

RELACIONES LITERARIAS ENTRE EMILIA PARDO BAZAN Y BENITO PEREZ GALDOS

Juan Paredes Nuñez

La publicación de la correspondencia amorosa de Emilia Pardo Bazán con Benito Pérez Galdós¹ despertó en el público lector de ambos autores y en cierta parte de la crítica un interés particular, motivado en gran medida por lo que siempre tiene de morboso este tipo de género epistolar. Sin embargo estas cartas, por encima de todos los datos, interesantísimos, que pueden adoptar sobre la relación personal de los dos autores, las peculiaridades de su vida íntima e incluso sobre sus propios caracteres, constituyen un auténtico documento literario, que con pleno derecho podemos calificar de episodios de la historia de nuestra literatura.

Efectivamente, esta correspondencia, que lamentablemente sólo conocemos hasta el momento parcialmente y de manera unilateral, resulta clarificadora para la comprensión de la personalidad humana y literaria de dos de las figuras más representativas de la cultura y la literatura españolas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del actual (no olvidemos que ambos mueren, con un año de diferencia, al iniciarse la tercera década de nuestro siglo), y proporciona claves reveladoras para entender la génesis y sentido profundo de algunas de sus obras.

Así asistimos al episodio generador de la escena central de *Insolación*, que tanto eco tuvo también en *La incógnita* y *Realidad*.

En carta fechada "Hoy 26. A media noche" responde Pardo Bazán, con sinceridad rasgadora, a Galdós:

"Acabo de leer tu carta. Voy a sorprenderte algo diciéndote que adivinaba su contenido. Se quien te enteró de todos esos detalles portugueses y comprendí a qué aludías al anunciarme un cargo grave. Apelas a mi sinceridad: debí manifestarla antes, pues ahora ya no merece este nombre: sea como quiera, ahora obedeceré a mi instinto procediendo con sinceridad absoluta. Mi infidelidad material no data de Oporto, sino de Barcelona, en los últimos días del mes de marzo —tres después de tu marcha.

Perdona mi brutal franqueza. La hace más brutal el llegar tarde. Y no tener color de lealtad. Nada diré para excusarme, y sólo a título de explicación te diré que no me resolví a perder tu cariño confesando un error momentáneo de los sentidos fruto de circuns-

tancias imprevistas. Eras mi felicidad y tuve miedo a quedarme sin ella. Creía yo que aquello sería para los dos culpables igualmente transitorio y accidental. Me equivoqué: me encontré seguida, apasionadamente querida y contagiada. Sólo entonces me pareció que existía problema: sólo entonces empecé a dejarme llevar hacia donde —al parecer— me solicitaban fuerzas mayores, creyendo que allí llenaba yo mayor vacío y hacia mayor felicidad. Perdóname el agravio y el error, porque he visto que te hice mucho daño; a tí, que sólo mereces rosas y bienes, y que eres digno del amor de la misma Santa Teresa que resucitase.

Deseo pedirte de viva voz que me perdones, pues aunque ya lo has hecho, y repetidas veces, a mí me sirve de alivio el reconocer que te he faltado y sin disculpa ni razón”.

El tema vuelve a aparecer en otra carta en la que Pardo Bazán alude a sus “picardías” y el “maquiavelismo” de Galdós para evitar que la relación sea de dominio público:

“De mis picardías, ¿qué quieres que te diga? Tu eres más indulgente para ellas que yo misma; tu las explicas y las perdonas, yo tengo instantes en que no las sé perdonar, aunque me las explique aquella lógica interior que nos ayuda a comprender nuestras propias acciones por más disparatadas que sean. Lo que debe constar y no se escapa a tu inteligencia es que nada hay de humillante, para tí, en lo ocurrido. Bien te alcanza la filosofía y la razón para comprender que a nadie humilla lo que hace otro, y que solo las acciones de uno mismo honran o avergüenzan. Máxime aquí, en que no hay ni que rendir tributo a las preocupaciones de la gente, que ignora el lazo que nos une. Si el público supiese que tu y yo... vamos, entonces aun se podría compaginar eso de las humillaciones pero el público, gracias a tu maquiavelismo, esta hecho un papanatas, así es que nada de lo malo que yo cometa influye en desdoro tuyo. Me basta haber lastimado tu corazoncito sin que además tenga sobre mí el remordimiento de haber dado ocasión a que ningún estúpido se permita reirse de tí”.

Y en otra ocasión (“Hoy Jueves, a las 12 de la noche”), preguntándose por la no comparecencia de Galdós a la cita señalada, insiste en el episodio, reconociendo la dureza de la carta en que hacía su confesión y manifestando de manera incontestable su cariño:

“Ignoro porque no has ido. Pudo ser por dos motivos; uno puramente accidental, porque no pudiste; otro intencional, porque después de la confesión que encierra mi carta no creíste que merezca la dicha de verte y hablarte y pedirte perdón una vez más. Si esto es así, bien me duele, pero no me quejo: he merecido tu cólera, tu desdén, tu indiferencia; lo merezco todo, y sin embargo, te quiero, te quiero, te quiero”.

El incidente a que se refieren estas cartas se remonta, según cuenta Narcis Oller en sus *Memories Literaries*, a la Exposición Universal de Barcelona a la que acuden doña Emilia y Galdós. Tras la partida de este, la autora queda acompañada por Oller, quien le presenta a Lázaro Galdeano, fervoroso admirador de la novelista gallega, con quien según todos los indicios tuvo una aventura amorosa en una furtiva escapada a Arenys de Mar. “Algunos —señala Oller, no sin cierta picardía delatora— quisieron suponer después que *Insolación* es un reflejo”. Todo se confabula, pues, para pensar que, efectivamente, el episodio de la pradera de San Isidro de *Insolación* es una traslación, bien es verdad que bastante libre, de

la aventura de Arenys de Mar, y que tras los personajes de la viuda y su seductor están la propia doña Emilia, que tantos de sus rasgos personales prestó a su heroína, y Lázaro Galdeano, a quien además la autora —y la pista es algo más que significativa— dedica la obra que, junto con *Morriña* —expresión de amor fatal, en contraposición con el amor feliz de la primera—, aparece englobada con el subtítulo de *Historias de amor*.

La misma tesis naturalista de la novela, que con *La Madre Naturaleza* y algunos de sus cuentos no puede escapar a esta etiqueta en su sentido pleno y no tan solo en su aspecto puramente “formal” en el que la autora parecía querer cobijarse para escapar de las críticas que el tema suscitó en su momento², es la que doña Emilia argumenta en su carta cuando habla de “error momentáneo de los sentidos” y de “circunstancias”.

Galdós también contestó de alguna manera, como no podía ser menos, en clave literaria, reflejando la experiencia de la infidelidad femenina en *La incógnita y Realidad*.

La correspondencia viene nuevamente a confirmar la veracidad del juego literario:

“¡Ah! Para acabar con la cochina literatura. Mañana recibirás por el correo *Morriña*: ya pedí en casa de Fe la *Incógnita*, por cuenta tuya, alegando que iba a enviarte *Morriña* y que al venir tu me pondrías la *dedicace*. ¿Soy maquiavélica o no? Ambos *ciempieses* se pusieron a la venta el mismito día, a la propia hora. ¡El hado! ¡El hado! ¡Fortuna!”

La vida y la literatura parecen caminar juntas. Y aun Pardo Bazán es más explícita:

“Ya he leído la *Incógnita*, como supondrás(...) Me he reconocido en aquella señora mas amada por infiel y por trapacera. ¡Válgame Dios, alma mía! Puedo asegurarte que yo misma no me doy cuenta de como he llegado a *esto*. Se ha hecho ello solo; se ha arreglado como se arregla la *realidad*, por si y ante si, sin intervención de nuestra voluntad, o al menos, por mera obra del sentimiento, que todo lo añasca”.

Ella misma tuvo una intervención muy directa en la versión escénica de la obra. Doña Emilia no sólo alentó y aconsejó a Galdós en la dramatización de la novela sino que se encargó directamente de contactar a los directores y actores y ayudó a la corrección de las pruebas.

La correspondencia ofrece detalles pormenorizados de todo ello:

“No por estos cuidados propios olvidé un instante otro que juzgo propio también: el de *Realidad*. Estoy entusiasmada con la idea, en que tengo tanta parte, y será para mi un inmenso *descorrido* el verla salir a flote.

Bueno, pues para conseguirlo cité a mis dos directores de la Comedia, Vico y Mario. Como estaban de ensayos de una comedia *miguelcheugarayesca* (parece cosa de Miguel Angel, pero hay viles falsificadores) tardaron en venir y solo el Lunes tuve el gusto de verles; que gusto es, pues son muy simpáticos. Excuso decirte que levantaron al cielo las manos, de placer, y que salieron de mi casa decididos a *estudiar* el libro a ver si aquello es escénico o no es escénico. Y hoy han vuelto, entusiasmados (sobre todo Mario) y sin más deseo que el que te des la mayor prisa posible, y en las vacaciones que te tomes al venir acá, que ojalá sean prontito, traigas ya el drama hecho.

Hemos convenido en los puntos siguientes:

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

2º. Vico será *Orozco*. —Mario, *Malibrán* o el padre de *Federico*. *Federico*, Thuillier. *Augusta*, la Cobeña—. *La Peri*, la Martínez y así seguirá el reparto. ¡Vico será un *Orozco* soberbio!

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

4º. Saldrá la sombra de *Federico*, al final, única sombra que creemos posible, pero esta hará un efecto maravilloso.

El mismo Thuillier proyecta lo *impalpable*, a una luz misteriosa y rara.

Ahora ¡porra! Sólo falta ponerse al telar, sólo falta poquita cosa: el arreglo de *manu auctoris*. Será este drama el acontecimiento de la temporada; si se sublevan ¡mejor!, y si aceptan una verdad tan grande, tan bonita, entonces... mejorísimo.

Se necesita que V. M. me escriba una cartita *oficial* que pueda enseñar a los actores, y que sea contestación a la presente; para que puedan tener idea aproximada de *cuando* empezarán los ensayos y preparativos”.

En dos cartas más, al menos que conozcamos hasta el momento, doña Emilia da noticias a Galdós del entusiasmo de los actores, de la correspondencia en que Vico expresa su deseo de realizar el proyecto lo antes posible y de los preparativos de la entrevista, en su propia casa, entre Emilio Mario y el autor⁵. El acuerdo con los directores del teatro de la Comedia fue completo, aunque la posterior separación de Vico obligó a una reestructuración de la compañía que para completar el reparto, recurrió a Miguel Cepillo, que encarnó a *Orozco*, y a María Guerrero para el papel de *Augusta*.

La representación de la obra —cuenta doña Emilia⁴— “ha alborotado el gallinero”, dividiendo a los críticos en dos bandos: los “dilirámicos” y los “examinadores”. A pesar de toda su amistad y admiración por Galdós, nada podrá impedir que ella se incluya entre los segundos, “por considerarles más útiles a la educación de ese público que ha de sostener la vida de la escena”. Su análisis de la obra revela su fino sentido crítico y su exquisita sensibilidad: Los defectos fundamentales radican, en su opinión, en la excesiva extensión, el desequilibrio de la estructura (considera, por ejemplo, como ya lo había hecho también algún crítico, que el tercer acto es episódico) y en la inadecuación de algún episodio concreto. El nivel del drama es, sin embargo, superior al de los espectadores. Hay en *Realidad* dos elementos superiores: “la hermosa vestimenta del lenguaje” y “la fuerza de la honda corriente de ideas éticas que rueda bajo la fabula”. Existen en realidad dos dramas: el de *Federico*, que termina con el suicidio, y el de *Orozco* y *Augusta*, “el mejor, el de más alto vuelo”.

Las deficiencias de la obra más pueden achacarse a la propia genialidad de autor que a su impericia dramática. De la misma manera que a principios del siglo, “cuando la lírica era la gran forma expresiva del sentimiento general en el arte”, la lírica dominó la escena, ya es tiempo también de que el teatro sufra el influjo de la novela, de sus procedimientos, “el conjunto analítico y humano de la novela moderna”⁵. *Realidad* representa algo nuevo, aunque no sin precedentes, en especial en el teatro de Ibsen, que ella adscribe al género que llama “realismo romántico-filosófico”:

“Por este carácter complejo y amplio del drama de Galdós, también creo que, sin formar lo que se llama escuela, ejercerá influencia poderosa sobre la dramática futura... y acaso

(y esto sería más bello aún) sobre el alma española, a la cual por el camino de la novela se puede llegar, si..., pero, ¡ay!, mucho más despacio”.

Pero no es ésta la única ocasión en que hay una relación directa entre la vida y la literatura, en que un acontecimiento concreto en la relación de los autores impulsa la creación literaria, en su génesis y significado, y tiene un reflejo más o menos explícito en la obra. Tampoco va a ser la única crítica que Pardo Bazán haga de Galdós.

El intercambio de ideas y los comentarios sobre sus respectivas obras eran moneda frecuente en sus conversaciones. El epistolario es muy elocuente a este respecto:

“Por el camino he pensado una novela; pero no se titula *El Hombre*; se tiene que titular (a ver si te gusta) *Titi Carmen*. Es la historia de una señora virtuosa e intachable; hay que variar la nota, no se canse el público de tanta cascabelera. *El Hombre* de todos modos es muy buen título. He pensado también hacer una novela sobre *el Verdugo*; el verdugo actual. ¿Qué opinas?”

Y así el lector, en connivencia ahora con Galdós, asiste a los primeros atisbos, en la mente de la autora, de lo que luego serán *Una cristiana*, seguramente, y *La piedra angular*.

A veces la relación no es tan concreta como en los casos de *Insolación* y *Realidad*, pero tampoco lo suficientemente difusa para que su huella pueda escapar. Basta conocer las ideas de ambos autores para percatarse de inmediato de la posible influencia, que en más de una ocasión la correspondencia viene a confirmar.

Así ocurre, por ejemplo, en el caso de *Tristana*, reflejo en buena medida de las conversaciones mantenidas sobre el tema —tan crucial en doña Emilia— de la emancipación de la mujer⁶. La propia crítica que ella hace de la obra⁷ es, tal vez, el elemento en este sentido más revelador. Pardo Bazán —tan combativa en este terreno— no podía ver con buenos ojos cómo el “asunto interno” de la obra, “el despertar del entendimiento y la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida”, vislumbrando en la primera parte, queda truncado para convertirse, con la aparición de Horacio, en una intriga amorosa normal. El lector que cree va asistir al “proceso libertador y redentor de un alma”, al “terrible conflicto del hombre antiguo y el ideal nuevo”, sólo encuentra al final “un viejo condescendiente y terco a la vez, muy *truchiman*; una niña encandilada por un hombre bastante vulgar, y una historia inexpresiva que se desenlaza por medio de un suceso adventicio, de una fatalidad física, análoga a la caída de una teja o al vuelco de un coche”.

Tristana, en resumen, prometía otra cosa, que el autor sólo dejó entrever.

Basta conocer la relevancia que el tema tuvo en la vida y la propia obra de Pardo Bazán para darse perfectamente cuenta de cual es la realidad que subyace a la crítica que la autora realiza de esta obra de Galdós. Aunque no fue esta la única vez que doña Emilia manifestó —con el rigor que la caracterizaba, por encima, o tal vez con más severidad por ello mismo, de las repetidas confesiones de amistad y admiración hacia “el Dickens español”— una opinión negativa —matizada siempre, es verdad, dentro de una apreciación global positiva y el reconocimiento expreso de las enormes dotes y posibilidades del “maestro”— en relación con alguna obra o aspecto de la creación galdosiana. Así, de la misma manera que considera

que el cambio de decoración en la segunda parte de *Tristana* rompe el sentido de la novela (y ello, en buena medida, según ella misma reconoce, por la falta de concentración del autor, entonces preocupado en el proyecto de escenificación de *Realidad*), opina que en *La loca de la casa* los dos últimos actos, y por razones similares a las expuestas en relación con *Tristana*, “destruyen el excelente efecto de los dos primeros”⁸. Pardo Bazán subraya la huella de Galdós (*Realidad*), a quien considera “el rey de la frase familiar”, en Echegaray (*Mariana*), pero desapruueba naturalmente la de éste (“ciertos rizos y copetes”) en *La loca de la casa*. Sin embargo, la valoración general, como siempre, es positiva:

“Dejando a un lado tiquis miquis y yendo al grano, al conjunto, a la impresión general, que es la válida y definitiva, los dos primeros actos de *La loca de la casa* bastan para confirmar lo que he asegurado y lo que había pensado siempre al releer las novelas de Galdós: que en este autor insigne hay inventiva lozana, hallazgos de poeta, gran frescura de fantasía, diálogos encantadores, instinto dramático que rebosa, y que, si quiere, o, por mejor decir, si sigue queriendo, hará teatro”.

Y algo parecido ocurre con la crítica que realiza de *Gerona*, drama histórico procedente del episodio nacional del mismo título⁹. También aquí, en su opinión, la “labor fina y vigorosa” del primer acto, exponente del Galdós “gran artista de lo íntimo, el revelador de lo más bello que late en el alma humana”, queda truncada, en mayor medida en este caso que en *Tristana* y *La loca de la casa*, en la continuación. Pero siempre insiste en la misma idea de las posibilidades teatrales del autor:

“El delicioso primer acto de *Gerona*, los dos primeros de *La loca de la casa*, toda *Realidad*, están ahí para demostrar a los mas ciegos que existe la veta, y que se explotará si la trabaja su dueño”

También realiza un análisis minucioso de *Angel Guerra*¹⁰, novela digna de emparejar con lo mejor del maestro y que, a pesar de la distancia, “parece proceder de algunas de las mejores inspiraciones de Tolstoi”. El posible inconveniente de su excesiva densidad procede en todo caso “de las excepcionales facultades de Galdós”.

Resulta también muy significativa la referencia que hace a *El Doctor Centeno* en una carta a Narcís Oller, fechada en La Coruña, el 26 de Julio de 1883, cuando aun no mantenía la relación íntima con Galdós que demuestra la correspondencia publicada, localizada entre 1889 y 1890:

“*El Doctor Centeno* resulta, a pesar de tan egregia procedencia, muy inferior en interés a su modelo, David Copperfield de Dickens. Hay demasiado pormenor, y poco fondo, y los árboles no le dejan a uno ver el bosque. En fin, aguardaremos el tercer tomo ¿quien sabe si encerrará la sustancia de los demás?”

Observamos, pues, en Pardo Bazán el sentido de una conciencia crítica inteligente que la relación personal y la admiración sentida hacia el “maestro” no consiguió tergiversar.

También Galdós dedicó algunos juicios críticos a la autora de *Los Pazos de Ulloa*, novela que califica sin paliativos de obra maestra. Y en su artículo “Arte y crítica” reseña las

conferencias pronunciadas por Pardo Bazán en el Ateneo madrileño sobre "La revolución y la novela en Rusia", señalando que constituyen "el acontecimiento del día" y subrayando "el talento poderoso y el mágico estilo de la escritora y novelista que tan alto puesto ocupa en las letras españolas"; aunque también su juicio ponga el dedo en la llaga, transparentando los prejuicios de su época, al señalar "que es cosa que a todos maravilla que una mujer posea aptitudes tan relevantes en todos los órdenes".

El estudio de la relación entre estos dos autores tan significativos en su época pone al descubierto el sentir de un tiempo, dos mentalidades y dos espíritus sensibles, unidos por su propia humanidad y su quehacer literario, y constituye una importante página de nuestra historia literaria.

Notas

¹ Vid. Emilia Pardo Bazán. *Cartas a Galdós (1889-1890)*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Ediciones Turner, Madrid, 1975. "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán", *Insula*, num. 447, febrero 1984, p. 4.

² Estas dos cartas y la anterior fueron publicadas por Adelina Batlles en *Insula*, *cit.*

³ Vid. Mariano Baquero Goyanes, "La novela naturalista española", *Anales de la Universidad de Murcia*, 1955; Cf. nuestro estudio *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, 1979.

⁴ *Nuevo Teatro Crítico*, num. 16, abril, 1892.

⁵ Algún crítico, como Jacinto Octavio Picón en *El Correo*, señalaba la imposibilidad de transformar una novela en drama: "Convertir una obra teatral en novela es robarle la fuerza; equivale a echar gotas de esencia en grandes cantidades de agua. Convertir una novela en drama es querer encerrar una selva en los linderos de un jardín. La lucha contra la naturaleza de las cosas es inútil. No concibo la enérgica concisión de cuanto hace y dice *Hamlet*, desparramado en las páginas de un libro, ni nadie ha podido aprisionar en unos cuantos actos de comedia los grandes desvaríos de Don Quijote".

⁶ Vid. la ed. *cit.* de Bravo-Villasante, p. 9.

⁷ *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 17, mayo, 1892.

⁸ *Ibidem*, núm. 25, enero, 1893.

⁹ *Ibidem*, núm. 26, febrero, 1893.

¹⁰ *Ibidem*, núm. 8, agosto, 1891. Junto con los trabajos dedicados a *Realidad*, *Tristana* y el titulado "El estudio de Galdós en Madrid" fue reunido por la autora en la serie titulada "Galdós" (*Polémicas y estudios literarios*, O. C., t. VI, Madrid, 1892).

¹¹ Vid. Marina Mayoral, "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcis Oller", en *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell II*, Granada, 1989, p. 398.

