

Emilia Pardo Bazán en el ocaso de la poesía

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ

*ITEM /CELLAM. UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR,
UNIVERSITÉ DE RENNES 2
dolores.thion@univ-rennes2.fr*

1. Afirmar hoy que Emilia Pardo Bazán fue una mujer moderna ya no es ninguna originalidad ahora que su figura y sus trabajos se han podido rescatar, a pesar de que últimamente la figura de pionera feminista se imponga a la de la profesional de las Letras. Dadas las derivas que estamos observando desde la celebración de su Centenario en 2021, es nuestro deseo hoy volver a la figura de la escritora y a algunas de sus facetas como modernizadora de la literatura durante el proceso de afirmación como mujer escritora. Atenderemos para ello a su propio itinerario creativo y personal, en el complejo paso de las esferas privadas a las públicas, del espacio de sociabilidad a la prensa impresa. El impacto de estos procesos de igualación y de democratización fue importante para la evolución de los géneros literarios: la poesía, uno de los géneros que más cultivó doña Emilia durante su juventud y que, no sin cierta zozobra abandonó en favor de la prosa, pone de manifiesto las vicisitudes de la mujer artista para conquistar un espacio, y lograr el reconocimiento profesional en su mismo presente.

1. La autora, figura ausente en el mundo de las Letras

2. Bastante se ha escrito ya sobre la figura de la mujer de Letras decimonónica, su problemática vocación en un universo reducido a las esferas masculinas, el uso de los seudónimos, el ineludible recurso al autodidactismo y a la circulación de sus producciones por circuitos privados y minoritarios, en especial, incluso avanzado el siglo XIX.
3. Antes del desarrollo de la prensa en la época isabelina y el abaratamiento del libro, las creaciones de las mujeres habían sido compuestas para un público reducido. Su circulación y su recepción no iban mucho más allá, salvo en contadas excepciones, de las esferas privadas en las que vivían sus autoras, hasta que mujeres, ya considerándose modernas, pudieron llegar a

afirmarse como creadoras artísticas con plena y abierta identidad avanzado el siglo XIX. Cómo no recordar aquellos versos de Carolina Coronado del romance «La poetisa de un pueblo», en los que recogía la opinión popular sobre la mujer poeta:

¡Ya viene, mírala! ¿Quién?
Esa que saca las coplas.
Jesús, qué mujer tan rara.
Tiene los ojos de loca.
(Coronado, 1991; 369)

4. Obsérvese que, con fidelidad, Carolina Coronado se hacía eco en este romance de las opiniones más comunes y mostraba, con gran realismo, cómo las mismas mujeres eran los seres más intransigentes ante aquellas que se distanciaban de los modelos sociales: «Más valía que aprendiera/ a barrer que a decir coplas» (Coronado, 1991; 370). De ello se solía también quejar Emilia Pardo Bazán¹.
 5. A todas luces estas señoras del pueblo eran muy distintas de las de las clases aristocráticas y de la alta burguesía que hicieron uso de la literatura amena como producto de entretenimiento o de expansión sentimental en sus espacios de sociabilidad: en salones, en tertulias y en reuniones pervivía la figura de la mujer escritora, asimilada a la mera aficionada y a las funciones amenas, didácticas o moralizadoras de la creación artística.
 6. Como explicaba John Stuart Mill respecto de la mujer artista en *La esclavitud femenina* (*The Subjection of Women*, 1869), en el primer tomo de la Biblioteca de la Mujer que Emilia Pardo Bazán publicó: «Las excepciones sirven para confirmar la regla; la mujer aprende música, no para componer, sino únicamente para ejecutar: de ahí que los hombres sobrepujan en música, a título de compositores, a las mujeres» (Stuart Mill, 1999; cap. XXIV). Lo mismo ocurría en el ámbito de la literatura. Aquellas mujeres distaban mucho todavía de las escritoras profesionales, quienes precisaban escribir para conquistar cierta celebridad y el sustento pecuniario que la nombradía facilitaba. Y, como apostillaba doña Emilia en nota al pie de página
- 1 Incluso a principios del siglo XX seguía afirmando: «Hasta hay muchas mujeres que se sienten molestadas por las tentativas de despertar aquí algo del interés que fuera inspiran tales cuestiones. [...] El Estado ha abierto a la mujer varios caminos y le permite que haga sus estudios en todos los establecimientos docentes oficiales; es como si le permitiese coger la luna, porque son escasísimas las mujeres que siguen carrera. [...] comprendí también que con el ambiente no se lucha con inmediato resultado. Conviene adaptarse a lo que es más fuerte que nosotros, en espera de poder algún día, quizás, dominarlo» (Pardo Bazán, 1992; 223).

a los comentarios de John Stuart Mill respecto de las mujeres que iban descollando en pintura: «Este cultivo de las Bellas Artes (en España por lo menos) es puramente recreativo, *d'agrément*. Cuando las mujeres quieren ser *pintoras* de verdad, su sexo les quita, en las Exposiciones, la medalla. El caso es frecuente y no lo ignora nadie» (Pardo Bazán, in Stuart Mill, 1999; cap. XXV, nota 3).

7. Ser una escritora en pleno sentido de la palabra significaba mucho más que ser miembro de la Sociedad de Artistas y Escritores Españoles desde 1884, como lo fue Emilia Pardo Bazán (Botrel, 2003; 153). Mucho antes implicaba ya tener su propio espacio en los círculos artísticos e intelectuales masculinos y gozar tanto del reconocimiento del público como el de los compañeros de la profesión. Ya en 1866, con tan solo quince abriles, la futura Doña Emilia contestaba en el poema «Al Sr. Conde San Juan», a Vicente Calderón, un pariente suyo con quien mantuvo una divertida diatriba sobre las relaciones entre hombres y mujeres, oponiéndose a la imagen del sexo femenino y de su papel en la sociedad que ellos habían establecido:

Y este sexo tan bello, que Dios mismo
Al hombre concedió por compañero,
Le quieren condenar con vandalismo
¡A cuidar de un prosaico puchero!
¡Por Dios que este es el colmo del cinismo!
(Pardo Bazán, 1997; 27-31)

8. En esos paradigmas dio sus primeros pasos Emilia Pardo Bazán, en tanto que joven de la buena sociedad gallega.

2. Itinerario de una joven poeta

9. Solía hacer alarde Emilia Pardo Bazán de su «facilidad para rimar, y no me era difícil, leídas tres o cuatro veces un verso de [Heine o Bécquer] Zorrilla o de Campoamor, hacer unos remedos y vislumbres» (Pardo Bazán, 2003; 328) de los cuales acabó renegando en sus *Apuntes autobiográficos* tan pronto logró importante reconocimiento como novelista. Su trayectoria inicial, fuese por esa aptitud natural, fuese por presión de los usos sociales o por ignorancia y desconocimiento de la evolución de las estéticas, se concentró en el género tradicionalmente considerado como prestigioso antes de que la gran novela realista se impusiese como odre literario moderno por su estrecho contacto con la sociedad.

10. La actividad creadora de Emilia Pardo Bazán fue temprana. Se conservan dos poesías que compuso a los catorce años: «En la Torre de Hércules» y «Al Señor Don Salustiano Olózaga» de 1865. Del año siguiente datan una veintena de composiciones recogidas en su *Álbum* que poseía la escritora, como buena parte de las jóvenes y señoras de la buena sociedad (Pardo Bazán, 1996; 27-29 y 2010; 156-157). Dos aspectos singularizan este *Álbum*. Es de un documento personal y no tanto colectivo o de los amigos que contribuyen en homenaje a alguna efeméride de la joven. Se caracteriza también por ser un proyecto ideado, ordenado y copiado por la futura escritora, según demuestra la cronología de los textos.
11. Por consiguiente, 1866 debió ser para ella un año de gran creatividad. La joven Emilia también publicó una incipiente novela, *Aficiones peligrosas*, que salió por entregas en *El Progreso* de Pontevedra aquel año, así como el cuento «Un matrimonio del siglo XIX», el cual vio la luz en el *Almanaque de La Soberanía Nacional* por aquellos meses. Además, se conservan diversas composiciones poéticas, como, por ejemplo, *El Castillo de La Fada*, asimismo de 1866, entre tantas otras compuestas para el tradicional *Álbum* y, en su caso, un *Libro de apuntes*, varios cuadernos y papeles sueltos. Gran cantidad de estas poesías y las que le siguieron fueron fruto de un concienzudo empeño, y no el pasatiempo de una joven aristócrata que escribe para distraerse, para agasajar a los amigos al socaire de veladas, reuniones o celebraciones de manera dilatada en el tiempo, aun cuando de «sus mal satisfechas predilecciones» naciesen «poesías de circunstancias que corrieron bastante y aun llegaron a verse impresas sobre seda con letras de oro, sin culpa mía» (Pardo Bazán, 1973; 708). Esas composiciones poéticas nacidas de un pasajero «fragor político» (Pardo Bazán, 1973; 708), por influencia del carlismo de su marido, pesaron sobre su conciencia literaria años después.
12. A partir de entonces, su trabajo de poeta fue en aumento, algunas composiciones fueron fruto de su inspiración durante su viaje por Europa (González Herrán, 1999), momento en el que resurgió «mi vocación llamándome con dulce imperio» (Pardo Bazán, 1973; 709)². Bien se sabe que los

2 Entre sus allegados le animaba a escribir don Pascual Fernández Baeza, aconsejándole el ejercicio rítmico y sonoro para escribir sus versos: «-Niña [Pequeña] -me decía con su desdentada y benévola boca- ¡no leas nunca a Hermsilla! Y si lo lees, mándalo a paseo, ¿me entiendes tú? A paseo. Haz tú tus versos allá a tu modo... ¡pero nunca por reglas! ¡Nada de reglas! Las reglas solo sirven para echarlo todo a perder. No cuentes las sílabas, ¿oyes? Al oído: Si no te ayuda el oído, aunque las cuentes por los dedos, ¿qué saldrá? ¡Un

primeros años de su vida como esposa y madre fueron de intensa lectura y estudio (Pardo Bazán, 2003), pero, asimismo, de desacuerdos y tensiones, de gran incertidumbre, de soledad y de tristeza hasta que pudo reconocer el fracaso de su matrimonio y afirmarse en su voluntad de ser escritora (Penas, 2004; Thion, 2014).

13. La privacidad de estas composiciones y del *Álbum* desaparece en 1875, a raíz del accésit a los Juegos florales de Santiago de Compostela con la «Descripción de las Rías Bajas». Si bien salió de él derrotada por Valle Inclán, le sirvió para tomar el pulso de su creatividad literaria³. La escritora pergeñó en abrirse camino y sus empeños quedaron con creces cumplidos con el segundo premio con la «Oda a Feijoo» en el Certamen al Padre Benito Feijoo con el que se le había homenajeado.
14. Emilia Pardo Bazán había dado sus primeros pasos en los moldes del Romanticismo de brillante retórica, rítmica y sonora, imitando las rimas de Espronceda, de García Gutiérrez y de Zorrilla (Thion, 2016 y 2021). Predominaron en aquellos inicios las poesías festivas, para sus reuniones y sus divertimentos sociales; si bien también las hubo que cantaron sus preocupaciones e inquietudes. El individualismo romántico servirá en este breve canto (*lied*) o cuarteto imperfecto sin fecha, preludiando lo que luego sería uno de los móviles del Modernismo finisecular:

No siempre mis estrofas como un espejo
han de ser de los lances del mundo copia,
que en ellas también quiero ver el reflejo
del móvil que reproduce mi vida propia.
(inérita, RAG 261-57-0011)

15. La emoción de la maternidad amamantó su libro de poesías *Jaime* después de 1876; libro que publicó gracias a los consejos de Francisco Giner de los Ríos cinco años después, precisamente cuando iniciaba su itinerario como novelista con *Un viaje de novios*. Por aquel entonces, como ya estudiamos en otro lugar, se debatía la joven escritora con su fracaso matrimo-

ciempiés! Sobre todo... icuidadito con Hermosilla! Por manera que yo llegué a imaginarme que Hermosilla era peor que un diablo del infierno, y a sentir una curiosidad mezclada de terror que me movió a tragarme, así que lo pesqué, el *Arte de hablar en prosa y verso*» (Pardo Bazán, 2003; 328-329).

- 3 El poema seleccionado, «Descripción de las Rías Bajas», salió a la luz en varios periódicos locales gallegos, tales como *La Lira* de La Coruña (15/10/1875), *La Revista Galaica* de El Ferrol, (30/10/1875), y en *El Heraldo Gallego* de Orense, el 28/10/1875, el 12/07/1876 y el 4/11/1876 (Rodríguez Yáñez, 2009).

nial, con el entorno familiar de su marido. Su vida estaba enfocada a la atención a sus hijos recién nacidos, al estudio y a sus publicaciones en la prensa regional (Sotelo, 2007; Thion, 2014).

16. Durante su proceso de afirmación personal, mientras buscaba su propio estilo, las poéticas de Víctor Hugo, de Lord Byron y de Giacomo Leopardi abrieron otros horizontes a la escritora aprendiz. Poco después, siguiendo de nuevo los consejos de Giner de los Ríos, fue consolidando su formación filosófica y el aprendizaje de idiomas. Junto con su amigo Daniel López estudió alemán hacia 1880, lo que le sirvió para descubrir en lectura de primera mano a los románticos Goethe, Bürguer, Schiller y Heine (Clémessy [Legal], 1968; 74). El aprendizaje a través del ejercicio de la traducción fue un importante vehículo de expresión íntima y de consolidación de conocimientos estéticos.
17. Las composiciones de estos románticos –de las nieblas del Norte, como se les solía calificar– distaban de los moldes y contenidos españoles, por lo que potenciaron la búsqueda de un nuevo lirismo introspectivo por las vías de la interpretación, de la traducción o de la imitación, cuando Emilia Pardo Bazán vivía aislada y sumida con su personal sensibilidad en un mundo circundante poco grato. Así lo podía expresar en voz de algunos «Cantos» de *De Buch der Lieder* de Heine, porque tal vez ellos contribuyeron a sumirse «en cierta melancolía mórbida, desde la cual al desahogo del llanto es fácil la transición» (Pardo Bazán, 1973; 712). Recojamos algunas de sus traducciones directas como botón de muestra ya que pueden perfectamente evocar su situación personal:

VIII

Al principio creí desesperarme,
No poderlo sufrir creí de pronto,
Lo he sufrido, lo sufro sin embargo,
No preguntéis el cómo⁴.

(RAG C 261 5, publicado en el *Semanario del Faro de Vigo*, 14/08/1880)

IX

Con rosas, cipreses, brillante oropel,
ornar yo quisiera del libro el papel;

- 4 En su variante inicial, la traducción rezaba: «Al principio quise casi desesperarme,/ y creí no poderlo soportar;/ y sin embargo lo he soportado:/pero no me preguntéis ¿cómo?» (Archivo Real Academia Galega, C 261.03). Aunque este Canto no plantee problemas mayores, el cotejo de variantes pone de manifiesto que la traducción primera, literal, es arreglada artísticamente en su versión final, para corresponder al modelo de la bella traducción en la lengua de llegada, propio de la época.

cual fúnebre caja lo quiero adornar,
y dentro mis cantos pretendo enterrar.

Oh ¡quién enterrase también en el amor!
De amor en la tumba se eleva una flor:
La flor del reposo cogimos allí:
Mas solo en mi tumba habrá para mí.
[...]
(RAG C 261.05)

18. En 1876, entre confidencias, la joven Emilia comentaba sus problemas matrimoniales con su amigo krausista Augusto González de Linares. Las desavenencias fueron en aumento, explicaba la escritora, a causa de «ciertas miserias prosaicas y ridículas» que le acarreaban todo «un séquito de disgustos» y que amargaban su existencia, pero que especialmente alentaban «la convicción de estar enlazada a una familia de indignos y de que mi sangre corra por las venas de mi hijo unida a la suya» (Carta a Augusto González Linares del 11 de octubre de 1876; Thion, 2014). Asimismo, a Francisco Giner de los Ríos, su mentor y consejero, le refería sus estados de ánimos en carta del 25 de noviembre de 1881:

Absolutamente no tengo una persona con quien hablar; no crea V. que es exageración; es la verdad pura. Así es que apenas me trato con nadie; no tengo una relación íntima, vivo en familia, me ocupo de mis hijos, trabajo, paseo (sola siempre) y no cuento media hora de expansión. Con esto mi carácter, espontáneo, alegre y franco *jadis*, va replegándose, y cada día me abrocho un botón más (Varela, 2001; 456).

19. Las lecturas e imitaciones de los *Salmos* de Salomón, «el mejor poeta del mundo como Heine» (Pardo Bazán, 1909; González Herrán, 2003), contribuyeron a compensar el escepticismo y la irreligiosidad de sus lecturas krausistas. En el *Maha Barata*, incluso, indagó aquel universo espiritual, misterioso y sublime. Al mismo tiempo analizaba minuciosamente el proceso de composición, porque la traducción también es creación y la poesía, intraducible si no se es poeta, según afirmaba doña Emilia con clarividencia cuando más tarde vertió al español la especialmente erudita y extensa guía de París de Auguste Vitu (Thion, 2003; Freire, 2006). En estas opiniones redundaba Eduardo Pondal cuando ensalzaba las traducciones que de sus poesías en gallego había realizado la estudiosa traductora (Sotelo, 2007).
20. De los consejos de los krausistas llegó igualmente la sugerencia del estudio del idioma alemán, lo que la disciplinada alumna cumplió en compañía de su amigo Daniel López (Carta a Giner del 30/12/1880). Con ello pudo leer de primera mano a Goethe, a Schiller, a Bürguer y a Heine, y en

particular, pudo descubrir los nuevos derroteros de la Modernidad: la valoración de la sensibilidad más allá de las escuelas y de los movimientos estéticos y, en especial, una lírica, a diferencia de la española, carente de prosaísmo. Así lo consignaría en su homenaje al vate alemán: «No sólo por su intensidad, fuego y ternura nos sedujo Heine, sino también por su artística brevedad, por lo sobrio de sus procedimientos, que contrasta con la verbosa abundancia de que suelen adolecer nuestros versificadores» (Pardo Bazán 1973; 691).

21. Traductora del gallego, del alemán, del inglés y del francés e imitadora de clásicos y religiosos, con el trabajo de sus versiones y adaptaciones, la escritora perseguía la pureza, la fuerza y la brillantez de la palabra, en tanto que materia prima y bruta del habla castellana:

Descubriéndome sus arcanidades y tesoros, su relieve y numerosa armonía, y convirtiéndome en coleccionista infatigable de vocablos, en cuya sola hechura (aislada del valor que adquieren en el período) noto bellezas sin cuento, color, brillo y aroma propio, bien como el lapidario antes de engarzada la piedra preciosa admira su talla, sus luces y sus quilates (Pardo Bazán, 1973; 712).

22. Odas, sonetos, romances, epístolas, notas bíblicas e imitaciones de *Salmos*, entre otras composiciones líricas como el *lied*, la balada y el madrigal, fueron incorporándose como moldes para temas muy variados. Las poesías publicadas en *El Heraldo Gallego* de Orense, *La Revista Galaica*, *El Diario de Lugo*, *El Almanaque humorístico de Galicia*, *La Revista de Instrucción y Recreo*, *El Faro de Vigo*, *El Eco de Galicia*, entre otras, le abrieron las puertas de Buenos Aires en 1879, de Madrid desde 1880 y de Barcelona en 1883.

23. Al menos ese es legado poético que hasta la fecha se conoce junto con su proyecto de *Himnos y sueños* que quedó inédito (Thion 2020, 2021 y 2022). También se han podido localizar algunas obras teatrales en verso, cuyas representaciones y lecturas sirvieron para amenizar anteriores veladas privadas. No obstante, se observa cómo, poco a poco, fue apreciando el trabajo en prosa, merced a sus artículos científicos y los de crítica literaria, junto con otros de tipo costumbrista y paisajístico, asimismo dispersos por la prensa regional. Esta era la plataforma más sencilla y estratégica para dar a conocer su nombre.

24. De este incipiente balance llama la atención que, de manera tan temprana, la escritora fuese experimentando indistintamente con todos los

géneros literarios, lo que pone de manifiesto su natural y prematura vocación literaria y su curiosidad artística. Ahora bien, de todas ellas, fue el género poético el que triunfó, al menos cuantitativamente hasta 1880.

3. Hacia derroteros otrora masculinos: la novela

25. A Emilia Pardo Bazán, como a tantas otras jóvenes, le habían vetado la lectura de muchas novelas por considerarlas inmorales para la educación de una joven. Era el caso, según rememoraba en sus *Apuntes autobiográficos*, de las novelas románticas francesas, tales como las de «Dumas, Jorge Sand, Víctor Hugo, y demás novelistas del romanticismo francés» (Pardo Bazán, 2003; 321). A lo sumo tuvo acceso a algún título de Fernán Caballero, como merecido «premio a mis habilidades en la costura» (Pardo Bazán, 2003; 321), porque, como bien explicaba:

El concepto [censorio] general de lo que eran novelas solo se aplicaba a éstas; parece como si no hubiese otras en el mundo. De Jorge Sand no leí una línea entonces ni mucho tiempo después; de Dumas hijo solo pude echar la vista encima a las que publicaban en folletín los diarios progresistas que recibía mi padre. Así es que me ardía la sangre en deseos de satisfacer mi curiosidad acerca de *los novelistas* por antonomasia, que eran para mí género de contrabando. (Pardo Bazán, 2003; 321).

26. Apuntemos a modo de inciso que años después Emilia Pardo Bazán reprobaría las concepciones diferenciadas de la literatura, o exactamente, de «las dos literaturas»; la dirigida a las féminas «que trasciende a brisas de violetas» y la compuesta para varones, «que apesta a cigarro» (Pardo Bazán, 1973; 657) aunque cuando escribía esto, valga la ironía, ya era ella una mujer fumadora.

27. A la edad de catorce años –o sea, dos antes de casarse– acabó usurpando una de esas novelas de «contrabando» en la biblioteca de la casa de una amiga, según relataba Emilia Pardo Bazán. En aquella biblioteca pudo satisfacer su ávida sed lectora y su fuerte capacidad ensoñadora merced a las extraordinarias historias que Víctor Hugo relató en *Nuestra Señora de París*. Ante el llamativo volumen, dirimía la joven Emilia en su «lucha entre el deber y la pasión», haciendo que triunfase la segunda:

Si lo pedía no me lo darían, claro está; o al menos consultarían a mis padres, y éstos negaríanme el permiso. Lo escondí pues bajo el abrigo y así me lo traje a casa escondiéndolo en un bufetillo donde guardaba mis cintas y brincos, para leerlo cuando nadie me viese. Y ¡qué bien me supo todo aquello de la Esmeralda

con el capitán Febo, y las abnegaciones angelicales de Cuasimodo, y las diabólicas maldades de Claudio Frollo! Un mes no pensé en otra cosa. ¡En efecto era delicioso como néctar el fruto prohibido! Aquello sí que se podía llamar novela: allí no sucedían, como en las de Cervantes, cosas que a cada paso estaba uno viendo, sino unas cosas tan grandes, raras y extraordinarias, que para idearlas se necesitaba también un entendimiento fénix y sin par (Pardo Bazán, 2003; 321).

28. Quizás se autocensuraba la escritora en ciernes cuando, tras aquella sabrosa lectura, valoraba el género novelesco como una creación sumamente compleja. Recojamos su testimonio, publicado en 1886, cuando ya había triunfado como novelista e introductora del Naturalismo en España:

que la novela era un género que solo podían cultivar gentes dotadas de maravillosa inventiva; y mucho tiempo me duró esta idea, presentándome la novela como cosa inaccesible para los simples mortales. Si alguien me dijese entonces que podría yo llegar a escribir una novela, me hubiera reído lo mismo que si me dijiesen que podía construir una catedral. Mucho tiempo después aún me quedaban rastros de esa idea (Pardo Bazán, 2003; 321).

29. A tenor de estas declaraciones se puede inducir el importante desfase que existía entre las rígidas normas morales, los usos y las representaciones socioculturales, ya no solo de la mujer, también de la realidad literaria y estética. Una joven en 1866 tenía vetadas unas tendencias artísticas que incluso ya estaban casi agotadas. Recordemos que *La Fontana de Oro* y *La sombra* de Benito Pérez Galdós datan de 1870, la primera serie de los *Episodios Nacionales* de 1873-1875, *Gloria* de 1877, *Doña Perfecta* y *Marianela*, de 1878, por citar algún referente que sirva de contraste. No es extraño, pues, que se orientase a las jóvenes a la creación poética que, aunque fuese de corte romántico, estimulaba sobremanera a la expresión de un yo lírico; ejercicio que no dista mucho del examen de conciencia y que acuñó moldes y tópicos que solían rallar, en aquellas aficionadas poetas, en pura cursilería.

30. En el caso de la escritora gallega, su proyecto de enriquecer una educación que ella misma consideraba superficial, de «erudición a la violeta» (Pardo Bazán, 1973; 711), hizo, a su decir, que se concentrase voluntariamente en su formación y renegase de cualquier literatura amena⁵. No ha de

5 «Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir una cultura autodidáctica y llenar los claros de la educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción primaria; luego al Instituto, a la Universidad sin darse punto de reposo, engranando los estudios. [...]. Ejercítanse en partir de lo conocido a lo desconocido, a familiarizarse con palabras e ideas que por punto general no maneja la mujer [...]. Todo ventajas, y para la mujer, obstáculos todo» (Pardo Bazán, 1973; 711).

sorprender, en consecuencia, que «allá por los años 74 y 75, no sólo no manejaba yo sus obras, sino que ignoraba la existencia de Galdós y Pereda, y apenas tenía noticia de la de Valera y de Alarcón» (Pardo Bazán, 1973; 711). De ser sinceras estas declaraciones, cabría creer en el vehemente empeño de ser poeta de la escritora, cuando en realidad ya estaba empezando a interesarse por la nueva prosa por su cercanía con la realidad. Es más, las hemerotecas digitales demuestran que el nombre de Galdós circuló, muchas veces junto con el de Campoamor y Valera, desde muy temprano por las páginas de *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Nación*, *La Iberia*, *Revista de España* o incluso de *El Heraldillo Gallego*, anunciando ya los nuevos cambios estéticos.

31. Al parecer, la primera novela contemporánea española que leyó doña Emilia fue *Amaya y los vascos*, porque fue publicada por entregas en *La Ciencia Cristiana* en 1877. Si es cierto que dicha novela, *Pepita Jiménez* y *El sombrero de tres picos* modificaron sus prejuicios en contra de la novela, la cual se le presentaba ahora «fresca, risueña, graciosa, con su jubón [de plumas y chamberguillo] del siglo XVI» y «pasaba allí, a mi lado, convidándome a seguirla icomo [...] Galatea del poeta!» (Pardo Bazán, 2003, 331), era porque su factura era más sencilla y accesible que la de la novela romántica de intrigas y aventuras: «Si la novela consistía en describir lugares y costumbres que nos son familiares y caracteres que podemos estudiar en la gente que nos rodea, entonces (pensé yo), puedo atreverme» (Pardo Bazán, 1973; 716).
32. Tanteó el terreno con *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) que publicó en tres entregas en la prestigiosa *Revista de España*, dadas las ventajas publicitarias que la prensa ofrecía para el lanzamiento de un libro. Desde entonces, la firma de doña Emilia empezó a aparecer en algunas revistas madrileñas de distinto orden y naturaleza, tales como *Día de Moda*, de Madrid, dirigido por Eusebio Blasco, la *Revista Europea* –con una serie de tres artículos de crítica literaria–, *La Niñez* y *El Siglo Futuro* para ir poco a poco ocupando mayor espacio en la prensa nacional. Entendió entonces que la prosa en contacto estrecho con la realidad inmediata «estaba al alcance de mi fortuna» (Pardo Bazán, 2003; 331).
33. Con todo, hay que reconocer que las valoraciones morales de la literatura fueron crecientes en aquellos años de debates y polémicas entre idea-

listas y materialistas, lo cual se acentuó con la introducción del Naturalismo en España. Poca relación guardaban aquellas novelas costumbristas y románticas que empezó a leer con las realistas españolas, o incluso, por ejemplo, con *L'Assommoir* de Zola. En 1883-1884 la novela seguía suscitando semejantes prevenciones entre las mentalidades conservadoras. A Luis Alfonso, unos años, respondió Emilia Pardo Bazán en «Carta abierta» para responder a sus críticas y censuras, reprobando de que se asustase de que «ilas ricas hembras!» hubiesen aplicado las teorías de Zola a la creación novelesca. La misma ley para los dos sexos, aquella enseñanza que le enseñó su padre, era el argumento que la escritora blandió siempre en contra de los ataques de la crítica. Así increpaba al célebre Luis Alfonso en «Carta Magna» desde *La Época* en 1884:

Dentro del terreno literario no hay varones ni hembras; hay escritores que sufren inevitablemente las modificaciones inherentes al gusto estético de su edad; y cuando el historiador, con espíritu sereno y maduro juicio, reseña los fastos de las letras, no se le ocurre cavilar en si conviene a una mujer el estilo de Santa Teresa o el de doña María de Zayas, el de Victoria Colonna o el de Jorge Sand. Estudia a la artista, la considera en relación con su época, pesa los quilates de su mérito intrínseco, lo mismo que haría con un hombre (Pardo Bazán, 1973; 657).

34. Abandonar aquellas «brisas de violetas» literarias y distanciarse de la figura poco profesional de la arquetípica musa aficionada a la poesía fue uno de los elementos que intervinieron en la orientación que ella quiso imprimir a sus producciones literarias (Thion, 2022). No obstante, Emilia Pardo Bazán, dada su genialidad creativa, nos ofrece una realidad mucho más compleja que la que configura este conocido paradigma. Diversos elementos parecen confluír en ella: si desde un punto de vista externo y contextual el estatuto de la mujer, la poetisa, tenía que afirmarse para encontrar su propio espacio profesional y barrer prejuicios, Emilia Pardo Bazán, tan solo a partir de 1883 y una vez separada de su esposo, pudo libremente proseguir su carrera de amoral novelista a ojos de algunas mentalidades conservadoras. Otros factores internos, estrictamente literarios entre los que figuran también su carácter curioso y su gusto por lo novedoso, reincidieron en este giro copernicano en su proceso de afirmación literaria.

4. El eclecticismo genérico

35. Acreditar hoy sin pruebas fehacientes la capacidad creativa de un escritor en un determinado género literario, porque es el que más ha sobresalido, suele ser un juicio bastante manido entre lectores y críticos. A él se opuso Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, cuando quiso lanzarse a la aventura teatral durante su madurez, un censurado atrevimiento por el que se vio inmiscuida en controversias sobre sus capacidades de dramaturga. En su opinión, no existía el «don famoso, esa quisicosa indefinible, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y distinta de la inspiración; esa maña o tino, ¿mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras?»⁶. Es más, cuando analizaba el acto de creación poética, Emilia Pardo Bazán lo comparaba con el cuento, al que consideraba transformación de la tradición literaria: de la poesía épico-lírica, de las Cantigas de Alfonso X el Sabio y de las baladas alemanas, así como de los *fabliaux* y de los relatos devotos. Aparte de recoger estas fuentes del acervo literario, para la escritora todo se resumía en cuestiones de inspiración y de método. La concepción breve de la poesía lírica y del cuento exigían, según su experiencia, rapidez, «como un chispazo» y «eran muy intensas», de modo que la composición original si «no se concibe de súbito, no cuaja nunca» (Pardo Bazán, 1898; 7). Por ello, les explicaba a sus lectores que:

Días hay –dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales– en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica (Pardo Bazán, 1898; 7-8).

36. Pervivía, por lo tanto, en la escritora aquel idealismo que Clarín comentaba en el prólogo a *La cuestión palpitante*; o sea, cierta «psicología estética» que se fundamentaba en «los mitos de la inspiración, el estro, el genio, los arrebatos, el desorden artístico» (Clarín, 1883; XII-XIII) o el

6 «Quien puede un día tras otro, en páginas inmortales, estudiar la fisonomía moral de una época, analizar el corazón humano, crear caracteres, entrechocar con fragor de tempestad las pasiones más violentas y los sentimientos más profundos; quien puede desencadenar la ola de la risa y soltar las fuentes del llanto, ¿ha de encontrar cerrado el camino de la escena por culpa de ese duendecillo que llaman el don, por falta de práctica en ciertas rutinas, el cubileteaje que dominaron autores secundarios como Scribe?» (Pardo Bazán, 1892; 198-99).

numen, genio u originalidad de un romanticismo natural y humano que permite al artista encarnar verbal y brillantemente las ideas⁷.

37. Como se puede inferir de estas fuentes, la inspiración era para Emilia Pardo Bazán una de las claves principales de la creación literaria. En las primeras páginas de sus *Apuntes autobiográficos* recalca su personal ingenio artístico poco domado, a imagen de los vates románticos. Permeable a la inspiración externa, Pardo Bazán rememoraba aquellas dotes suyas, que eran innatas: la inconsciencia y la inspiración eran sus armas, sin que criterios de normas y escuelas lograsen encauzar aquella energía creadora. Energía, por lo demás, que se acabó replegando sobre sí misma y se encerró en su alma mediante las traducciones y las emulaciones de Heine. Porque, en estos ejercicios, comprendió la escritora que importante para cualquier artista era afirmar su originalidad. En literatura ésta residía, a su juicio, en «lo que se puede hacer con la palabra» (Pardo Bazán, 1911; 198); o sea, la excitación o el estímulo que se recibe –bien externo, de aquello que nos rodea, o bien, interno como el sentimiento o del dolor– y el genio creador devuelve en espléndida o hermosa forma y en profundo sentir. Así lo trasladaba en sus versos de *Combate*:

<p><i>Himnos y sueños</i>, C. 260.01</p> <p>La forma es del artista que al mármol la traslada: ¡tan solo los poetas saben copiar el alma! En vez de la herramienta emplean la palabra que presta al dulce sus palpitantes alas.</p>	<p>La frase apasionada que el alma busca en vano, acude del poeta a los fecundos labios. Por eso tanto pecho el eco de sus cantos se agita ruboroso al verse adivinado.</p>
---	---

38. Con el tiempo, al menos para autojustificarse, tal vez se viese reflejada en «El tísico» uno de sus poetas ficticios de sus versos, quien no alcanzó a expresar su personalidad con originalidad. Quizás sea mera coincidencia, pero de este modo traslucía doña Emilia los argumentos de John Stuart Mill sobre la dificultad de las mujeres para encontrar un espacio nuevo, inexplorado o ignoto en filosofía, el cual les permitiese afirmarse como pensadoras excepcionales (Stuart Mill, 1999; cap. XXIV)⁸. Por el mismo motivo,

⁷ Como caracteriza a Aurelio, su pintor del cuento «Inspiración» en *Cuentos dramáticos*, en «La Inspiración» de *Cuentos de amor*, o a Silvio Lago en la novela *La Quimera*.

⁸ Como ella misma advertía: «Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla (en

es obvio que la novela les estaba ofreciendo un amplio y libre abanico de posibilidades en el que afirmar su creatividad, idea que Emilia Pardo Bazán compartía.

39. Por encima de todo ello y, a sabiendas que nunca abandonó sus aficiones poéticas, cabe reconocer que la inspiración y el método fueron, asimismo, los que le otorgaron el rango de escritora polígrafa, derribando los encasillamientos que imponen la adscripción exclusiva a un género literario. De hecho, cuando su legado estaba consolidado, doña Emilia desveló sus personales juicios respecto de los moldes genéricos a sus lectores de *Polémicas y estudios literarios*:

Es verdad que me siento rebelde a las divisiones, subdivisiones y clasificaciones de los tratados de retórica, sobre todo si se atribuye a tales divisiones carácter de límites esenciales, y no de puramente formales, establecidos para auxiliar al crítico y al estudioso en su tarea, en modo alguno para cohibir y ligar al creador. [...] creo que el concepto del género y de la especie es fruto de nuestro entendimiento y no verdadera ley de la naturaleza, la cual no interpone esas paredes entre las diversas manifestaciones de su fecunda actividad (Pardo Bazán, 1892; 223-224).

40. A tenor de sus declaraciones, si de excitación, de estímulo y de método se trataba, la transición hacia la prosa resultó para ella, prácticamente, un paliativo a su propia fisiología a partir de 1878:

Si bien los poetas conservaban todo el influjo que siempre ejercieron en mis sentidos por el elemento rítmico y musical, y eran tan señores de mis nervios como lo son hoy, poseyendo el privilegio de sumirse en cierta melancolía mórbida, desde la cual al desahogo del llanto es fácil la transición, empezaba ya a saborear, al menos en circunstancias normales, el deleite mucho más sano y espiritual de prosa, y los ejercicios de traducción de diversos idiomas. (Pardo Bazán, 1973; 712).

41. Fue en este periodo de finales de los 70 el momento de mayor desorientación personal y artística de la joven escritora. Como ya estudió Ermitas Penas a partir de la correspondencia que mantuvo con Giner y en el homenaje que le rindió en una necrológica de *La lectura*, la elección de un género literario era vital, tanto como la afirmación de una vocación por la que tuvo que arrostrar tantas dificultades. Son dignas de mención sus recuerdos en memoria del que fue su maestro y amigo:

apariencia, pues los hongos la tienen también) y que en prosa como en poesía todo el mundo, quiera que no quiera, tiene antecesores y maestros; pero debido acaso a la mayor libertad y variedad de la prosa, lo que en ésta puede llamarse seguir o ser adoctrinado por un autor, en poesía se conoce por imitación y es de lo más desconsolado (Pardo Bazán, 200; 328).

Hallábame en un momento de gran desorientación, sin saber si escribir en verso o en prosa, atormentada por las ansias de la vocación irresistible, pero confusa e incierta, y sufriendo la duda, que tanto atormenta, respecto de mi actitud y mis condiciones para que la labor de mi pluma rebasase un poco el nivel más vulgar (Pardo Bazán, 1973; 1520; Penas, 2003; 116).

42. Pronto empezó a distinguirse por su determinación, lo que que le permitió recuperar su fuerza vital y nutrir el fuego de su genio inspirador; pero, como ella gustaba de subrayar, también por un determinismo que con Ramón de Campoamor compartía: porque «los que, mientras el cuerpo se forma y constituye preparándose a ejercer su profunda influencia sobre las facultades mentales, hemos sido aldeanos, y desafiando los rigores de la intemperie, y cogido mariscos en la costa, gozamos de inmunidad, como Aquiles después de sumergirle su previsor madre en la laguna de Estigia» (Pardo Bazán, 1973; 1320).
43. A pesar de la conjunción de estos distintos factores, seguramente había quedado grabada en su memoria aquella cita de la *Filosofía de la elocuencia* (1777) de Campany conservada en sus cuadernos de lecturas literarias: «El autor que no quiere pasar por ridículo... debe adoptar el estilo de su siglo» (Pardo Bazán, *Apontamentos soltos*, s. f.).
44. El papel de la poesía en un universo materialista abanderado por el progreso positivista dejó asimismo su impronta. Desde muy temprano se discierne en sus poesías uno de los tópicos románticos: el de autor, poeta o voz lírica, como observó José Manuel González y Herrán (2000; 110 y ss.). Ahora bien, pensamos que la joven Emilia no estaba solo reproduciendo el célebre *topoi*, si no que estaba esquejando los cambios estéticos y planteando a través de su figura, el ocaso de un género en aquel último cuarto de siglo. Había llegado «el invierno de la poesía, es que no la siente ya la raza, como tal vez la sintiese hace veinticinco años; como de cierto la sentía hace cincuenta» (Pardo Bazán, 1/04/1901). A los poetas, como al tísico Juan, no les esperaba fatalmente sino la muerte, o, la ingenua creencia en que la sensibilidad poética podía renacer, lo que no tardó más que unos años en llegar, pero tras su propia muerte:

¿Tendré que recordar cómo se van, uno tras otro, los que poseyeron nuestro corazón, y halagaron nuestros oídos, y dieron a nuestra fantasía las alas del águila o el palpitante revoloteo del colibrí? ¿Será preciso decir una vez más, a riesgo de mortificar el orgullo patriótico, y sobre todo las vanidades individuales, que lo presente es sombra de lo pasado? (Pardo Bazán, 1973; 1320).

45. Emilia Pardo Bazán estaba, por lo tanto, poniendo de manifiesto el estado –y el ocaso– de la poesía como género en el ámbito de la producción literaria y en la sociedad de la época. Al dirigirse a sus lectores del *Estudio biográfico de Campoamor* (1893), en estos términos lo exponía:

La poesía se sume, a modo de manantial absorbido por la seca arena del desierto. Los representantes más altos de la vitalidad poética, o murieron o callan. Tú ignoras y yo también si la forma poética, o sea el ritmo, va a sucumbir al peso de la caducidad; pero sabes que la tierra está agostada; como diría Campoamor, cansada de dar flores..., y que la edad de los semidioses pasó. (Pardo Bazán, 1973; 1314).

46. En parte por ello dio vida a un ridículo y trasnochado poeta en el *Cisne de Vilamorta* (Thion, 2021); y a Juan «El tísico», lo hizo tan enfermo como inepto vate:

«El tísico», *Himnos y Sueños* (RAG, C. 260.1)

Juan tenía el semblante de un Apolo
y la imaginación de un Espronceda.
Poetizaba mucho, estando solo;
pero no hay nadie que alabarse pueda
de haber visto en cuartillas
odas de Juan, sonetos ni quintillas.
Y es porque Juan no sabe
como la idea en frase se transforma,
ni quiere dar a mis ideas forma;
y los versos que hacía,
cómo solo en el alma los hallaba,
en el alma también los escribía.
Pero Juan ¿no soñaba?
Soñaba, de Werther con el empeño:
mas como realidad le repugnaba
lo mismo que le encanta como sueño.

47. Tampoco fue fruto del azar si ella eligió desde su primera copia autógrafa hasta la última de sus *Himnos y sueños* la elocuente poesía «Porvenir de la poesía», inspirada en los versos de Víctor Hugo: «*La nature est la grande lyre,/ le poète l'archet divin*». Recordemos la primera parte de la misma:

<i>Himnos y sueños</i> , (RAG, C. 260.01)	
¿Por qué, profeta triste, me dices que este siglo mató la poesía con desterrar el mito?	Jamás de los poetas se extinguirán los himnos; si hoy enmudece el pájaro es que prepara trinos. Y cuando algunas veces

<p>Aunque ceguéis la fuente no falta el ancho río; él buscará otro cauce para su curso límpido. [...]</p>	<p>su corazón marchito en vez de dulces cantos desbórdase en gemidos, allá en el horizonte la sombra de Virgilio le dice, como á Dante: «¡Prosigue, amado hijo!» [...]</p>
---	--

48. Puesto que todo escritor es, a juicio de Emilia Pardo Bazán, obra de su tiempo, «poetas tendríamos si la estación fuese favorable a tal cosecha. Es que ha llegado la escasez» (Pardo Bazán, 1901). Pero por debajo, pensaba Emilia, seguía fluyendo el manantial de la sensibilidad que el Romanticismo, según opinaba doña Emilia, había dejado como legado a la literatura. Aquella sensibilidad permitiría en años venideros –y poco se equivocó– que se le hiciese justicia al siglo XIX porque:

El mismo carácter doloroso de su poesía parecerá sello de un arte que interpreta lo más íntimo del sentimiento y rasgando el velo de Maya, la eterna ilusión, patentiza el desencanto que encierra la vida [...]. Porque en esos mismos poetas, si se mira bien, lo que sobrevive y lo que los granjea inmarcesible gloria no es su mérito de educadores de un pueblo, ni tampoco el haber descollado como artistas de la forma, sino lo que en su alma de hombres pensaron y sintieron, sabiendo expresarlo. ¿Qué resta hoy de Homero? (Pardo Bazán, 1973; 1317).

49. Y ella misma, por tal confluencia de elementos y circunstancias, se decía «exenta de la flaqueza que a tantos [...] discretos ingenios han atacado, de encariñarse con las rimas» (Pardo Bazán, 2003; 327), por lo que acabó renegando de aquellas versos de juventud y de aprendizaje «como si fuesen pecados» (Pardo Bazán, 1973; 713). Curioso resulta que con celo los guardase y, gracias a ello, podemos hoy entender su proceso de formación y el significado sociocultural y artístico de las mujeres que solo pudieron ser aficionadas poetas.
50. El don de oportunidad, la necesidad de vivir con su tiempo, su gran temperamento artístico, la expansión de su fantasía, su ironía y su humor la orientaron por los derroteros de la prosa, en donde no tardó en verter poesía, porque si algo la singularizaba su genio era, recogiendo sus palabras, que «yo pienso y vivo más en verso que en prosa: quiero decir, que tengo cuantas aficiones tiene un poeta práctico» (Pardo Bazán, 1973; 659).
51. Como dejó patente en su legado creativo, la originalidad de Emilia Pardo Bazán estriba en hacer compartir las mismas esencias a la prosa y a

la poesía, ya fuese en la estrechez del verso o en el dilatado y libre campo del relato. Su visión moderna de la literatura, con la que dirimía lo que resultó un complejo proceso de elección, quedó resumida en aquella refutación de su *Carta abierta* a Luis Alfonso:

En *Jaime* y *San Francisco* expresé el amor maternal, la hermosura sublime de una edad pasada; con esta poesía interior no cabe hacer hoy una novela; la novela nos ha de ofrecer el mundo interior y la realidad actual, que es también muy bella. Proceder de distinto modo sería imitar a Byron, retratarse el autor en cada obra, volver al subjetivismo romántico (Pardo Bazán, 1973; 659).

52. Frente a los cánones clásicos, Emilia Pardo Bazán quiso ser hija de los tiempos modernos, lo que le condujo a apostar en los años 80 por el género en auge en su presente; el género que en aquellos momentos le proporcionó la libertad creativa que necesitaba. No por nada su producción en prosa breve es tan importante como la de la novela. Algo tendrían que ver aquellos súbitos e intensos chispazos que tiempos antes cuajaron en poemas.
53. Conocer la poesía de Emilia Pardo Bazán supone no solo penetrar por los arcanos de la creación literaria y de la evolución de los géneros literarios en el proceso de construcción de las sociedades democráticas e igualitarias modernas. En ellas tuvo que encontrar su propio espacio la mujer y para ello superar los modelos femeninos vigentes en tanto que anónima aficionada a las letras en unos estrechos espacios de sociabilidad. De ahí, en parte, el ocaso de la poesía en tiempos de positivismo histórico.
54. El autodidactismo, la poesía, la prosa y la traducción constituyeron las bases de un intenso y colosal trabajo. Solo con él pudo la futura escritora adquirir una sólida formación y una vasta erudición para llegar a ser una mujer de letras tan admirada y apreciada por sus creaciones como cualquier escritor varón. Si en este trabajo se le ha cedido constantemente la voz a Emilia Pardo Bazán es para mejor comprender con su propio testimonio los múltiples factores, externos e internos, que intervinieron en su proceso de formación y en el paso de la poesía a la prosa. A todas luces, estos fueron imprescindibles para su emancipación y para su afirmación como autora profesional. En aquel tortuoso camino, solo así pudo lograr el reconocimiento intelectual en aquella masculina España de la Restauración.

Bibliografía

ALAS Leopoldo «CLARÍN», «Prólogo», *La cuestión palpitante*, PARDO BAZÁN Emilia, Madrid, Imprenta Central, a cargo de V. Saiz, 1883, p. VIII-XX.

BOTREL Jean-François, «Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros», *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, FREIRE Ana M.^a (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 153-168.

CLEMESSY [LEGAL] Nelly, «Contribution à l'étude de Heine en Espagne. Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 3, 1968, p. 73-85.

_____, «Contribution à l'étude de Doña Emilia Pardo Bazán, poétesse. 'Gatuta', une composition peu connue de l'écrivain galicien», *Bulletin des Langues Néo-latines*, 56, 162, 1962, p. 40-45.

CORONADO Carolina, *Poesías*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras, 1991.

FAUS Pilar, «Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González de Linares (1876-1878)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60, XXX, 1984, p. 271-313.

FREIRE LÓPEZ Ana María, «La primera redacción, autógrafo e inédita de los Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 2001, p. 305-336. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-primera-redaccin-autografa-e-indita-de-los-apuntes-autobiograficos-de-emilia-pardo-bazn-o/>

GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel, «Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán», *Músicos e poetas. IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza, 2003, p. 103-108.

____ y ROSENDO FERNÁNDEZ María Sandra, «Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873», *Homenaje a Benito Varela Jácome*, GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel, ABUÍN GONZÁLEZ

Ángel y CASAS RIGALL Juan (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-Servicio de publicación, 2001, p. 235-254.

_____, «Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Instituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2000, p. 107-124.

HEMINGWAY M., *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*. Exeter: University of Exeter Press, 1996.

_____, «Zorrilla and Pardo Bazán: Two Poetic Tributes and Two Unhappy Encounters», *José de Zorrilla: Centennial Readings*. CARDWELL Richard y LANDEIRA Ricardo (eds.). Nottingham: The University of Nottingham Press, 1993, p. 133-146.

PARDO BAZÁN Emilia, *Álbum de poesías*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid., *s.f.*

_____, *Apontamentos soltos*, Real Academia Galega, c_254_03_01.

_____, *El lirismo en la poesía francesa* (c. 1911), Madrid, Editorial Pueyo, [s.a.]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

_____, *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina de La Habana*, HEYDL CORTÍNEZ Cecilia (ed.), Madrid, Pliegos, 2002.

_____, «Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán», in FREIRE LÓPEZ Ana María, «La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 2001, p. 305-33. Y, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003; <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-primera-redaccin-autgrafa-e-indita-de-los-apuntes-autobiogrfricos-de-emilia-pardo-bazn-o/>

_____, *Apuntes autobiográficos, Obras Completas. II*, VILLANUEVA Darío y GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. 5-59.

_____, *Certamen literario en conmemoración del segundo centenario del nacimiento de fray Benito Jerónimo Feijóo: autor del Teatro crítico universal*, Celebrado en Orense el 8 de octubre de 1876, Tip. Perojo, 1977.

_____, «Fortuna española de Heine», in *Obras Completas*, KIRBY Harry L. (ed.), tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 689-698.

_____, *Apuntes autobiográficos* (1886), Preámbulo a *Los Pazos de Ulloa*, *Obras Completas III*, KIRBY Harry L. (ed.), Madrid, Aguilar, 1973, p. 698-731.

_____, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 4/01/1909, p. 730.

_____, «La vida contemporánea», «Embajada», «Un libro argentino», «Núñez de Arce», *La Ilustración artística*, 1/04/1901.

_____, *Cuentos de amor*, Madrid, Est. Tip. de Idamor Moreno, 1898.

_____, *Polémicas y estudios literarios*, *Obras Completas*, T. VI, Madrid, Imp. A. Dubrull, Artística y Sáez Hermanos, 1892.

_____, *Himnos y sueños*, Copia caligráfica, Archivo Real Academia Galega y Fundación Lázaro Galdiano, [c. 1876].

PATIÑO EIRÍN Cristina, «Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán», *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, 3, 1995, p. 71-92.

PENAS Ermitas, «Giner de los Ríos en la formación de Emilia Pardo Bazán: a propósito de un epistolario», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Año 2, 2, 2004, p. 103-129.

QUESADA NOVÁS Ángeles, «Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 6, 2008, p. 261-274.

RODRÍGUEZ YÁÑEZ Yago, «Concepciones e referentes líricos de Emilia Pardo Bazán: traduccions e imitacions», *La Tribuna*, 7, 2009, p. 95-138.

_____, «Algunas composiciones líricas de Emilia Pardo Bazán y sus contemporáneos en la prensa periódica», *Literatura hispánica y prensa periódica*

(1875-1931): *actas del congreso internacional*, SERRANO ALONSO Javier y JUAN BOLUFER Amparo de (coords.), Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio científico, 2009, p. 269-278.

_____, «Notas acerca de la trayectoria lírica de Emilia Pardo Bazán. Edición de seis composiciones del *Libro de Apuntes* y de otros poemas», *La Tribuna*, 6, 2008, p. 275-324.

_____, «Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 207-240.

_____, «Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 3, 2005, p. 71-90.

ROSENDO FERNÁNDEZ María Sandra, *Himnos y sueños, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas*, Memoria de Licenciatura presentada en noviembre de 1997 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela [inédita].

SAIZ VIADERO José Ramón, «Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del siglo XIX y comienzos del XX», *Anuario Brigantino*, 24, 2001, p. 467-472.

SOTELO VÁZQUEZ Marisa, «Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de una personalidad literaria», *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel et alii. (ed.), A Coruña, Real Academia Galega/Casa Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, 2007, p. 193-231.

STUART MILL John, *La esclavitud femenina*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en la edición de Madrid, Administración, [189-?https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-esclavitud-femenina--o/html/fe4a4632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#N_4_

THION SORIANO-MOLLÁ Dolores, «*Himnos y sueños*: Emilia Pardo Bazán en la batalla de los géneros», *La Tribuna*, 15, 2022, p. 13-25.

_____, «Emilia Pardo Bazán, poeta precoz», *Ínsula*, 893: *Emilia Pardo Bazán y la pasión por escribir*, mayo 2021, p. 3-8.

_____, «Aproximación a la poesía de Emilia Pardo Bazán», *"Et amicitia et magisterio": Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, DÍAZ LAGE Santiago, GUTIÉRREZ SEBASTIÁN Raquel, LÓPEZ QUINTÁNS Javier y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ Borja (eds.), Alicante-Santander, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2021, p. 735-748.

_____, «La restauración de *Himnos y sueños* de Emilia Pardo Bazán», *Literatura para una nación, Homenaje a Enrique Rubio Cremades*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2018, p. 247-268.

_____, *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán*, Santander, Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2016.

_____, «La forja de una periodista: Emilia Pardo Bazán», *Escritoras españolas en los medios de la prensa (1868-1936)*, SERVÉN Carmen y BERNARD Margarita, Sevilla, Renacimiento, 2014, p. 349-372.

VARELA, José Luis, «Emilia Pardo Bazán. Epistolario a Francisco Giner de los Ríos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCVIII, 198, Madrid, septiembre-diciembre 2001, cuaderno II p. 327-390 y cuaderno III p. 439-506.