a la belleza masculina del «mozo gallardo» (Pardo Bazán, 1990, I: 347). También en esta línea se presentan *La moneda del mundo*, sobre el confiado hijo de un emperador; *Al buen callar*, sobre un joven paje que no puede callarse la verdad; o *Vidrio de colores*, de aire simbolista, ambientado en un Medievo que se debate con la secta maniquea y que incluye un hecho milagroso. Todos estos cuentos muestran una imaginaria alegre y estereotipada, con más preciosismo que aire lúgubre en los decorados suntuosos. Y predomina en ellos el escenario atemporal (aunque parece remitir a un mundo feudal) y sin concreción en su localización geográfica (*aespacial*), excepto en *Vidrio de colores*, que muestra coordenadas espacio-temporales y plantea un asunto religioso. Además, en este cuento se emplea el recurso de la alegoría (con la Fe, la Esperanza y la Caridad), fruto del espíritu antirrealista que campa por estos relatos; a este espíritu debemos descripciones de figuras de corte prerrafaelista, representantes de un medievalismo estetizante, como la de Clara, protagonista de *Las tapias del Campo Santo* (97), o de la virgen Albaflor en *La hierba milagrosa* (159).

Los personajes de estos cuentos no se caracterizan por su individualización, por ejemplo el del *Desencanto*, un joven que lee novelas de caballerías (cual nuevo Quijote) y se desengaña al no encontrar a su princesa. También en el relato *La rosa* la decepción le llega al infante Dionís de Portugal cuando vuelve de la guerra, tras haber dejado temporalmente a su amada para dedicarse a las armas. La rosa, que ella le da teñida con la sangre de sus venas como señal de inextinguible cariño, se convierte en algo arrugado y negruzco que se deshace en cenizas. En general, en los relatos late de fondo un tinte desencantado, una escéptica melancolía que contrasta con el aire alegre de sus decorados, con la suntuosidad de los objetos. *El llanto* lo protagoniza una princesa que llora por los demás y a la que el mundo de la ciencia (representado en los sabios de la Antropología, Sociología, Moral, Higiene y Estética) la despoja de humanitarios deseos. Y en *Los pendientes* un hombre arranca los ojos a su amada para poder serle infiel, aunque el ambiente milagroso y el simbolismo de nombres como Floraldo rebaja la carga de crueldad del cuento.

Más decantados por un claro corte ingenuo y popular (y ya sin connotaciones didácticas o morales) se presentan *El príncipe amado*, *Cuentos de Antaño* (*La leyenda de Don Pelayo*) y *Sabel*. El primero pide explícitamente un público infantil (Pardo Bazán dedica este cuento a lectores de entre siete y ocho años [1990, IV: 365]), aunque la comprensión de su estilo humorístico e irónico exige un receptor conocedor de lo que era el erario público español o las resmas de papel (254, 256). También aparece aquí ese tiempo mítico que es la Edad Media, pero con guiños hacia la época contemporánea (hasta en el lenguaje, los reyes son una pareja de «chochitos» y «bobos» [262]). El humor campa asimismo en la leyenda de don Pelayo, en la que una historia de amores y celos no impide que el «infantico Pelayo»



(172) logre salir sano y salvo. La desmitificación de estos personajes, transformados en protagonistas de un cuento infantil, es demoledora.

En cuanto a *Sabel*, este relato con delicioso aire popular y estructura de romance (enmarcado en la expresión ¡*Alabada sea Santa María!*) muestra un acercamiento más motivado hacia la lengua del Medievo, pero todo el imaginario es fantástico, como su final, semejante al del Conde Linos, con los dos amantes muertos transformados en plantas que buscan juntarse sobre las tumbas.

Al lado de estos cuentos que enseñan la tendencia de la autora a plasmar la Otredad del Medievo existen otros teñidos de un realismo que acerca lo que en principio se iniciaba como lejano. En varios de estos relatos aparecen tintes aún más sombríos que en los cuentos estudiados y también la problemática social. Además, es muy revelador que la voz de la autora se alce como interrogante y cuestione la presentación mítica y alienante del Medievo.

Un cuento muy interesante, en este sentido, es *El Peregrino*, que comienza hablando de una Edad Media idealizada, con un protagonista que se presenta lleno de connotaciones trascendentales. La narradora se refiere a los tiempos feudales al comienzo de este modo: «Muy lejanos, muy lejanos están ya los tiempos de la fe sencilla, y sólo los recuerdan las piedras doradas por el líquen y los retablos pintados con figuras místicas de las iglesias viejas» (Pardo Bazán, 1990, I: 467). A la narradora le viene a la mente esa edad mítica («otros días y otros hombres») al observar a un peregrino que se dirige a Compostela, pero lo interesante es que lucha por zafarse de esa idealización, de lo que había sido el proceso romántico de mitificación de los siglos medios.

Me figuro que los peregrinos de entonces no se diferenciaban mucho de éstos que vemos ahora. Tendrían el mismo rostro demacrado, la misma barba descuidada y revuelta, los mismos párpados hinchados de sueño, las mismas espaldas encorvadas por el cansancio, los mismos labios secos de fatiga; en la planta de los pies la misma dureza, a las espaldas el mismo zurrón (...) [467]

Al final, el peregrino hace penitencia por haber matado a su hermano en una riña amorosa. Aunque los sucesos de esta narración ocurran en época contemporánea el título expresa el imaginario prevaleciente de la autora, con una Edad Media indiferente al paso de los años, acorde con ese medievalismo anglosajón que rememora la supuesta solidaridad entre las clases feudales y, en concreto en este caso, la caridad aldeana (próxima a su ideal de franciscanismo), que también reivindica en el cuento *Siglo XIII*. En este último relato, las dos realidades del ayer y del hoy quedan fundidas al final de la historia, cuando a los protagonistas

Esperábalos ahí la caridad aldeana, la caridad tosca y sencilla y alegre de los tiempos medievales, que ni se anuncia en periódicos ni se premia en sesiones académicas, entre guirnaldas de discursos y derroche de retórica moral. [Pardo Bazán, 1990, II: 358]

A dos pasos de la civilización está pintada esa «tabla mística, ese hogar franciscano abierto al mendigo» (358).



Otro momento en que la autora reflexiona sobre la cercanía o la lejanía de aquellos tiempos se encuentra en el cuento *La leyenda de la torre*, que muestra la imagen del hombre bruto y bárbaro del Medievo (explotada ya, por ejemplo, por Núñez de Arce, como señalé en el primer capítulo), que se hereda de la presentación de Michelet y de los poetas republicanos franceses (véase Dakyns, 1973). El señor feudal Payo de Diamonde será asesinado por el vagabundo amante de su mujer, músico de vihuela. La leyenda la cuenta frívolamente un arqueólogo, y la narradora que le escucha se cuestiona si es verosímil o puede ser histórica o *verdadera* (Pardo Bazán, 1990, III: 171), de acuerdo con la imagen del pensador positivista. El arqueólogo comenta que es cándido creer que entre los siglos XIV y XV, cuando se localiza este suceso, existieran como ahora profundas diferencias entre el modo de vida de poderosos y humildes: por el contrario, la torre donde vivieron sus amores el buhonero y la dama parece que no era demasiado cómoda.

Desde un feminismo que ya se había anunciado en *La Borgoñona*, el arqueólogo plantea la imagen de la mujer aburrada: vestida de la grosera lana que urdían sus siervas, reducida a escuchar cuentos de dos o tres *sabidoras*, con el marido ausente, la portuguesa Mafalda, como una antigua Madame Bovary, se aburre, y ésta es la razón, y no otra, de su infidelidad. Hay que dejarse de amores míticos pues

es preciso convenir en que el género de vida que en Diamonde se llevaba, y no pasiones vehementísimas, que no abundaban entonces ni ahora abundan, fue el verdadero origen del drama que dio base a la leyenda. Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos; pero si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre... [171]

Es decir, los nobles no vivían por entonces tan cómoda ni idealmente como nos sugiere el imaginario romántico, y los tiempos, aunque espaciados, son más semejantes de lo que pensamos. Y, por ello, pueden ser descritos empleando un estilo que nos recuerda bastante al naturalista: «En aquel tiempo, como ahora, la mujer que se aburre está predispuesta a emprenderlo todo, con tal de espantar la mosca tenaz, negruzca y zumbadora del fastidio» (171).

También son estimulantes las reflexiones metanarrativas que desliza la autora sobre la posibilidad de contar historias de la manera en que se hacía unos años antes, cuando, con el Realismo, los conceptos de verdad, verosimilitud y de imitación de la realidad se colocaban en primer plano. En este caso, además, no se trata de un cuento temprano que explicaría el cuestionamiento “realista” de la autora, pues se publica en 1912. Pardo Bazán parece debatirse siempre entre la imaginación y la fidelidad histórica.

El choque entre pasado y presente aparece también en el cuento simbólico *El Santo Grial*, ambientado en la época contemporánea pero que retrotrae al pasado a través del arte de Wagner y de la



leyenda medieval del cáliz con la sangre de Cristo³⁵. Este relato tiene su asignatura didáctica en el tedio existencial que sume la vida disipada de Raimundo, quien no puede ver el cáliz milagroso por no tener espíritu religioso. Por otro lado, también pasado y presente se mezclan en el ya mencionado cuento *Desencanto*, esta vez a través del marco narrativo, pues la historia (explícitamente atemporal [Pardo Bazán, 1990, IV: 307]) del joven lector de novelas de caballerías (es decir, enamorado del pasado ideal y caballeresco) la cuenta un tal Silvio a unos aficionados reunidos en su taller de pintura.

Otro relato asombrosamente actual es *El balcón de la princesa*, el cual plantea el tema de la mujer (una princesa) encerrada, como nueva «Delgadina» (234), por el padre, que al final acaba yéndose con un herrero, hombre de condición social más baja. No consigue entonces la libertad deseada pues ahora, «andrajosa, ahumada, maltratada», está sujeta a otro hombre «por el miedo y la vergüenza de la degradación» (235). El tema de la mujer sometida al abuso del dominio brutal de un marido aparece también en cuentos de reivindicación social como *El indulto*. Lo interesante aquí es el contraste entre la descripción modernista del lujo del cuarto de Querubina, la protagonista, y la del lugar de trabajo del herrero, reducto de “realidad”; es decir, el contraste entre el robusto herrero, con «brazos negros de escoria» y «pecho de oso», que se dedica «a su diaria tarea», representante del mundo del trabajo que la autora había tratado en novelas como *La Tribuna*, y «la gentil damisela» Querubina que se adentra, desde su palacio de mármol y cristal, hacia la morada del hombre «pisando barro y detritus» (235). Como en los primeros cuentos mencionados, se plantea además la problemática social de mujeres (princesas) enamoradas de hombres de clases inferiores.

Dentro de una corriente más realista y también de reivindicación de carácter social se sitúan relatos como *El cabalgador*, *El buen juicio*, *De otros tiempos* o *Los herrados*, donde lo fisiológico cobra relevancia, seguramente bajo el influjo del Realismo. En el primero, Pardo Bazán, con un degustamiento por la estética cruel del Medieval (a la manera de Michelet) que se junta con un aire ya decadentista, refiere cómo un caballero medieval, el Cabalgador, caza para sus hijos las cabezas de los enemigos moros, y la última es de una enorme belleza. Su hija Inés, de diecinueve años, la entierra para que no jueguen con ella. La inquietante atmósfera tiene mucho de tenebroso, pero tiene que ver más con el imaginario barroco de Valdés Leal que con el romántico; a la vez, la historia respira morbosa sensualidad. Pasado y presente se unen otra vez cuando, siglos más tarde, en la actualidad de un pintor que cuenta la historia a la narradora, se encuentran la calavera con una argollita de oro. Inés y la narradora parecen descubrir que, aunque el moro sea “el Otro”, resulta un Otro hermoso, como el Medieval que fabrica el Modernismo.

Los herrados plantea la existencia de dos hermanos cristianos de buena estirpe que llevan marcas en su rostro por la esclavitud a la que les sometieron los moros. La desmitificación de la mujer pura del Romanticismo, que en tantas “orientales” se resiste en su virtud a los requiebros del moro que la tiene

³⁵ Wagner, perteneciente ya al nuevo universo modernista, está presente en varios cuentos de la autora. En relatos como *El disfraz* encontramos el tema de *Lohengrin*, y hay numerosas referencias, explícitas o



presa, es aquí muy interesante. Doña Teresa en realidad no se resistió al infiel, como afirma en un principio ante la reina Isabel la Católica, sino que le rindió su libertad por voluntad propia. Reconoce así un tipo de sujeción física y psicológica que la reina no condena, en una defensa del deseo de la mujer.

Por otro lado, dentro de un grupo de relatos de clara tendencia antisemita como *Corpus* o *Al anochecer*, *El buen juicio* nos presenta el asesinato de Yesúa (alter ego de Jesús) por dos judíos comerciantes, en una noche lúgubre de los tiempos en que comenzó a susurrarse que su raza sería expulsada de los reinos de Castilla y de Aragón. Menos sombría, *De otros tiempos* plantea el reto de un castellano que quiere guardar una ciudad hasta que le alcen el pleito homenaje, de modo que incluso la vela muerto. Como en *Sabel*, se imita el lenguaje medieval, e incluso en este caso se introducen galleguismos, que proporcionan actualidad a la historia. Lo más interesante del relato —más que el mito del orgullo castellano, en la línea de un noventaiochismo que también afecta a la autora— es de nuevo esa ambigüedad que muestra Pardo Bazán, entre la fantasía y el realismo, a la hora de tratar el Medievo. El hijo del caballero podrá observar la descomposición en el rostro de su padre, que se va volviendo verdoso a trechos, pese a los esfuerzos que se hacen por conservarlo. La descripción es, como la del ahorcado de *La Borgoñona*, heredera del fisiologismo que introduce en la literatura la corriente naturalista.

Pero lo que atraía como un misterio tétrico a don Alvar eran los ojos abiertos de su padre en que el cuajado vidrio iba disolviéndose en una bruma lechosa. Los ojos se le deshacían en el esfuerzo de permanecer fijos en el cielo, único dosel del cadáver. [Pardo Bazán, 1990, IV: 174]

Finalmente, otros relatos plantean una cuestión política. En el caso de *A la puerta del monasterio* la autora sigue lo más fielmente posible un episodio histórico, el de la visita de Colón al monasterio de La Rábida. Recordemos que Colón fue todo un símbolo del héroe incomprendido y caído, cual Napoleón, para los románticos; no sólo españoles (que reescribirán la historia de esta figura a lo largo de todo el siglo), sino europeos, y ahí está la pintura de Delacroix para demostrarlo. Este cuento, de 1892 (año del centenario), extractado de su biografía *San Francisco de Asís* (Pardo Bazán, 1882, II: 21-26), convierte al genovés en un mártir y acaba con una exclamación patriótica en el año del centenario: la narradora anima a los bajeles a bogar pues van a traer la civilización a un nuevo hemisferio.

También tiene lectura política *La zurcidora*, cuento simbólico pues la figura anónima que nos presenta el relato resulta ser la reina Isabel la Católica, que zurce sin tregua la gloria metafórica de la historia de España. Al final, en el presente de la narradora el tejido se estropea, pero la reina no puede defender su labor porque yace en un regio mausoleo de Granada, con el cuerpo disgregado del que sólo quedan los huesos: esta asunción de lo orgánico nos recuerda que el efectista cadáver romántico cobra connotaciones médicas con el Naturalismo.

Quisiera acabar este repaso del medievalismo en los cuentos de Pardo Bazán con un párrafo en mi opinión bastante revelador de la suerte del Medievo en las postrimerías del siglo XIX (el cuento es de 1899). En *Miguel y Jorge* los arcángeles no llevan el título *san*, como si la autora quisiera también

implícitas, a Wagner en otras páginas.



desmitificarlos. Miguel se parece a una figura prerrafaelista de Edward Burne-Jones, y, frente a esta delicadeza, Jorge es el caballero fuerte que lleva una armadura casi con orín. La respuesta de Miguel a las quejas de Jorge por la falta de espíritu caballeresco en los días de la autora son las siguientes:

— Tú puedes ya, príncipe, descansar en tu gloria. Para ti, lo más bello del mundo: los recuerdos, las torres góticas con bizarras almenas, las fortalezas que antes rendidas abrasó el incendio, los vidrios de colores donde campea arrogante el heráldico blasón, las ejecutorias en que narran altos hechos el fino pincel del miniaturista, los viejos romances que entonaron los juglares y los troveros, las tumbas silenciosas donde duermen los que fueron invictos capitanes y caballeros sin miedo y sin tacha. (...) Los tiempos de la caballería pasaron (...) [Pardo Bazán, 1990, I: 384-385]

Pardo Bazán, como Flaubert en su *Saint Julien* (Sanmartín Bastida, 2004: 158), pronuncia las palabras mágicas que van a liberar al escritor de las fuertes exigencias de erudición que le exigía la representación del Medievo durante el Realismo. Sus frases podrían dirigirse también a ese imaginario de los siglos medios que sirvió durante toda una centuria para justificar un medievalismo de fuerte contenido ideológico (especialmente conservador y nacionalista, pero también de signo progresista) de aplicación al presente; un medievalismo que hemos encontrado en los poemas de la autora y que acabó rechazando tras el desastre del 98. Parece que la autora finalmente se queda con un medievalismo que se circunscribe al campo de lo estético, es decir, con la explotación formal y modernista del mundo medieval.

Es posible observar entonces una ambivalencia en el tratamiento de la Edad Media por parte de Emilia Pardo Bazán. Recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX, tras una larga mitificación y politización del Medievo llevada a cabo por el Romanticismo, los siglos medios son representados de manera psicologista y arqueológica, descarnada y crítica por el Realismo/ Naturalismo, para, más tarde, con el advenimiento del Modernismo, derivar hacia la más pura recreación gestual: el argumento deja de tener una significación funcional y se convierte en excusa para la presentación de unos valores estéticos o simbolistas, donde predomina el mundo de la ensoñación y la irrealidad. A finales de siglo renace el misticismo del Medievo (frente al omnipresente positivismo) y se admira con éxtasis la pintura primitiva italiana y flamenca, en medio de un renovado entusiasmo por el mundo medieval, al que se adscriben cualidades como la espontaneidad y el primitivismo, que despiertan un entusiasmo general por el mundo del folclore. El Medievo se convierte así en tema formal y en marco de cuentos infantiles y simbólicos, donde lo que menos importa será la trama melodramática o la significación política, o incluso asistir a los hechos del pasado con los propios ojos, a la manera defendida por Taine y puesta en práctica por el movimiento anterior. Lo importante será la recreación estética en la exterioridad o el símbolo del universo medieval.

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán muestran entonces ese momento de transición entre dos maneras de mirar hacia el Medievo. De ellas nos hablarán el misticismo franciscano, la mujer maltratada, la desidealización del peregrino o las princesas encerradas en torreones. También, como veremos seguidamente, en su escritura de la vida de San Francisco nos seguirá mostrando ese Medievo bifronte.



4. La doble vida del Medioevo en *San Francisco de Asís*

En 1882, el mismo año de la publicación de la novela naturalista *La tribuna*, Emilia Pardo Bazán publica la biografía novelada *San Francisco de Asís*. La autora intenta moverse en un difícil terreno entre la historia y la ficción, y de nuevo va a mostrar, como veremos, una actitud ambivalente hacia el Medioevo. Es cierto que es ésta una novela temprana y que, como observamos en el capítulo primero de esta monografía, la autora no parece tener una actitud favorable hacia la novela histórica, pero tras esta obra continuará rondando las lindes entre ficción e historia en algunos cuentos, y muchos años después de su *San Francisco* extraerá algún fragmento de su libro para transformarlo en relato, en concreto, la parte dedicada a Colón, que se convierte en *A las puertas del monasterio* (ya comentado antes)³⁶.

En 1879, cuando comienza su obra, Pardo Bazán procede como cualquier escritor de novela histórica erudita, es decir, lee para documentar su libro crónicas viejas y apolilladas, comentando en su diario que, a través de estos interesantes documentos, el siglo XIII se desarrolla ante sus ojos (Simón Palmer, 1998), en un eco de la propuesta de Taine. Esto en principio nos llevaría a pensar en una arqueológica aproximación al Medioevo, pero, como veremos, no siempre es éste el caso pues la autora hace entrar con frecuencia el mundo de lo maravilloso. Por otro lado, este mismo año mencionado había publicado *Pascual López*, de tema contemporáneo, decidida a encaminarse por los rumbos que seguía la novela “moderna”. Y antes de publicar su biografía medievalista, en 1881, sale a la luz *Un viaje de novios*. Estos vaivenes se podrían atribuir a una cierta vacilación de la autora a la hora de establecer su escritura, pero también podemos achacarlos a la riqueza perspectivística y la querencia ambivalente hacia el Medioevo que muestra durante toda su obra Pardo Bazán.

El asunto que escoge la escritora interesa en Europa durante toda la segunda mitad del XIX y se extiende hasta el campo de la pintura, pues ya en 1866 tenemos el cuadro del pintor académico Benito Mercadé, *Traslación de San Francisco de Asís*, que parte de Giotto para la realización de su obra (Gómez Moreno, 1990: 83). Por otro lado, Emilio Castelar compondrá una vida de San Francisco, *San Francisco y su convento en Asís*, criticada en su libro por Pardo Bazán, pues incluye al santo entre los precursores de la democracia moderna. La autora además se quejará de que en la obra de Castelar, pese a la imaginación lozana, calor y poesía que posee, San Francisco se reduce a ser un profeta social y su Orden a considerarse hermana de los *fraticelos* (para doña Emilia, hay muchos lados flacos en su refulgente síntesis hegeliana [Pardo Bazán, 1882, II: 221, n62])³⁷. Los tintes socialistas que no gustan a Pardo Bazán

³⁶ Curiosamente, *La cuestión palpitante*, donde muestra sus reservas hacia el género de la prosa de ficción histórica, se publica casi al mismo tiempo que su biografía de San Francisco.

³⁷ «Hoy como ayer —¡extraña persistencia de los errores!— hay dialécticos que expongan, y pueblos que crean que la desventura anexa a la condición del hombre en este valle de lágrimas, puede vencerse con el advenimiento de instituciones enteramente democráticas, y venir la edad de oro con los adelantos de la ciencia: lo que los fraticelos del siglo XIII entendían por “reinado del Espíritu Santo”» (Pardo Bazán, 1882, II: 207).



aparecen en otros compañeros de su generación, por ejemplo en Blasco Ibáñez, pues el franciscanismo podía fácilmente destacar como posibilidad vital en un momento en que los problemas sociales, fruto de la Revolución Industrial, acucian. Desde ese punto de vista se acerca a la figura del santo el escritor valenciano, que muestra su admiración destacándolo como una especie de mártir laico: «¡Alma grande y generosa, atormentada a todas horas por la visión de la desigualdad social, de la miseria involuntaria en que gimen la mayor parte de los humanos!» (cit. en Alborg, 1999: 985)³⁸.

Por el contrario, el interés modernista se decantará por el lado estético del aura supuestamente ingenua y espontánea de la filosofía franciscana. En Francia, esta corriente se pondrá especialmente de moda a finales de siglo: Paul Sabatier publica *Vie de Saint François d'Assise* en 1894, con nueve ediciones el año de su publicación, que en España comienza a traducir Clarín en 1897 (Litvak, 1980: 198); antes de acabar la centuria, en 1899, Jules Lemaître señala que entre los más cansantes *snoobs* se encuentran los entusiastas de este santo (véase Dakyns, 1973). Y cuando Pardo Bazán traduce en 1889 los *Fioretti de San Francisco*, fuente fundamental de su biografía, su interés coincidirá con el espíritu modernista español, que se apasiona por el franciscanismo desde lo que L. Litvak (1980: 198-199) llama retorno a la madurez moralizante del Medievo.

Pardo Bazán, compañera de generación de Blasco Ibáñez y Castelar, enfocará el franciscanismo desde una dialéctica que hemos encontrado en otras ocasiones, y lo tratará desde un doble rasgo estilístico, con selección de vocabulario realista y modernista para tratar la realidad que representa en su escritura. Si, por un lado, su gusto por los milagros del santo y por una estética ensoñada y preciosista se acerca a lo que será la prosa de muchos autores finiseculares, por otro, seleccionará una realidad cotidiana y miserable que la aproximará a la estética naturalista.

También en cuanto a las reflexiones ideológicas se aleja bastante doña Emilia de los autores mencionados de su generación. Pardo Bazán, con su gusto por la polémica, desbrozará un prólogo que desorienta al lector por su longitud, donde la escritora, sin fijar ideas inflexibles (muy en su línea de dejar abierta la cuestión), recoge temas candentes como la consideración positiva o negativa de la Edad Media y de la Iglesia; defiende entonces tanto a la una como a la otra sin dejar por eso de apuntar problemas (la misma existencia del prólogo sugiere que hay una consideración problemática del asunto): de hecho, el feudalismo no fue *tan mal* sistema y la Iglesia, al fin y al cabo, cubrió la falta de educación (véase Pardo Bazán, 1882, I: lvi). Podríamos encuadrar esta actitud dentro del carácter apologético que, según Abellán

³⁸ Este texto es de 1896, y proviene de su obra *En el país del arte: Tres meses en Italia*. Para Blasco Ibáñez, San Francisco abrazó la religión como pudiera haber abrazado otro modo de vida acorde con el momento, motivado por sus preocupaciones sociales. «Nació en la época en que se intentaba resolver el más arduo de los problemas por medio de la caridad y de la religión, y fue santo pretendiendo convencer a los poderosos con el ejemplo del sacrificio. A existir en estos tiempos, en que la Humanidad, segura de la ineficacia de la religión, sólo confía en la ciencia, San Francisco hubiera sido revolucionario, ¡y quién sabe si habría buscado la regeneración en un universal bautismo de fuego!» (cit. en Alborg, 1999: 985).



(1989), tiene la filosofía y el pensamiento católico de estos momentos, que se ancla en el último cuarto del siglo XIX en una actitud defensiva³⁹.

De este modo, la autora logra que la censura eclesiástica apruebe con entusiasmo su libro, y que alabe su ortodoxia en tiempos de ataque a la Iglesia (Pardo Bazán, 1882, I: iv). No obstante, al leer el libro, y el prólogo en particular, la defensa de la Iglesia no parece ser el principal móvil de la escritora para interesarse por la obra franciscana, pero es que a doña Emilia le gusta polemizar, y contentar a su lector, a quien tantea primero. Pardo Bazán se declara en toda su obra en oposición a la herejía y profundamente católica, pero a la vez desliza una crítica a cierta parte del clero y a los escritores conservadores, de modo que, aunque el elemento místico y trascendente sea ciertamente una constante en su producción (de ahí esa religiosidad soterrada que aprecia Paredes Núñez [Pardo Bazán, 1990, I: 18]), y su espíritu religioso sea el que la encamina hacia la novela rusa, no hay que perder de vista la necesidad de los autores, especialmente si son mujeres, de adaptarse al discurso oficial de la época⁴⁰.

También a su condición de mujer atribuye la autora explícitamente su imposibilidad de realizar una más completa búsqueda erudita de información sobre el protagonista de su obra⁴¹. En total, realizó una labor de documentación que le llevó a escribir la obra en dos años (no nos encontramos con los extremos de Flaubert y su *Salammbô*).

En su prólogo, Pardo Bazán defiende la importancia de la Edad Media, achacando la opinión contraria a los mezquinos o vulgares, en este caso, los clasicistas.

Si todavía no faltan autores que, arrastrados por ciega parcialidad, califiquen la Edad Media de época de tinieblas, de feto monstruoso, los doctos y reflexivos, exentos de las vulgares y mezquinas preocupaciones del *buen sentido* y del siglo XVIII, columbran al través de esas tinieblas luz clarísima (...). [Pardo Bazán, 1882, I: xvii]

Pardo Bazán tratará el Medievo mostrando los diversos claroscuros: para la claridad y el idealismo usará un estilo romántico pero también próximo a lo que sería el modernista (con su gran carga de simbolismo); para los oscuros, su escritura se hará principalmente naturalista. Es decir, su prosa nos enseña una vez más las estructuras a partir de las cuales se leyó la Edad Media en la segunda mitad de siglo y cómo se experimentó en el campo del Medievo con elementos nuevos traídos de los distintos

³⁹ Se alinearía entonces con los escritores católicos que en este último tercio de siglo adoptan la forma novelística vigente para sostener sus posiciones. No obstante, en Pardo Bazán hay siempre más diversidad que uniformidad en las visiones planteadas.

⁴⁰ Véase sobre este asunto Bretz (1992), quien observa en la obra de Pardo Bazán de finales de los 80 una mayor apertura hacia el progresismo y una incorporación creciente de voces liberales que entran en dialéctica con ecos del neocatolicismo.

⁴¹ «Alegaré también como circunstancia atenuante el no haber podido recorrer en piadosa peregrinación los lugares donde vivió y murió san Francisco de Asís, ni sepultarme en los archivos desempolvando rancias crónicas e inéditos documentos». No puede imitar a Montalembert en su recorrido por las tierras de su biografiada, Isabel de Turingia: «Empresas semejantes son difíciles a mi sexo, y en nuestro país todo autor halla graves obstáculos al intentar procurarse libros antiguos, donde conserven aroma y frescura la tradición y la leyenda» (Pardo Bazán, 1882, I: sin paginación).



movimientos, por ejemplo, con lo fisiológico o lo simbolista. Aunque la Edad Media tenderá a presentarse como extraña, la diferencia radicará en la selección de términos, provenientes ya del mundo médico, por ejemplo, ya de un universo de cuentos de hadas. En algunas ocasiones, por otra parte, la autora acercará muchísimo el Medievo a nuestros días.

Pardo Bazán se muestra en repetidas ocasiones contraria a idealizar la época a la manera romántica (aunque ella pueda hacer lo mismo, especialmente durante la infancia y muerte de San Francisco), pero no dejará por ello de componer un universo medieval patentemente estilizado. La autora presenta en su prólogo un mundo cruel donde siervos, campesinos y viajeros temen a los señores feudales; acosados por el tedio, éstos se dedican a ejercer su poder de forma inhumana. De nuevo hace aquí acto de presencia el tema del tedio, que la autora relacionará siempre, por diferentes motivos como la defensa de la cultura en la mujer, con la falta de educación. Eso sí, la situación de la mujer es para Pardo Bazán mejor en la Edad Media que en la época romana, y se nos la dibuja, muy en la línea de la consideración patriarcal de la población femenina de la época, como reducto de espiritualidad. Según la autora, sí existió la caballería y la mujer bienaventurada de la poesía caballeresca: la imaginación de los trovadores no crea ritos sino que da contextura novelesca a una realidad, la epopeya de la Edad Media en sus tres formas: guerra, amor y religión (xvii). En este sentido, el personaje del trovador es considerado de manera ambigua, pues si por un lado no se muestran grandes simpatías hacia este personaje por su atildamiento refinado, por otro, se considera que su existencia ficticia y romancesca ha hecho olvidar su personalidad real, precisamente lo que más le interesa a una escritora heredera del Romanticismo⁴².

En la misma línea estilizadora, habla la autora de siglos «de zozobra y amenaza», que «tienen un velo de penetrante melancolía sobre las crónicas, las leyendas y las narraciones todas que de ellos proceden» (Pardo Bazán, 1882, I: lxxiii). En el capítulo que inicia el primer tomo, “Primeros años”, da plena cabida a lo maravilloso: cuando nace el santo, se producen fenómenos como eclipses y terremotos. La autora relata los milagros, de corte ingenuo, sin cuestionarse, como en el cuento de *La leyenda de la torre*, su verosimilitud, dando crédito a las crónicas franciscanas, incluso cuando refiere cosas tan asombrosas como las paredes ocultando el cuerpo de San Francisco a su padre. En este sentido, su relato es ambivalente: ella misma cae en la idealización que ha criticado al reconocer lo crudo de aquellos tiempos, pues acepta lo sobrenatural en la línea de *Les Martyrs* de Chateaubriand —rasgo que, por otro lado, al autor francés se le criticó bastante—.

Dentro de un imaginario en continua metamorfosis, de un Medievo lleno de fluctuaciones, observamos cómo, sin embargo, en el capítulo tercero del primer tomo, que se dedica al apostolado franciscano, Pardo Bazán se muestra como narradora selectiva: señala que los escritores de la época no mencionan una tradición (San Francisco ordena a un cadáver que deje de hacer prodigios) porque es

⁴² «¿Quién lee a ninguno de aquellos cantores tan encomiados, sino el erudito, al inquirir los orígenes de la literatura moderna? Lo que nos interesa e interesará siempre es Guillén de Cabestany con el corazón arrancado por el celoso marido de Margarita; Rudel navegando hacia Tierra Santa en busca de la condesa de Trípoli...» (Pardo Bazán, 1882, II: 401).



quizás comentario de la fantasía popular a la obediencia franciscana, y ella así escoge no incluirla en su biografía. Es decir, en este caso plantea lo sobrenatural con distanciamiento, como una historiadora positivista que discierne entre la *verdad* de sus materiales. En el capítulo cuarto de este primer tomo, por otro lado, la idealización cobra distinta forma, en una dirección que hemos apreciado ya en los versos tempranos de la autora, pues, una vez que San Francisco llega a España, se nos narran episodios de la Reconquista desde una postura nacionalista y adoptando el discurso oficial: la causa de la cruz establecerá en la Edad Media española la solidaridad entre toda clase de hombres y por ello la Península será campo más fecundo para el franciscanismo que Italia. Sin embargo, aunque se postula que el santo fue a Portugal, no cree Pardo Bazán en la leyenda lusitana, que lo presenta con Urraca y profetizando la independencia del país vecino (125). Para esta veta nacionalista, que le hará también destacar la mayor habilidad monárquica de San Fernando frente a San Luis de Francia (Pardo Bazán, 1882, II: 15), se apoya en las noticias de Lafuente y de otros historiadores, estableciendo conclusiones que presenta como propias y ortodoxas. Otra bibliografía mencionada será, especialmente en el capítulo quinto de este tomo —que nos cuenta la constitución de la Orden—, la del socialista Michelet y su *Histoire de France*, cuya versión acepta complacientemente en los siguientes capítulos, y las *Floreillas* del santo, ya mencionadas, que hace compatibles con la narración de Michelet, mostrando igual crédito hacia fuentes diversas, aunque del historiador republicano no recoja sus discursos más subversivos.

Quizás pudiera provenir de este último el gusto por la descripción del lado más desagradable del Medioevo, que se hace presente, por ejemplo, al explicar la autora la alarma que producen el hambre y la peste. Lo interesante es que estas escenas descritas con crudos términos muestran una selección de vocabulario naturalista. Como Echegaray en *La peste de Otranto*, y desde el atrevimiento en la descripción de lo desagradable que había traído el Naturalismo, no escatima Pardo Bazán las más crudas visiones, por ejemplo, de la de la madre comiéndose a su hijo; una realidad, grotesca en su estilización, que también pudo estar presente en la literatura romántica, pero que ahora pone en órbita términos que no sólo se relacionan con el mundo del terror.

Esta convivencia del hombre con el lobo era frecuente: la fiera bajaba a devorar los cadáveres que quedaban en las calles insepultos; pero el hombre le disputaba el corrompido manjar: en los mercados se ferían miembros humanos, criaturas abiertas en canal y vaciadas como los corderillos para el asador. Al pálido espectro del hambre se unió su negro compañero, la peste, uno de esos contagios extraños de la Edad Media, cuyos síntomas consistían en despegarse la carne de los huesos y caer podrida y deshecha. [Pardo Bazán, 1882, I: lxxvii]

La lepra también es una enfermedad descrita de manera naturalista, como si de un tratado de medicina se tratara.

Ya era la lepra negra, que abigarra el cutis salpicándolo de manchas y tubérculos leonados o del matiz de las heces del vino; que hace manar del rostro un humor repugnante y asqueroso, que hincha y desfila todas las facciones; que roe el cartílago de la nariz, el pabellón de los labios; que



se lleva el cabello (...). Ya la lepra ulcerosa, que va cebándose en la epidermis, en la carne, llegando con su caries hasta la médula de los huesos, haciendo del cuerpo vivo conjunto de viscosa fetidez (...). [38-39]

Y continúa describiendo la lepra blanca que destruye el pigmento, o la elefantiasis que recubre la piel de costras amarillas.

No obstante, cuando no busca alienar o simplemente estilizar la Edad Media, Pardo Bazán sitúa los personajes y los hechos dentro de unas circunstancias históricas sociales determinadas, haciendo hincapié en la importancia del contexto, rebajando un poco la mitificación segura:

Así es que cuando surgen hombres como Dante, como Colón, como san Francisco de Asís, tan pronto parece que sus pensamientos son genuinos, nuevos, únicos, y que nadie hasta entonces los había concebido ni expresado, como estudiando detenidamente la época y lugar en que vivió, las necesidades que remedió su aparición, el movimiento que produce, se advierte que el grande hombre correspondió con una idea general, latente y enérgica en los tiempos y en los pueblos a que pertenece. [cxxv]

A San Francisco hay que entenderle como la fe de un momento. No se trata ahora, como en el Romanticismo, de endiosar al héroe frente al entorno colectivo, sino de fundirlo con él, muy en la línea de los postulados realistas pero también de la filosofía histórica del momento. Y la escritora utiliza para describir al santo un anacronismo muy común en la época, por lo menos compartido con la crítica “menéndez-pelayiana” en su antología de poetas líricos castellanos. «No blasfemaba satánica y desesperadamente, como Byron en sus orgías, ni profanaba los hogares y derramaba sangre en pendencias y duelos, como nuestros Mañaras y Tenorios» (11-12). Pardo Bazán lo aleja así del terreno de la literatura, y recuerda su humanidad: San Francisco no tiene ni mucha sapiencia ni poca cultura, y los primeros años se llenan de vulgar discreción (7). Además, nuestro héroe se deleita con las canciones «eróticas y quejumbrosas» de los trovadores de la Provenza mostrando ser un hombre sexuado (9). No obstante, estos acercamientos del santo se compaginan con una corriente más frecuente de exaltación e idealización del personaje (modelo de pureza), especialmente en el terreno milagroso, que ya he señalado.

El anacronismo para describir a San Francisco aparece en otras ocasiones. Se aplica la medida del presente al pasado, y así se explica que la escuela de elocuencia creada por el santo sacuda el yugo de las reglas hasta entonces acatadas, declarándose *romántica* e innovadora. Como protesta contra la literatura pagana, nacen los dialectos, mientras en el púlpito están todavía bajo las reglas *clásicas* (en este libro, Pardo Bazán opone al pueblo idealizado, con sus canciones líricas, el mundo cortés y eclesiástico, que sale mal parado por su frialdad retórica). Los mismos modernos parámetros se usan para explicar la filosofía medieval: «si la dogmática es la razón pura de la Edad Media, la mística su razón práctica.



Corresponde la una a la ciencia, la otra a la vida, y no las separa la funesta y mortal antinomia que puso en la razón especulativa y la práctica el filósofo de Konisberg» (Pardo Bazán, 1882, II: 297)⁴³.

Por otro lado, la descripción física del santo es todo un tratado de frenología, con su lenguaje científico. Aunque ya en el Romanticismo se sigue con pasión el tratado de craneoscopia del doctor Gall (algo de lo que se burlará Mesonero Romanos [1993: 301]), cuando llega el Naturalismo es cuando se extiende este tipo de descripción del personaje a través de un vocabulario (y un determinismo) de carácter médico. El cráneo del santo denunciará su personalidad, de acuerdo con la creencia fisiológica de entonces. «Admira y asombra la región frontal por sus dimensiones y amplitud (...) El cráneo de San Francisco en su desmesurado tamaño, es perfecto» (Pardo Bazán, 1882, I: 14)⁴⁴. O, como dice más adelante:

El cráneo de san Francisco en este retrato corresponde al tipo llamado *braquicéfalo*, es decir, más ancho que prolongado: pero lo modifica la grande altura de la frente y la forma ovalada del rostro. Si las indicaciones que se basan en el tipo de cráneo fuesen indiscutibles, podríamos deducir que san Francisco pertenecía a la pura raza etrusca. Pero es muy dudosa la determinación exacta de la raza por la forma del cráneo. [31, n12]

El presente y el pasado se fusionan también cuando Pardo Bazán se ocupa del asunto de la mujer, en el capítulo tercero del segundo tomo. Allí comenta cómo ésta antiguamente no podía estudiar, por lo que se dedica a coser o a la devoción, arrastrada por la corriente de San Francisco. En una postura ambigua entre el discurso oficial y su feminismo, aborda ejemplos de figuras femeninas famosas. Esta comparación entre épocas es defendida por la escritora, lo cual proviene, más que de una incapacidad de la generación realista de olvidarse del presente o de un cierto afán didáctico, de una concepción de la historia reglada por una serie de leyes, que compartían historiadores franceses como Guizot, Quinet o Tocqueville. «Yerro notable es creer que el aproximar los sucesos históricos, y compararlos, valga tanto como identificarlos; y equivocación no menor figurarse que los hechos se dan aislados en la historia, que no los enlaza íntima solidaridad, ni los regula ley ineludible» (Pardo Bazán, 1882, II: 150).

Sea como sea, Pardo Bazán se muestra inserta en este relato en la frontera entre el tratamiento romántico-modernista y el realista del Medievo. La clave no hay que buscarla quizás tanto en los temas o en el abandono de la estilización sino en el vocabulario elegido para afrontar el universo medieval, en la mirada sesgada hacia un extremo u otro, y también en el punto de vista social. La Edad Media de San Francisco se hace así maravillosa y cruel, sin dejar de tener su punto de escéptico y de inmersión en lo cotidiano. El mundo de la medicina se introduce de mano del Naturalismo y el de las leyendas de

⁴³ Asimismo, en el capítulo quinto del tomo segundo, titulado “La pobreza franciscana y las herejías comunistas”, desde planteamientos del presente la escritora aborda los problemas del pasado y califica a los herejes de comunistas.

⁴⁴ No obstante, no deja de ser contradictoria esta descripción pues más adelante la autora asegura que «No puede llamarse hermoso» (Pardo Bazán, 1882, I: 15) y luego nos presenta al «apuesto trovador de Asís» (16) a la manera romántica.



milagros viene perfumado por el aliento ensoñado que encontraremos tantas veces en los cuentos finiseculares de flores y princesas.



5. Conclusiones

En esta monografía hemos realizado un recorrido por la obra de Emilia Pardo Bazán para ver qué “forma” adquiere esa Edad Media de la que proceden la «sensibilidad moderna» y el «nerviosismo» coetáneos (Pardo Bazán, [1911]: 345). Para comenzar, hemos comprobado cómo la Edad Media, que se convierte en la nueva mitología de los tiempos modernos a partir de los escritores románticos, aparece de manera frecuente y reiterada en el corpus literario de Pardo Bazán.

Esto no debería extrañarnos: podemos decir que el interés por la Edad Media no estuvo ausente ni en los años de duración del movimiento realista ni en los autores que componen este movimiento. La mirada hacia el Medievo no perteneció sólo al Romanticismo pues la búsqueda estética del pasado sigue vigente décadas después del final oficial de este movimiento, aunque con un sentido y una dirección diferentes. Eso sí, la poesía medievalista de Pardo Bazán se sitúa en la misma línea nacionalista que habían inaugurado los románticos, aunque con la aparición de asuntos nuevos motivados por los vientos políticos que se levantan; quizás es que, en la poesía, hasta que lleguen los poetas becquerianos la renovación medievalista fue más lenta.

En cuanto a la prosa literaria, hay que decir que la evolución presenciada en el tratamiento del Medievo era inevitable: la leyenda popular se hará texto obligatorio en la redacción de cualquier periódico y por ello se irá adaptando a un público más amplio (no especialmente motivado por la literatura) y adquirirá unas características diferentes a las que recibían las creaciones románticas. Durante el Realismo, se invita a la verosimilitud de los argumentos y los temas fantásticos se presentan de una manera más conforme a la realidad conocida. Los personajes se complejizan, se plantean nuevos temas de problemática social, y la vida cotidiana se describe desde un cierto naturalismo lingüístico.

Pero a medida que nos aproximamos a los últimos años del XIX resurge la publicación abundante de historias fantásticas y comienzan a proliferar los cuentos infantiles, la mayor parte de ellos ambientados en el Medievo. Además, cuando se acaba la centuria, la ironía parece sustituirse por una mayor carga de melancolía e imprecisión: el autor comienza a buscar la expresión, a través de las historias, de su estado de ánimo interior. Más cerca del Simbolismo francés que del Romanticismo, ya G. A. Bécquer había iniciado el camino con su interiorización de la Edad Media, que deja su condición de tablado para hacerse atmósfera moral, según Benítez (véase Bécquer, 1974: 24). Los modernistas ya no pretenden hacer verosímiles sus fantasías respecto al pasado (a la manera de Pardo Bazán en *La leyenda de la torre*), sino colocarlas en un gesto onírico que remita a una idealización de lo antiguo (Peña, 1986: 129), algo que sin duda favoreció esa proliferación de cuentos infantiles con presupuestos estéticos de irrealidad, inverosimilitud, aespacialidad y atemporalidad. Así se presentan relatos de Pardo Bazán como *El panorama de la princesa*, *Sabel* o *Cuento soñado*, que marcan una inflexión estética.



El tratamiento de lo sobrenatural en cuentos de finales de la centuria que anticipan el Modernismo no surgió de la nada, sino que tiene sus raíces concretas a mediados de siglo, cuando se difunden extensamente en España las obras de Tieck, Hoffmann y Poe. Bajo esta influencia, lo fantástico adquiere una dimensión distinta y deja de depender del argumento y de la acumulación convencional de procedimientos para despertar el miedo; ahora lo importante es una atmósfera irreal y lírica de sobrenaturalidad (Benítez, 1971: 195-196), alcanzado ya el desengaño que mostré en el primer capítulo respecto a la utopía de reproducir el pasado tal cual fue.

Esta indefinición del relato en el tiempo y en el espacio nos revela la llegada de los principales postulados simbolistas de la escuela francesa de los años 80 y 90, que oponen al positivismo dominante la universalidad del signo. Los caracteres de la Edad Media simbolista son la imprecisión y el subjetivismo, y sus poetas muestran predilección por una indefinición diluyente. En su reacción contra el Parnaso, el pasado con el que estos trovadores se deleitan es nebuloso y subjetivo, ya no responden al deseo de Taine de precisión en el detalle objetivo del ayer. La distancia resulta ser de gran importancia, por lo que no hay nada delimitado o particular en las evocaciones simbolistas del pasado. La historia es proscrita y la leyenda vuelve de nuevo; se buscan los mitos, la significación permanente y el sentido ideal, los símbolos. Otra característica será la ingenuidad (que había criticado Taine) y la melancolía, que apreciaremos en algunos relatos de Pardo Bazán, como los que nos presentan princesas tristes y desengañadas. Mientras los parnasianos permanecían distantes de la Edad Media, viéndola en sus poemas narrativos como algo remotamente deplorable, los simbolistas intentarán revivirla como un principio viviente, en rebelión contra las “vulgaridades” burguesas del Naturalismo. Éste era el camino forzoso que había de recorrer el medievalismo para continuar su vigencia: agotada la temática, al autor le interesa ahora el aspecto formal y recurre a la belleza de los decorados, de las posturas, de los gestos, que son la excusa para un exotismo de sensibilidad morbosa y sensual cada vez más acusada.

Como conclusión, y repitiendo lo que he venido mostrando a lo largo de esta monografía, sostendré que la ambivalencia en el tratamiento de la Edad Media por parte de Emilia Pardo Bazán obedece a un momento de transición entre dos maneras de mirar hacia el Medievo. Este momento explicaría la descripción de la descomposición física de los rostros; el tratamiento de la mujer maltratada Querubina; la desidealización del peregrino; el encuentro con el trovador y heroico San Francisco; o las princesas soñadoras que aman a hombres terrenales y burdos. Su prosa nos enseña cómo se experimentó en el campo del Medievo con elementos nuevos traídos por los distintos movimientos, por ejemplo, con lo fisiológico o lo simbolista, y dan la razón a F. Nietzsche (2000: 273) cuando, en *Más allá del bien y del mal*, se refería a ese deseo de los hombres decimonónicos de cambiar una y otra vez de disfraz.

Las dos maneras mencionadas de considerar la Edad Media en su prosa, alejándola o haciéndola más inaccesible —reducto de huida o de revelación de verdad—, se establecen más que por cambios de contenido o de temas tratados sobre el Medievo, por la selección del vocabulario, especialmente en las descripciones. Es cierto que hacen su aparición en la prosa pardobaziana problemáticas —sobre todo



desde el punto de vista social— que sólo se entienden desde el Realismo, pero, cuando la estilización (hacia la degradación o la idealización) sigue siendo la principal característica del Medievo, habría que ratificar, una vez más, esa vieja idea apuntada por R. Barthes de que el Realismo es esencialmente una cuestión de estilo. Es decir, si en el Romanticismo pudo haber también una “lúgubre” descripción de la piel estropeada por la lepra, las palabras que emplea doña Emilia son las que marcan la nueva pauta. En literatura, será la escritura —con mayúsculas— de un imaginario compartido la que explique la diferencia última entre los modos de apasionarse por la Edad Media.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABELLÁN, José Luis, 1989. *Historia crítica del pensamiento español. Tomo V (1): La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ALBORG, Juan Luis, 1980. *Historia de la literatura española: Tomo IV: El Romanticismo*, Madrid: Gredos
- , 1999. *Historia de la literatura española: Tomo V: Realismo y Naturalismo*, Madrid: Gredos.
- ALONSO, Amado, 1942. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, 1988. *La poesía en el siglo XIX. (Romanticismo y Realismo)*, Madrid: Taurus.
- ÁVILA ARELLANO, Julián, 1997. “La prensa y los géneros literarios en la etapa realista”, en Pilar Palomo, ed., *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid: Síntesis, págs. 229-276.
- AYALA, María de los Ángeles, 2001. “Emilia Pardo Bazán y la educación femenina”, *Salina* (15), págs. 183-190.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, 1949. *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC (Anejo L de la “Revista de Filología Española”).
- , 1992. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 1974. *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. Rubén Benítez, Barcelona: Editorial Labor.
- BENÍTEZ, Rubén, 1971. *Bécquer tradicionalista*, Madrid: Gredos.
- BOOS, Florence S., 1992. “Alternative Victorian Futures: «Historicism», *Past and Present* and *A Dream of John Ball*”, en Florence S. Boos, ed.: *History and Community: Essays in Victorian Medievalism*, Nueva York/ Londres: Garland Publishing, págs. 3-37.
- BOZAL, Valeriano, 1979. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Comunicación.
- , 1989. *Historia del Arte. 40: El siglo de los caricaturistas*, Madrid: Grupo 16.
- BRETZ, Mary Lee, 1992. *Voices, Silences and Echoes. A Theory of the Essay and the Critical Reception of Naturalism in Spain*, Londres: Tamesis.
- CAMPOAMOR, Ramón de, 1972. *Obras poéticas completas*, estudio preliminar de Jaime Dubón, séptima edición, Madrid: Aguilar.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, 1976. *La campana de Huesca*, prolog. “El Solitario”, Madrid: Tebas.
- CHANDLER, Alice, 1970. *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, 1ª edición, Lincoln: University of Nebraska Press.
- CHEVALIER, Maxime, 1999. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CIRUJANO MARÍN, Paloma, ELORRIAGA PLANES, Teresa, y PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, 1985. *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid: CSIC.



- CLARÍN, Leopoldo Alas, 1883. «Los Episodios Nacionales», *La Diana* (5: 1 de abril), págs. 3-5.
- , 1885. “Palique”, *La Ilustración Ibérica* (127: 6 de junio), págs. 359 & 362-363.
- , 1966. *Obras selectas de Leopoldo Alas «Clarín»*, 2ª edición, Madrid: Biblioteca Nueva.
- , 1971. *Solos de Clarín*, pról. José Echegaray, Madrid: Alianza Editorial.
- COSSÍO, José María, 1960. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid: Espasa-Calpe, 2 ts.
- DAKYNS, Janine R., 1973. *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, Londres: Oxford University Press.
- DARÍO, Rubén, 1973. *Los raros*, segunda edición, Buenos Aires/ México: Espasa-Calpe.
- DENDLE, Brian J., 1998. “Tres artículos no recogidos de Armando Palacio Valdés, 1875-1906”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (LXXIV), págs. 259-273.
- DORCA, Toni, 1998. *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y La Revista Contemporánea*, Valladolid: Universitas Castellae.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, 1998. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona: EUNSA.
- FERRERAS, Juan Ignacio, 1976. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid: Taurus.
- FLITTER, Derek, 1992. *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FREEDMAN, Paul, 1995. “The Return of the Grotesque in Medieval Historiography”, en Carlos Barros, ed., *Historia a debate: Medieval*, Santiago de Compostela, Historia a Debate, págs. 9-19.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1990. “Modernismo y Edad Media”, *La transformación de los lenguajes literarios. I: Edad Media*, Valladolid: Universidad.
- GONZÁLEZ DE TEJADA, José, 1860. “Revista Española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (376: febrero), págs. 182-183.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, 1887. *Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo I. Poesías*, con la biografía del autor y juicio crítico de sus obras por Aureliano Fernández Guerra, Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello.
- HERNÁNDEZ-GIRBAL, F., 1931. *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González, biografía novelesca*, Madrid: Atlántico Biblioteca.
- JAKOBSON, Roman, 1992. “Sobre el Realismo en el arte”, en Emil Volek, ed., *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Vol. I: Polémica, historia y teoría literaria*, introducción de Emil Volek, Madrid: Editorial Fundamentos, págs. 157-161.
- LITVAK, Lily, 1980. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid: Taurus.
- MATA INDURÁIN, Carlos, 1995. *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y sus novelas históricas*, Navarra: Gobierno de Navarra.
- , 1998. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, en *La novela histórica: Teoría y comentarios*, eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, 2ª edición, Pamplona: Rilce, págs. 11-50.



-
- MEILÁN, Manuel Amor, 1886. “Juan Rodríguez del Padrón”, *La Ilustración Ibérica* (195: 25 de septiembre), pág. 622.
- MENDOZA, Carlos, 1885. “Víctor Hugo. Sus obras y su tiempo (IV) Primeras novelas”, *La Ilustración Ibérica* (131: 4 de julio), págs. 422-423 & 426.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1882. “Don Gáspar Núñez de Arce”, en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, única edición, Madrid: Imprenta de Fortanet, t. 2.
- , 1888. “De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra”, *Revista de España* (CXXIV: noviembre y diciembre), págs. 82-121.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, 1993. *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 360).
- NIETZSCHE, Friedrich, 2000. *Obras selectas: Así habló Zaratustra; Más allá del bien y del mal; El Anticristo; El ocaso de los ídolos*, trad. Francisco Javier Carretero Moreno, estudio preliminar de Enrique López Castellón, Madrid: Edimat Libros.
- NOMBELA, Julio, 1867. “Revista española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (737), págs. 130-131.
- , 1870. “Revista española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (389), págs. 386-387.
- , 1905. *Obras literarias de Julio Nombela. Tomo I: Poesías.- Teatro*, Madrid: Administración de “La Última Moda”.
- ORLANDO, 1884. “Novelas españolas del año literario”, *Revista de España* (C: septiembre y octubre), págs. 274-275.
- OLMOS, Ricardo, 1993. “Blasco Ibáñez y la novela de tema arqueológico en España”, en *La visión del mundo clásico en el arte español, VI Jornadas de Arte: Madrid, 15-18 de diciembre de 1992*, Madrid: Editorial Alpuerto/ Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, págs. 365-378.
- , 1995. “Lecturas del arte antiguo en la literatura española del siglo XIX”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, VII Jornadas de Arte: Madrid, 22-25 de noviembre de 1994*, Madrid: Editorial Alpuerto, págs. 171-185.
- PARDO BAZÁN, Emilia, [1911]. *La literatura francesa moderna: III. El Naturalismo*, Madrid: Renacimiento (Obras completas, LXI).
- , 1941. *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, Madrid: Editorial Pueyo, 2 ts. (Obras Completas, XXVII-XXVIII).
- , 1970. *La cuestión palpitante*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Salamanca: Anaya.
- , 1990. *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, 4 vols., La Coruña: Fundación “Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa”.
- , 1991. *Insolación*, intr. Marina Mayoral, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 25).
- , 1993. *Los pazos de Ulloa*, ed. Marina Mayoral, Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 151).



- , 1994. *Cuentos de antaño*, ilustraciones de Marina Arepacochaga, Madrid: Clan.
- , 1996. *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. Maurice Hemingway, Exeter: University of Exeter Press.
- PAREDES, Juan B., 1878. *Los caballeros de Játiva. Memorias de un convento. Leyenda histórica.- Crónicas de la Edad Media*, Valencia: Librería Pascual Aguilar.
- PEERS, E. Allison, 1973. *Historia del movimiento romántico español*, versión española de José M^a Gimeno, segunda edición, Madrid: Gredos, 2 ts.
- PENAS, Ermitas, 1996. “Sobre la poética de la novela histórica romántica”, *Revista de Literatura* (LVIII), págs. 373-385.
- PEÑA, Pedro J. de la, 1986. *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia: Víctor Orenga, editor.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1992. “Prólogo. José María de Pereda”, *El sabor de la tierruca*, ed., intr. y notas de Anthony H. Clarke, en *Obras completas de José María de Pereda: Tomo V*, ed. dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, Santander: Ediciones Tintín, págs. 59-66.
- REVILLA, Manuel de la, 1883a. *Obras de D. Manuel de la Revilla, con prólogo del Excmo. Señor D. Antonio Cánovas del Castillo y un discurso preliminar de D. Urbano González Serrano*, Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz.
- , 1883b. “Don Benito Pérez Galdós”, *La Diana* (5: 1 de abril), págs. 2-3.
- SAAVEDRA, Ángel de, Duque de Rivas, 1884-1885. *Obras completas*, ilustradas con dibujos de Apeles Mestres, Barcelona: Montaner y Simón editores, 2 ts.
- SPATT, Hartley S., 1992. “William Morris’s Late Romances: The Struggle Against Closure”, en Florence S. Boos, ed.: *History and Community. Essays in Victorian Medievalism*, Nueva York/ Londres: Garland Publishing, págs. 109-135.
- SANMARTÍN, Rebeca, y BASTIDA, Dolores, 2002. “La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: *La Ilustración Española y Americana* y el *Harper’s Weekly*”, *Salina* (16), págs. 129-142.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, 2000. “La visión de la mujer medieval durante el Realismo en la literatura y el arte”, *Revista de Literatura* (LXIII), págs. 383-409.
- , 2001. “El medievalismo y el año 98”, *Voz y Letra* (XII, 1), págs. 61-88.
- , 2002. *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, prólogo de Ángel Gómez Moreno, Madrid: CSIC (Anejos de la “Revista de Literatura”, 56).
- , 2003. “*Flor de Santidad* y *La Borgoñona*: medievalismo, estética y peregrinos en Valle-Inclán y Pardo Bazán”, *Hispanic Research Journal* (4), págs. 223-237.
- , 2004. “¿Imaginación o fidelidad histórica?: La escritura del pasado después del Romanticismo”, *Salina* (18), págs. 153-160.
- , 2005. “Un episodio en la construcción del canon literario: Núñez de Arce, Ferrari y las alegorías de la ciencia en el siglo XIX”, en R. Sanmartín Bastida y R. Vidal Doval, eds., *Las metamorfosis de la alegoría: Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, intr. J. Lawrance, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, págs. 287-306.



-
- SILVER, Philip W., 1996. *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo en España*, Madrid: Cátedra.
- SIMÓN PALMER, Carmen, 1998. “Trece días de la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Taboada*, Madrid: CSIC, págs. 399-404.
- SMITH, Alan E., 1992. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona: Anthropos.
- TEJADO, Gabino, 1879. “Amaya, o los vascos en el siglo VIII, novela histórica por Don Francisco Navarro Villoslada”, *La Ilustración Católica*, 20 (28 de noviembre/ 7 de diciembre), págs. 155-156.
- VALERA, Juan, 1886. “Sobre el arte de escribir novelas”, *Revista de España* (CXII: noviembre y diciembre), págs. 5-27.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar, 1997. “La prensa romántica y los géneros literarios”, en Pilar Palomo, ed., *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid: Síntesis, págs. 131-166.