

## 4.1-34

### UNA LECTURA ESPECULAR DE DOS NOVELAS DE FIN DE SIGLO: *TORQUEMADA EN LA HOGUERA* Y *LA PIEDRA ANGULAR*

*Cristina Patiño Eirín*

Las relaciones mantenidas por Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán en el transcurso de los últimos años del siglo pasado han sido objeto de estudio y análisis en lo que respecta a cuáles fueron sus modos de implicación personal y biográfica<sup>1</sup> -el casi centenar de cartas conservado es buen testimonio de ello-,<sup>2</sup> así como al grado de interacción que, presumiblemente, debió de reflejarse en la obra que ambos novelistas llevaron a cabo con el trasfondo de la comunidad de sus afectos.<sup>3</sup> El diálogo intertextual promovido por *Insolación* y *La incógnita* y *Realidad* o por *Memorias de un solterón* y *Tristana* no escapó, sin embargo, a la lúcida pupila crítica de doña Emilia, que dio cuenta de él en alguna de sus cartas a Galdós.<sup>4</sup> El propósito de esta ponencia no es otro que el de poner en tela de juicio la plausibilidad de otra presunta relación: la que plantean dos obras novelísticas de ambos autores escasamente atendidas hasta ahora en el plano de sus fecundaciones intertextuales, *Torquemada en la hoguera* (1889) y *La piedra angular* (1891).

Emilio González López, que en 1944 llamó a Pardo Bazán “creadora de la novela regional gallega”,<sup>5</sup> sigue sosteniendo años más tarde, cuando historia la novela del XIX y asocia -discutiblemente, por cierto-, la figura de Pardo Bazán al marchamo naturalista, el parecido que, por diversos conductos, es susceptible de postularse entre ambas novelas, pese a que tras el cotejo artístico subsiguiente se le antoje superior la de Galdós:

Hay en *La piedra angular* (1891), particularmente en el conflicto interior del verdugo, una clara influencia de *Torquemada en la hoguera* (1889), de Pérez Galdós. La diferencia que existe entre estas dos obras indica, por un lado, la distinta técnica novelesca de los dos grandes escritores españoles contemporáneos, y por otro, la superioridad de Galdós en el análisis psicológico del alma de un padre que lucha entre el amor por su hijo y el sentido de la vida y de la sociedad.<sup>6</sup>

Si, en el contexto intenso de las relaciones personales entre doña Emilia y don Benito, rastreamos algún momento en que pueda llegar a instaurarse una especulación de tal naturaleza, habremos de remitirnos a una de las

cartas escritas por Pardo Bazán, carta<sup>7</sup> en la que advierte la recepción sentimental que *Torquemada en la hoguera* le provoca y que ella misma explica por su acendrado amor maternal, el que le inspira su primogénito Jaime:<sup>8</sup>

Leí Torquemada (sic), el final digo, en galeradas, y creo que lloré un poco, porque me acordaba de la fiebre de mi Jaime. Si pienso en eso lloro todavía. ¡Qué novela tan sentida y tan hermosa! Con todo el desarrollo suyo (se me figura que no podría pasar de unas 200 a 300 pgs (sic)) sería una joya, la cosa más bonita y original del mundo.<sup>9</sup>

Algo más tarde, y ya en un tono mucho más cariñoso e íntimo, al tiempo que empieza a fraguar la que después será su novela *Una cristiana-La prueba*, Pardo Bazán tiene ya en el magín el proyecto de otra, la futura *La piedra angular*:

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?<sup>10</sup>

González-Arias da noticia un tanto confusa de otra carta fechada escuetamente un domingo 26, cuya datación sitúa en los primeros albores de 1890, en la cual

doña Emilia reacts favorably to *Torquemada en la hoguera* although she laments that Galdós did not extend himself more—somewhat of a departure from her more usual criticism of the length and density of his works. It is interesting to note that she observes in Torquemada's son Valentín characteristics of her own son Jaime.<sup>11</sup>

*Torquemada en la hoguera* es una obra que ha sido considerada "cumbre galdosiana de la reflexión metalingüística",<sup>12</sup> al tiempo que se ha discutido su grado de imbricación con las que años más tarde escribiría Galdós y que culminarían la tetralogía: *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). Así, Pedraza y Fernández arguyen el hecho de que se haya estimado

habitual que *Torquemada en la hoguera* queda algo desligada de las otras. García Sarriá considera que fue pensada como primera parte o introducción a una serie de novelas que la siguieron años después. Pese a su brevedad y sencillez en ella está comprendido el encuadre que Galdós da a la conciencia de Torquemada.<sup>13</sup>

No es de este momento terciar en este asunto;<sup>14</sup> eran tiempos en que tanto Galdós como Pardo Bazán torneaban piezas breves en prosa que, en el formato de entonces, rondaban o excedían en poco el centenar de páginas y que difícilmente podríamos catalogar como novelas canónicas.<sup>15</sup>

*Torquemada en la hoguera* ha suscitado por distintas razones el interés crítico. El *incipit* cervantino, su nada clara adscripción genérica -que no se postula tan abiertamente para sus compañeras de tetralogía-, su estructura, su protagonista, su dicción y su estatuto narrativo -sobre el que planea hábilmente el trazado del lector desde el texto mismo- han merecido comentarios muy esclarecedores.<sup>16</sup> La novela nos descubre cómo don Francisco Torquemada queda viudo con dos hijos: Rufina, de veintidós años, y Valentín, de doce. El pequeño es descrito por una voz narradora, ostentosa en su descalificación del padre en el arranque, que lo pinta como un prodigio que despierta la admiración de todos por su extraordinario y precoz talento para las matemáticas.<sup>17</sup> El muchacho es pronto presa de una enfermedad que afecta a sus meninges y Torquemada, que se ha granjeado el sobrenombre de el *Peor* y es designado como el tacaño por antonomasia por su intransigencia de usurero, empieza a temer que el mal del hijo predilecto sea un castigo por su maldad. Se dedica entonces a hacer obras benéficas y a no atosigar a sus inquilinos y deudores, para *comprar* a Dios la vida de Valentín. Pero el niño muere y don Francisco se siente estafado. La novela concluye al término del capítulo octavo, cuando se jura a sí mismo ser más duro que nunca. Ya en la "Nota preliminar" que F. C. Sáinz de Robles colocaba como antesala de la serie, se hacía notar el proceso paulatino, hábilmente graduado, que la figura de Torquemada sufre: su carácter "terriblemente humano", su "autenticidad personal" es producto de un pergeño en virtud del cual

Torquemada, que iba -quizá- para símbolo, se quedó nada menos que en hombre. Es cruel. Es sórdido. Es repulsivo. Pero ¡tiene flaquezas! Pero ¡tiene sensiblería! Le gusta la familia. Gasta con cierta esplendidez cuando es menester. ¡Si hasta ama! Amó a su primera esposa. Amó a su hijito Valentín. Fue capaz de iniciar un apasionamiento religioso en momentos de angustia, cuando uno a uno le fallaban los recursos humanos. ¡Si hasta es capaz de amar! ¿Cabe síntoma mejor de su humanidad absoluta?<sup>18</sup>

Como sucederá en *La piedra angular*, en la persona de Juan Rojo, nos preguntamos por qué se produce en la mente del lector esa reacción -que el narrador no promueve de ningún modo- favorable al odioso personaje. ¿De qué argucias sibilinas se sirven sus creadores respectivos para que, sin quererlo el narrador, antes al contrario, a sus expensas, merced al resquicio de la ambigüedad en que están inmersos, quedemos persuadidos de la presencia de ciertos valores capaces de restituir a tan degradados seres un resto de humanidad que los salva?

Francisco Torquemada, criatura recurrente en el universo galdosiano que ya había estado presente en *El doctor Centeno*, *La de Bringas* y *Fortunata y Jacinta*, se granjea en principio todas las asperezas del narrador, -que se refiere a él como *implacable fogonero de vidas y haciendas* o como *el sucio de Torquemada*-, que trata de congraciarse con su lector en nombre de una proximidad que alcanza a lo físico: el texto llega a ser el espacio donde se construye ese encuentro, que tiene ya sus antecedentes, entre el lector y los personajes, en cuyo elenco figura el narrador-testigo.<sup>19</sup> Así, para reseñar la muerte fulminante de su esposa, doña Silvia, que, no obstante, Torquemada trató de atajar por todos los medios tras cuatro lustros de matrimonio, nos advierte: "(...) se murió su mujer. Perdónenme mis lectores si les doy la noticia sin la preparación conveniente, pues sé que apreciaban a doña Silvia (...). La apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla". (*TH*, p.9)

Esa confianza de trato es el fundamento a partir del cual asistimos a un radical cuestionamiento de una de las características más representativas de la novela realista: en virtud del resquebrajamiento de la integridad autorial, se torna conscientemente inviable la posibilidad de llegar a una recreación fiel e imparcial de la realidad.<sup>20</sup>

*La piedra angular*, de Emilia Pardo Bazán, aparecida en 1891,<sup>21</sup> no fue una novela bien recibida por el público. Nelly Clémessy lo ha escrito ya: "no parece haber sido acogida con mucha simpatía, a juzgar por el escaso éxito de la novela, que cayó pronto en el olvido".<sup>22</sup> Si bien mereció los honores de la traducción al inglés muy pronto,<sup>23</sup> lo cierto es que no se ganó el favor de la crítica especializada, que se mostró esquiva y desabrida no sólo con la textura discursiva de su prosa sino también con el anudamiento de su historia. Ambos reproches salieron de la pluma de sus dos más conspicuos reseñistas, Leopoldo Alas y Baltasar Champsaur. El primero arremetió contra sus

defectos de higiene espiritual de que, con la mejor intención, hablo a la novelista. Los dos graves defectos de esta obra están en la precipitación que acusa la forma en gran parte del libro, precipitación que se revela en las incorrecciones, y en la falta de asimilación reflexiva y estética del objeto escogido, y aun en el modo vulgar, de superficial actualidad, con que el asunto está tomado.<sup>24</sup>

Champsaur no dudó en tachar la obra de novela ahogada por la tesis, vacua de todo propósito estético:

Causa extrañeza que en un asunto que se prestaba a un desarrollo artístico, holgado y de empuje, Pardo Bazán no haya puesto ni un adarme del sabroso jugo de la inspiración (...). Y es que el

arte no lo dan las lecturas de los sabios ni las de ningún libro (...). (...) a Pardo Bazán se le descompone la pluma en la novela, y pierde la ternura, la fluidez, la transparencia, la gracia y hasta la dicción castiza con que engalana los demás escritos. Es muy de sentir.<sup>25</sup>

Tales reseñas obedecen, en mi opinión, a una muy evidente miopía enjuiciadora, lastrada, por añadidura, con la rémora del apriorismo, que impidió también a Alas calibrar la obra de creación de Pardo Bazán con la debida acuidad.

*La piedra angular* ha atraído, por una vía imperfectamente transitada, aunque hasta hace poco muy frecuentada, el desatinado calificativo de naturalista.<sup>26</sup> Sin entrar ahora en distingos de ese tipo, y apuntando tan sólo lo desenfocado de tal categorización, ciertamente inoportuna para la escritura pardobazániana, constatamos la singular falta de agudeza en los lectores inmediatos de *LPA*. Es esta una novela que gira en torno a la maltratada figura del verdugo Juan Rojo, sobre cuyo hijo, Telmo, recae toda la ignominia y el desprecio que el oficio de su padre desata en los convecinos, de toda condición, ya sean pilluelos del Instituto, o degeneradas alcohólicas como La Jarreta, que habitan en Marineda de Cantabria. El personaje idealista y redentor del médico filántropo, don Pelayo Moragas, figura recurrente en otras obras de la autora coruñesa, trata de impedir la ejecución en el garrote de dos reos condenados a muerte por el crimen de la Erbeda, y acuerda con el verdugo salvar, por medio de la educación, a su hijo, si aquél accede a no ejecutar la sentencia, es decir, a no cumplir con la obligación que su oficio le impone. El dilema que tiene por escenario el alma atormentada del verdugo,<sup>27</sup> tironeado por el amor a su pequeño y la asunción literal de sus deberes, estalla en un trágico final: el suicidio del verdugo, que se despeña en la soledad blanca y clamorosa del acantilado.

No conozco una lectura interpretativa más brillante de esta novela de Pardo Bazán que la que nos legó el profesor Maurice J. Hemingway en el capítulo 5 de su luminoso libro *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*.<sup>28</sup> Ni naturalista, ni romántica, *La piedra angular* no admite fácilmente marbetes inequívocos. La confusión entre los pareceres personales de la escritora y los que sus personajes encarnan, el establecimiento de ecuaciones reduccionistas supuestamente amparadas en las ideas de Pardo Bazán, han provocado innumerables dislates críticos y sumido durante mucho tiempo las voces de sus novelas en meros baluartes de sus muchas veces encontradas y a veces irreductibles fórmulas de pensamiento, un pensamiento así contradictorio por fuerza. A partir de ese error de base, todo puede ser atribuido al autor, merced al escamoteo de la coartada de la ficción. La crítica suscitada por la obra de creación de nuestra autora ha empezado a mostrarse vigilante desde hace algunos años. El caso de *La piedra angular* permanecía soterrado hasta que el libro de Hemingway lo

rescató, porque “sería erróneo asumir que escribió esta novela para propagar sus posturas abolicionistas” (Hemingway, p.90). La obra plantea el enfrentamiento de tres modos de pensar en relación con la pena capital, *La piedra angular* en que se sustenta la justicia de la sociedad,<sup>29</sup> tres puntos de vista de ninguno de los cuales el narrador se declara en momento alguno partidario: “Cáñamo, es tratado con hostilidad por el narrador, apenas hay un intento de situar a su oponente, Febrero, bajo una luz favorable (su defensa del acusado está mal concebida y desastrosamente ejecutada) y el filántropo, Moragas, es tratado con ironía” (Hemingway, p.91). La ironía -tan mal y escasamente percibida en los intersticios de la prosa pardobazarianiana- afecta incluso al discurso que el narrador dedica al trazo del personaje de entrada más positivo de la obra. Como ha estudiado Hemingway, ese procedimiento envuelve la narración toda a través de una compacta red de adjetivos nada inocentes, enumeraciones equívocas, parodia de textos periodísticos, que no hace sino revelar la hipocresía que también afecta a la prensa,<sup>30</sup> o intromisiones extemporáneas de un autor implícito que no siempre modera su facundia erudita. La orquestación de todas las voces discrepantes por parte de la instancia narrativa queda resuelta con el auxilio de una ironía reticente de tal presencia y efectividad que no resulta disparatado sostener la prioridad de tal recurso en la exposición del hecho sobre el hecho mismo. La novela se convierte así en vehículo de la perplejidad ante el mundo; su autorreferencialidad pone de manifiesto la reflexión acerca del ser humano, del emisor de tan diversos discursos. Me parece, en este sentido, muy pertinente el fragmento de la carta que doña Emilia dirigió a su mentor Giner de los Ríos inmediatamente después de la publicación de *LPA*: “En mi intención la novela es el verdugo, no la pena de muerte. Huí sin embargo de insistir en el individuo, por ser él quien es (o era, pues ya murió)” (Hemingway, p.93). Doña Emilia no persigue plasmar la introspección de un alma en proceso de autodestrucción; reprocharle el retrato frustrado de la personalidad de Rojo, como hace Champsaur, es inconsecuente con el designio que la novela encarna y que Hemingway ha expresado con gran penetración: “Me parece que el interés central es el mismo que había habido en *Morriña*, esto es, no un personaje en particular o un grupo de personajes, sino la dificultad que implica juzgar a las personas y evaluar sus actos” (Hemingway, p.94). Éste, y no el del parecido (más superficial) que, sin duda, puede postularse entre *el Peory* y el verdugo o entre Telmo y Valentín, es el punto de intersección que hermana más *TH* y *LPA* ya que lo hace desde el mismo interior de la concepción estética, como si don Benito y doña Emilia hubiesen llegado a la misma conclusión porque el espejo se había hecho añicos.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Julián Ávila Arellano se ha ocupado de los textos y contextos de esa relación personal y literaria en un trabajo que ofrece un excelente *status quaestionis*: «Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria», en *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, (1990), Eds. del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, II, pp.305-324.
- <sup>2</sup> Cfr. las treinta y dos cartas inéditas de que trata BRAVO-VILLASANTE, C., *Vida y obra de E. Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Pérez Galdós* (1962), Magisterio Español, Madrid, 1973, *Vid.* especialmente pp.142-157, 169-176, 178-179 y 180-183. *Vid.* igualmente «Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós)», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, 1971, tomo IV, pp.199-204. En ese mismo año, Pattison aventura lo probable de tres cartas más, que reproduce, en *El Excelsior* (México, 14 de noviembre de 1971). Bravo-Villasante publicará el texto de aquella más que treintena de cartas -muchas sin las necesarias precisiones cronológicas, como apunta Ávila Arellano, art. cit., p.318, y con errores de transcripción, según González Arias, 1994, p.170- en Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós*, Turner, Madrid, 1978. Por su parte, Walter T. Pattison exhuma tres epístolas más (la primera incompleta) de doña Emilia en «Two Women in the Life of Galdós», en *Anales Galdosianos*, VIII, 1973, pp.23-27. Cfr. también, por su novedad en relación con el impulso que doña Emilia imprime al estreno de *Realidad*, BATLLÉS GARRIDO, A., «Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós», *Ínsula*, 447, febrero de 1984, p.4. Francisca González-Arias da cuenta, además, de una carta y tres notas remitidas por doña Emilia a don Benito y pertenecientes a la colección privada de Benito Verde Pérez-Galdós en *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, Garland Publishing, New York & London, 1992, pp.217-220 y se detiene en rastrear los «Echoes of Doña Emilia's Letters in *Tristana*» en pp.124-133. Cfr. también de la misma autora, que dice haber localizado un total de noventa y tres misivas, «Diario de un viaje: las cartas de EPB a BPG», en J. W. Kronik y H. S. Turner, eds., *Textos y contextos de Galdós*, Castalia, Madrid, 1994, pp.169-175.
- <sup>3</sup> Para percibir los distintos matices y manifestaciones de esa interrelación en el ámbito creativo puede consultarse con fruto el capítulo III, del libro ya citado -que se basa en el mismo capítulo de su tesis doctoral microfilmada, *A Voice, not an Echo: EPB and the Modern Novel in Spain and France*, Ann Arbor, Michigan, 1986, pp.164-225, de F. González-Arias, titulado «Linkings: Interrelations between the Novels of Emilia Pardo Bazán and Benito Pérez Galdós (*La Tribuna, Insolación, Memorias de un solterón*)», pp.101-147. Juan Paredes Núñez dedica unas páginas a las «Relaciones literarias entre EPB y BPG», en *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, 1993, II, pp.477-483. El último Congreso Galdosiano, celebrado en 1993, fue testigo de la ponencia de Pilar Faus «La España finisecular vista por BPG y EPB», en *Actas del V Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, II, pp.185-203.
- <sup>4</sup> *Vid.*, en este sentido, BRAVO-VILLASANTE, C., *Op.cit.*, 1973, pp.151-154. En la biblioteca personal de doña Emilia, en la coruñesa calle de Tabernas, sede hoy de la Real Academia Gallega, obra una primera edición de *Tristana* (Imprenta de «La Guirnalda», Madrid, 1892, año del estreno de *Realidad*) con una dedicatoria manuscrita de su autor -a lápiz y sobrescrita a pluma-, que reza: «A Emilia Pardo Bazán en la segunda noche de mi calvario dramático. Ido del Sagrario. 16 marzo 1892». Por otro lado, se ha venido sosteniendo, no, por cierto, sin visos de verosimilitud, que la aventura vivida por Pardo Bazán con Lázaro Galdiano, a raíz de su excursión a Arenys de Mar en la primavera de 1888, proporcionó el impulso de la diégesis de su novela de 1889, *Insolación* (*Vid.* OLLER, N., *Memòries literàries*, Aedos, Barcelona, 1962, caps. 6 y 7, y la edición de Marina Mayoral, que dedica el epígrafe «El fondo autobiográfico de la novela» a desen-

trañar precisamente esa implicación, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pp.10-13). Siguiendo a Maurice J. Hemingway, que apunta la existencia de una carta -fecha el 16 de junio de 1887 y que indica que ya había empezado a redactar la novela- en la Casa-Museo Pérez Galdós en ese sentido, hemos aducido, no obstante, varias razones que hacen, al menos, problemática una nimia equivalencia mimética realidad-ficción en las circunstancias de escritura de la novela de Asís Taboada (Cfr. PATIÑO EIRÍN, C., «La aventura catalana de Pardo Bazán», de próxima aparición en *Actas del Primer Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, "Del Romanticismo al Realismo", Univ. de Barcelona, octubre de 1996).

<sup>5</sup> *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1944, p.29. Para LPA, vid. el final del cap.XI, titulado "La novela coruñesa. El mar olvidado. Marinada. Predominio de los caracteres femeninos. *La Tribuna. Cuentos de Marinada*. Ciclo de Adán y Eva".

<sup>6</sup> Vid. GONZÁLEZ LÓPEZ, E., *Historia de la Literatura Española. La Edad Moderna (Siglos XVIII y XIX)*, Las Américas Publishing Company, New York, 1965, capítulo XXXIX, p.480.

<sup>7</sup> Que aparece sin fecha alguna, si bien del texto se desprende que el día en que fue escrita era el 13 del mes de marzo de 1889. Como señala Pedro Ortiz-Armengol, *Torquemada en la hoguera*, primera obra de la tetralogía dedicada a esta figura epónima, culminada en 1895, es "una novela corta (dato tal vez discutible por cuanto su integración en la tetralogía que conforma junto a *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*, no ampara del todo su carácter plenamente autónomo que aquí, sin embargo, y a efectos meramente expositivos y de método, asumimos con las debidas salvedades; no le falta razón a Paula W. Shirley, cuando escribe: "The present study will consider the Torquemada series as a single work, referring to it as Torquemada. The view that the series is a single novel, conceived as a whole, has been well demonstrated", «The Narrator/Reader Relationship in *Torquemada*, or How to Read a Galdosian Novel», en *Anales Galdosianos*, Año XX, nº 2, 1985, p.87, 6n) (...) que publicará en dos entregas la revista *La España Moderna* en los números de febrero y marzo: esta primera novela de Torquemada pudo haberse empezado cuando estaba terminando *La incógnita*, pero su conclusión hubo de producirse a continuación de aquella". Cfr. *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996, p.440.

<sup>8</sup> El mismo que la acompañaba cuando, años atrás, descubrió tras los cristales de un escaparate compostelano el primer texto galdosiano que reclamó su atención: "Allá por los años de 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 Alarcón. Cierta día, en Santiago, cruzando los soportales de la Rúa del Villar, atrajo mis miradas en el escaparate de una librería una fila de tomos con cubierta amarilla y roja y el rótulo *Episodios Nacionales*" («Apuntes autobiográficos», prólogo a la 1ª ed. de *Los Pazos de Ulloa*, Daniel Cortezo y Cía, Barcelona, 1886, I, p.39). Como recordará en 1884, "En *Jaime y San Francisco* expresé el amor maternal, la hermosura sublime de una edad pasada" (Cfr. «Carta Magna», en la ed. de J. M. González Herrán de Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Anthropos, Barcelona, 1989, p.384. Ávila Arellano recuerda que "Desde noviembre de 1888 hasta enero de 1889 Emilia se encuentra en La Coruña cuidando a su hijo mayor Jaime de unas fiebres tifoideas que le volverán a repetir en noviembre de 1889". (1993, p.311)

<sup>9</sup> Cfr. BRAVO-VILLASANTE, C., 1978, p.33. El fragmento, antecedido por otro en el que doña Emilia, en tono muy respetuoso y con el tratamiento curiosa -¿o juguetonamente?- distanciado por las apariencias que deben encubrir una relación clandestina como la suya, que emana del omnipresente usted (V.), se interesa por los quebrantos de salud de su amigo (¿Jaqueca? ¿Resfriado? Quiera Dios que nada de importancia), y lamenta después el tiempo transcurrido desde que no lo ve (pp.33-35).



<sup>10</sup> Escrita, tras la marejada que siguió a *Insolación*, desde el “Hotel Victoria de Domingo Reguero. Cruz 18, 20 y 22. Madrid”, como leemos en el curioso y cifrado encabezamiento, y carente de fecha en la edición de Bravo-Villasante, 1978, p.57. Es esta una misiva que contiene múltiples confidencias y alusiones nada veladas al comercio íntimo de ambos escritores, a lo asiduo y oculto de sus encuentros y viajes, a la pasión que los embarga por entonces y que los somete a una sanción social cuyos veredictos no acatan: “Ante la moral oficial no tengo defensa, pero tú y yo se me figura que vamos un poco para nihilistas en eso” (p.55). Según Carmen Bravo, “La unión de los dos es una de las historias más curiosas de la biografía literaria española, y explica el respeto mutuo que siempre se tuvieron al expresar sus opiniones críticas. Jamás Galdós censuró por escrito en reseña o comentario a doña Emilia, sólo tuvo para ella elogios, y cuando Pereda, Palacio Valdés y tantos otros la hacían blanco de sus sátiras, Galdós permanecía callado, que era una forma de no asentir. Jamás doña Emilia censuró a Galdós, sólo tuvo elogios para él, aunque criticase ligeramente *Tristana*, por razones que la afectaban directamente” (1973, p.154). *Vid.*, a este respecto, una prueba más de la inquebrantable sinceridad que preside la *liaison* de ambos escritores, en especial por lo que concierne a doña Emilia -así lo ha subrayado Ávila Arellano-, en estas palabras suyas, escritas al calor de la aparición de *Tristana*: “El maestro de nuestra fábula novelesca no necesita que pongamos sordina a nuestra opinión; ahí va lisa y llana, como él tiene derecho a oírla. De poner sordina no la pondría yo por él, sino por esa casta de cuervos literarios que al menor pretexto olfatean cadáver, y para quienes todo lo que no sea subir al empíreo es bajar al profundo infierno” (*Vid. Nuevo Teatro Crítico*, Año II, mayo de 1892, nº 17, p.89). Clarín, por su parte, no coincide con doña Emilia en los reparos que esta endereza a *Tristana*, y sentencia: “El mismo autor mira con cierto desdén esta obra suya que, sin embargo, no desmerece en lo esencial de las otras. No creo yo, como la señora Pardo Bazán, que el autor abandonó el asunto principal por andar de prisa, que buscó el final á la diable y como quiera (...). La señora Pardo Bazán ve no sé qué esbozos de gran novela, que no llega a escribirse, y cuyo asunto sería la esclavitud moral de la mujer. No creo que *Tristana* represente tal cosa (*Cfr. «Tristana», Galdós, Obras Completas*, I, Renacimiento, Madrid, 1912), en la ed. de A. Sotelo de L. Alas “Clarín”, *Galdós, novelista*, PPU, Barcelona, 1991, p.223). María José Ragué Arias se ha ocupado de la trascendencia crítica de *Tristana en Aspectos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de EPB*, Tesina de Licenciatura (inédita), Universidad de Barcelona, enero de 1977, pp.241-245. Para un recuento de algunas de las posibles -y aún hoy no poco enigmáticas- causas que condujeron al desencuentro y a la manifiesta enemistad que finalmente prevaleció entre Alas y Pardo Bazán, *vid. GAMALLO FIERROS, D., «La Regenta, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín», en Actas del Simposio Internacional Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, 1984, Univ., Ayto y Principado de Asturias, 1987, pp.277-312.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ-ARIAS, *A Voice, not an Echo...*, *Op.cit.*, 1986, p.178. Este párrafo, que adolece de cierta oscuridad en su redacción original, puede hacernos pensar en el fragmento antes aducido, que corresponde a una carta de fechación algo anterior y que no alude en absoluto a *Realidad* -cuyas representaciones (la obra se estrenó en marzo de 1892, en la Comedia) González-Arias asocia erróneamente a 1890, quizá por confundirlas con las pruebas de imprenta, a las que sí se refiere alguna carta de Pardo Bazán.

<sup>12</sup> *Vid. ROMÁN, I., La creatividad en el estilo de Galdós*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p.41. El llamativo comienzo de la novela, al que Ullman dedicó un interesante trabajo que lo vincula con los romances de ciego («The Exordium of *TH*», *Modern Language Notes*, vol. 80, nº 2, March 1965, pp.258-260), es puesto en relación desde el texto mismo con el manido tópico del manuscrito encontrado, de rancia raigambre cervantina: «la “fuente” de la “verídica narración” son unos papeles hallados por el narrador (editor, pues). Inventó el narrador un “licenciado cronista” intermedio, que es el encargado de recoger, fuera de contextos, los lugares comunes que Torquemada va incorporando a su repertorio» (*Ibidem*). Pardo Bazán se había servido del mismo tópico en su novela inaugural, *Pascual López. Autobiografía de un estudian-*

*te de Medicina*, cuyo prólogo a la primera edición (1879) era bien elocuente (Vid. J. M. González Herrán y C. Patiño Eirín, eds., Pardo Bazán, *Pascual López...*, Ara Solis/Consortio de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, pp.51-55). Por otro lado, la llamada "benevolencia cervantina" del autor hacia Torquemada ha sido puesta de relieve en alguna ocasión (Cfr. PEDRAZA, F. y FERNÁNDEZ, M., *Manual de Literatura Española. VII. Época del Realismo*, Cénlit Ediciones, Navarra, 1983, p.644).

<sup>13</sup> Cfr. *Op.cit.*, *Ibidem*. El último segmento de esta cita sugiere una poderosa razón que desvirtúa un tanto el pensamiento inmediatamente anterior, relegado hoy, como advertíamos en nota 7. Ganivet opinaba que "no teniendo la obra (...) unidad propia, pues ni tiene principio ni fin, resulta una al modo que es uno el paisaje que se completa de repente, al extender la mirada la horizonte; existe la unidad de la ejecución, que parece realizada con troquel, de un solo golpe (*Epistolario* 205)", recogido por SANTIÁÑEZ-TIÓ en «La poética de Ganivet», en *Hispanic Review*, 62, 1994, pp.505-506.

<sup>14</sup> Que, como ya adelantaba algún comentarista más arriba, ha llevado a no desestimar para *TH* la condición de novela corta, promovida ya por Clarín (*Galdós*, 1912, p.243; aunque en p.253 se refiere a ella como a un *precioso cuento*, en virtud de la consabida labilidad designativa de los géneros decimonónicos). No es un hecho baladí el que *TH* apareciese originalmente -y tras su salida por entregas- en un volumen de cuentos del autor canario, acompañando a especies narrativas, redactadas en distintas fechas, tales como *La novela en el tranvía* o *La conjuración de las palabras* ("La Guirnalda", Madrid, 1889; en otras reimpresiones no se han observado variantes del texto que nos ocupa).

<sup>15</sup> De 1889 es *Morrión y Boina*, controvertido cuento -¿o *nouvelle*?- pardobazaniano que está en el origen de una escisión en el seno del partido carlista y cuya clasificación como cuento Juan Paredes Núñez asume sin réplica en su edición de los *Cuentos Completos* de la autora (Tomo I, La Coruña, "Pedro Barriéde la Maza", 1990, pp.79-96).

<sup>16</sup> Además del artículo más arriba citado de P.Ullman, podemos mencionar los de Francisco Ayala, "Los narradores en las novelas de Torquemada", (1970), en *Las plumas del fénix*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp.391-401; BOUDREAU, H. L., «The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós», en *Anales Galdosianos*, 15, 1980, pp.113-128; LOWE, J., «Narrator and Reader in *TH*: Some Further Considerations», en *Anales Galdosianos*, Año XVIII, 1983, pp.89-95; UREY, D. F., «Problems in Defining Objects of Critical Analysis in the Torquemada Novels of Galdós», en *Kentucky Romance Quarterly*, 31, 1984, pp.189-196; «Identities and Differences in the Torquemada Novels of Galdós», en *Hispanic Review*, 53, 1985, pp.41-60; el ya citado de SHIRLEY, P.W., 1985; BLY, P., «La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie Torquemada de Galdós», en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de S. Neumeister, Frankfurt, V. Verlag, 1989, pp.25-29; DELGADO, L. E., «El interés del relato: estrategias narrativas en la serie de Torquemada», en *Anales Galdosianos*, Año XXV, 1990, pp.59-67 y PASTO-CROSBY, L., «La autoridad del narrador y la dialéctica de las alianzas: el experimento de la serie Torquemada», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXII, Enero-diciembre 1996, pp.143-160.

<sup>17</sup> Varias veces es invocada la grandeza de su numen aritmético, como calcula con tino infalible, hasta el punto de que deja boquiabierto al narrador: "Un día lleváronme a verle y me quedé asombrado (...). Jamás vi precocidad semejante (*TH*, p.17). Su cerebrazo, cuyas ideas habían de iluminar toda la tierra, su carácter de fenómeno, que lo convierte en un ser sobrenatural y en el matemático del siglo a ojos de su padre" (pp.19 y 20) no circunscriben el encanto del niño al ámbito intelectual. El narrador afirma con casi imperceptible reticencia no haber conocido criatura más mona que aquel Valentín, ni preciosidad tan extraordinaria como la suya (...). Lo retrata guapísimo, dotado de una expresión de inteligencia, hechicera gravedad, gracia, aplomo inexplicable; pero estas son cualidades que el último adjetivo viene a mitigar, por el precario

estuche en que se contienen: “era espigadillo de cuerpo, con la cabeza, más grande de lo regular (como Riquín), con alguna deformidad en el cráneo, era un prodigio para la escuela” (*TH*, pp.11-12).

<sup>18</sup> «Las novelas de Torquemada», en PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1975, pp.1335b-1336a. Para el texto de *TH*, pp.1338-1368. En este trabajo hemos manejado la edición de la tetralogía, *Las novelas de Torquemada*, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (6ª reimpresión), pp.7-73, por la que en adelante citaremos como *TH*.

<sup>19</sup> “Narration vacillates between omniscient and limited first person, the first-person narrator often being an observer/character” (Cfr. SHIRLEY, P., 1985, p.78). En *LPA* se nos ofrece una doble perspectiva desde un ángulo evasivo.

<sup>20</sup> En la obra se da un movimiento pendular entre la afirmación y la puesta en duda de la autoridad del narrador, socavada por las limitaciones y prejuicios que lo atenazan así como por la ironía que rezuma la instancia superior del autor implícito, Vid. DELGADO, L. E., 1990, pp.59-61. La multiplicidad de perspectivas genera una polifonía muy saludable, todavía y de manera injusta no lo suficientemente asociada a la novela decimonónica, sin embargo, que redunda en la perplejidad del lector, que puede comprobar en la economía de la novela hasta qué punto se produce un enfrentamiento que la variedad heterogénea de fuentes -cronistas, taquígrafos, asistentes hostiles- viene a montar sin resolver finalmente. *TH* plantea ese conflicto porque “mientras la maledicencia representada por los cronistas de salones ejerce una clara función represora de toda desviación de la norma, el texto galdosiano se organiza en torno a una pluralidad de códigos lingüísticos e ideológicos, ninguno de los cuales se representa como portador de valores incuestionables” (*Delgado*, p.65). Como concluye Shirley, “The reader is taught that the entire truth eludes everyone, even the narrator” (1985, p.82). Para J. Lowe, “much of the interest of the novel derives from the fact that we as readers must be continually alert to these potentially disconcerting shifts in point of view”. (1983, p.94)

<sup>21</sup> Pasó a engrosar la entonces iniciada nómina de sus *Obras Completas* conformando el tomo II (Administración, Pérez Dubrull, Madrid, 1891). Podemos leerla también en las *Obras Completas* de la autora en Aguilar, Madrid, Tomo II, a cargo de F. C. Sáinz de Robles, 1973<sup>5</sup>, pp.277-348. Sin fecha de edición, aparece en la Colección Crisol de esa misma editorial (con una Nota Preliminar de F. S. R., presumiblemente el mismo de antes, en las pp.237-501), compartiendo espacio con *La Sirena negra*. La última reimpresión que conozco es la debida a la editorial Anaya, que dice reproducir la edición primera aparecida en el “tomo II de las *Obras completas*, *Nuevo Teatro Crítico* (sic), Madrid, 1891) y va provista de apéndice y notas -dirigidos especialmente a un público juvenil- a cargo de Begoña González y Constantino Quintela (Anaya, Madrid, 1985).

<sup>22</sup> Vid. *Emilia Pardo Bazán como novelista*, (París, CRH, 1973), trad. de I. Gamba, Madrid, FUE, 1982, tomo II, p.611.

<sup>23</sup> Al año siguiente de su publicación, en 1892, se edita bajo el fidelísimo título de *The Angular Stone* (Trans. by Mary J. Serrano, Cassell, New York; Merson, 1900). Algunos extractos de *LPA* se recogen en *Contemporary Spain As Shown by Her Novelists*, M. Wright Plummer, Ed., Truslove, New York, 1899.

<sup>24</sup> “*LPA*, novela por doña Emilia Pardo de Bazán (sic)”, *El Imparcial*, lunes, 29 de febrero de 1892. Clarín acusa a doña Emilia de ser profana y neófito en la materia: a la señora Pardo la cogían de nuevas, como se dice, las doctrinas y los ensayos de la llamada con justicia escuela criminalista italiana. Engolfada como lo estaba en una actividad febril, que la redacción del *Nuevo Teatro Crítico* venía a incrementar con la tensión de ser ella su única redactora y responsable, el resultado -juzga Clarín- no podía ser satisfactorio: es inferior, si no a todas, a muchas de las obras de Dª Emilia Pardo. ¿Podemos sostener la ecuanimidad de Clarín leyendo esto?: Hablando seriamente, si bien en rigor lo que

antecede es serio, aunque va lleno de imágenes, aseguro que me ha causado pena ver a la señora Pardo Bazán metida, por culpa de su impresionismo femenil, en esas filosofías jurídicas de penúltima moda. Reprueba igualmente el pergeño estilístico, que no achaca a impericia, sino a descuido, y un poco a prurito de decir lo inaudito, de ostentar no sé qué privilegio de señorío sobre los giros y los vocablos. No cabe duda que para que el idioma progrese, en cuanto a forma artística sobre todo, hay que atreverse, hay que renovar...

- <sup>25</sup> Vid. «LPA, por Emilia Pardo Bazán», en *Revista de España*, marzo-abril de 1892, pp.178-194; para la cita, *cfr.* p.183. Observamos en Champsaur la misma recriminación que Clarín había esgrimido. Galdós y Pereda, en general, le merecen mejor sanción; falla en Pardo Bazán, según Champsaur, la visión estética del artista, porque no puede haber arte en aquello que de algún modo no nos hace sentir. (p.185)
- <sup>26</sup> Es el propio E. González López quien lo asegura: «Por su trama, su ambiente y algunos de sus personajes, *LPA* (1891) puede pasar por la novela más zolesca de la Pardo Bazán, sobre todo por sus escenas de ambiente tabernario y sus descripciones de los “ranchos” en que vive la gente pobre en las afueras de La Coruña» (1965, p.480). Como advierte Hemingway (*vid.* nota 27), “este material no es sólo ni incluso primariamente documental. En cualquier caso, dado que la novela carece de una estructura experimental, no es de gran ayuda describirla como naturalista”. (trad. mía, p.89)
- <sup>27</sup> Hemos notado una reiteración muy acusada de la palabra *alma*, que aparece sobre todo en la segunda mitad de la obra, a partir del cap.X. La novela consta de diecisiete y un Epílogo. Dicha presencia revela el influjo de la literatura rusa, apuntalado por M. Etreros al señalar en Moragas un eco del redentorismo dostoiévskiano («Influjo de la narrativa rusa en doña E. Pardo Bazán. El ejemplo de *LPA*», en *Anales de Literatura Española*, nº 9, 1993, p.39).
- <sup>28</sup> Cambridge UP, Cambridge, 1983, pp.89-106 y 178-180.
- <sup>29</sup> B. Varela Jácome ha sintetizado así los puntos de vista divergentes de Lucio Febrero, Arturo Camaño y Pelayo Moragas: “El impecable penalista Camaño expone la tendencia clásica que estudia el delito desde el punto de vista filosófico; en sus folletos escritos aboga por la pena capital. Lucio Febrero se adscribe a la tendencia positivista; se centra en el concepto ontológico del delito; el delincuente es un criminal nato, y por eso se muestra contrario a la pena de muerte (aunque llegue a acatarla). Finalmente para el médico Moragas el delincuente es un enfermo y por esto debe someterse al correccionalismo” (*Emilia Pardo Bazán*, Vía Láctea Edit., La Coruña, 1995, p.103). *Vid.* el reciente estudio del profesor Varela Jácome, que incide en las doctrinas penalistas de la Época, *Vid.* «El experimento narrativo de *LPA*: naturalismo y doctrinas criminalistas», *Estudios sobre EPB. In Memoriam M. Hemingway*, G. Herrán, Ed., Univ./Consortio de Santiago, Santiago, 1997, pp.353-375.
- <sup>30</sup> *TH* desplegaba en este sentido interesantes alusiones, como ya hemos apuntado. Hemingway se refiere a la forma en que el narrador “nos da sus razones al centrarse en la prensa con sus nobles clichés y su buena disposición para llenar sus páginas con súplicas versificadas por la clemencia de escritoruelos locales” (p.93).