

Dos versiones de santa Pelagia en la pluma de Emilia Pardo Bazán. La paloma negra *versus* la paloma blanca*

Two Versions of Saint Pelagia by Emilia Pardo Bazán. The Black Dove *versus* the White Dove

Rocío Charques Gámez

Collège Edgar Quinet

rochini@hotmail.com rocio.charques@ua.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2224-7528>

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio de la presencia de la hagiografía en la obra de Emilia Pardo Bazán. Nos centramos en la aparición de la historia de santa Pelagia, por la que Pardo Bazán se interesa en varias ocasiones. Se analizan las dos versiones de la vida de la santa publicadas en prensa: la primera en *Los Lunes de El Imparcial* en 1893 y la segunda en *Blanco y Negro* en 1901. El objetivo es analizar el interés de la escritora por esta santa, así como las variantes entre las dos versiones.

Palabras Clave: Emilia Pardo Bazán; hagiografía; santa Pelagia; prensa del XIX; arte y literatura del XIX.

ABSTRACT

This paper offers a study of the presence of hagiography in Emilia Pardo Bazán's work. We focus on the history of Saint Pelagia, subject that interests Pardo Bazán. The two versions of this saint's life published in the press are analysed. The first one is published in *Los Lunes of El Imparcial* in 1893, the second one in *Blanco y Negro* in 1901. The objective of this paper is to examine the interest of the writer for this Saint as well as the variations of these versions.

Key words: Emilia Pardo Bazán; Hagiography; Saint Pelagia; 19th Century press; 19th Century Art and Literature.

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad «Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (FFI2016-80516-P) (AEI/FEDER, UE).

En el presente estudio analizamos la recreación de la vida de santa Pelagia por Emilia Pardo Bazán, quien le dedica dos textos diferentes en fechas distintas. El primero se publica el 17 de abril de 1893 en *Los Lunes de El Imparcial*, con el título de «La paloma negra», editado de nuevo en otros rotativos con pocas variantes¹. El segundo («Santa Pelagia, penitente. 8 de octubre») aparece en *Blanco y Negro* el 26 de octubre de 1901, y después pasa a formar parte del libro póstumo *Cuadros religiosos*², publicado en 1925 por Carmen Quiroga Pardo Bazán, una de las hijas de la escritora. A través de este estudio, pretendemos dilucidar el quehacer literario de la autora coruñesa dedicando especial atención a la reutilización de los motivos y de los trabajos realizados en distintos periodos de su vida. Asimismo, se analizarán las divergencias entre los relatos, así como el interés de doña Emilia por la hagiografía.

Antes de detenernos en el análisis detallado de los relatos, conviene trazar brevemente unas líneas a propósito de la literatura dedicada a la vida de santos y, particularmente, a la vida de santa Pelagia. El género nace en el siglo IV, cuando se recogen las narraciones sobre los mártires cristianos (Rubial García 2008, 16). Con el tiempo, estos textos van incluyendo elementos ficticios e incluso se escriben relatos totalmente inventados. El testimonio de mártires irá cediendo paso al relato de vidas de santos sin el carácter violento de los primeros años del cristianismo (Hernández Amez 2006, 3). En los orígenes de las *Vitae Sanctorum*, cabe mencionar a san Jerónimo, san Atanasio y san Sulpicio Severo, los tres grandes hagiógrafos del siglo IV. En cambio, la madurez del género se logra en el siglo XIII con la *Legenda aurea* del dominico Jacobo de Vorágine o Varazze (1230-1298) (Gómez Moreno 2015, 355). En el siglo XV, los *Flores Sanctorum* pasan a ser el modo de compilación predominante. En esta época, destaca la tercera parte de la obra de Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mujeres* (1446)³, donde se narra la vida de veintiuna santas, constituyendo «un peculiar *flos sanctorum* femenino» (Hernández Amez 2006, 7). Gómez Moreno (2015) sostiene que el modelo de santa, antes del XIX, representa a la mujer fuerte. Fascinaban, entonces, a los lectores estas mujeres por su belleza y decisión. Desde luego, estas serían un modelo predilecto para

¹ Charques Gámez 2011, 88.

² Entre abril de 1900 y noviembre de 1901, *Blanco y Negro* publica estas vidas de santas. El volumen editado en 1925 recopila las semblanzas de santa Casilda, virgen; santa Oliva de Palermo, virgen y mártir; santa Teresa, reina; santa Verónica Julianis, abadesa; santa María Magdalena, penitente; santa Clara, virgen y fundadora; santa Elena, emperatriz; santa Pulquería, virgen y emperatriz; santa María de Cervellón, virgen y fundadora; santa Pelagia, penitente; santa Teresa de Jesús, virgen y fundadora; santa Cecilia, virgen y mártir; y santa Catalina de Alejandría, virgen y mártir.

³ Este texto, por cierto, se incluye en las notas literarias de su *Nuevo Teatro Crítico*. Agradece a Álvaro de Luna que defienda la igualdad entre hombres y mujeres (septiembre 1891, 84).

nuestra escritora, cuya defensa de la mujer es de sobra conocida⁴. Se nos presenta, entonces, uno de los motivos de atracción de doña Emilia por este tipo de literatura. Gómez Moreno agrega que: «Frente al patrón femenino vigente hasta el siglo XIX, ninguna de nuestras santas merece un adjetivo de *pacata*, *ñoña* o *pasiva*» (2015, 360).

La vida de santa Pelagia sigue el modelo de los relatos de pecadoras arrepentidas⁵, cuya máxima representante es María Magdalena⁶. En líneas generales, Pelagia aparece dibujada como una cortesana de Antioquía, reputada por su belleza y vida lujosa, cuyo arrepentimiento la lleva a desprenderse de todo y retirarse a cultivar una vida ascética en Jerusalén. El texto más antiguo de la leyenda de santa Pelagia corresponde a un poema de Pseudo-Jacobo, que se inspira en san Juan de Crisóstomo para escribir *Penitencia de Pelagia*. En el citado poema, se insertan dos novedades: la introducción del obispo Nono como figura indispensable para la conversión de la mujer, y el travestismo y reclusión de Pelagia para llevar a cabo la expiación de sus pecados. La versión de la leyenda por parte de Vorágine, que mantiene los elementos introducidos por Pseudo-Jacobo, borra las referencias al oficio de actriz de Pelagia. Su relato comienza con la descripción de su belleza, su vida de lujo y lascivia. La transmisión de la leyenda de la santa en la hagiografía castellana transita después dos vías: las traducciones de la obra de Vorágine, que llega al Renacimiento con la *Leyenda de los santos*, y una vida individual, la *Vida de Santa Pelagia*, escrita en prosa en el siglo XIV e inspirada en las fuentes latinas⁷. Fernández Rodríguez (2009, 40) explica que estas ramificaciones difieren en la perspecti-

⁴ Su ideario feminista puede rastrearse en toda su obra (ensayos, crónicas, cuentos, novelas, etcétera). Como apunta Juan Paredes Núñez, la escritora lucha por esta cuestión toda su vida «y no sólo con su obra, sino con su propio ejemplo» (1992, 306). Doña Emilia defiende la igualdad entre hombres y mujeres y lucha a favor de la mejora de la educación femenina, instrumento principal para el cambio de mentalidades. Su crítica al maltrato que la mujer sufre de manos del hombre se manifiesta, sobre todo, en su obra cuentística, como apunta Carballal (2010-2011, 98), asunto analizado, a su vez, por otros estudiosos como Eduardo Ruiz-Ocaña (2004) y Araceli Herrero Figueroa (2010-2011). Múltiples son los trabajos dedicados a su feminismo, desde los trabajos de Ronald B. Hilton (1952), Geraldine Scanlon (1976), Teresa Cook (1976), Cabrera Bosch (1988), Marina Mayoral (1989), hasta los de Adna Rosa Rodríguez (1991), Juan Paredes Núñez (1992), Maryellen Bieder (1976, 1998), Guadalupe Gómez Ferrer (1999, 2016), Ojea Fernández (2000), María de los Ángeles Ayala (2001), Charques Gámez (2003), Peñas Ruiz (2008), Pérez Bernardo (2015), entre otros muchos.

⁵ El tema de la pecadora arrepentida en el siglo XIX ha sido estudiado por Romero Tobar (1987).

⁶ Para la redacción de este apartado sobre la tradición literaria de la vida de santa Pelagia nos hemos basado en el trabajo de Fernández Rodríguez (2009, 30-41).

⁷ Fernández Rodríguez precisa la localización de estos textos en España: «Traducciones de la vida de Pelagia, tal como la remodeló Vorágine, se incluyeron en el manuscrito 12689 de la Biblioteca Nacional de Madrid y en los escurialenses (39) h-I-14 y h-II-18. Esta llegará al Renacimiento a través de la *Leyenda de los santos*. Pero además se le dedicó una

va narrativa y en la extensión. La vía que sigue el texto de Vorágine utiliza un narrador heterodiegético, mientras que en la *Vida* hay un narrador homodiegético (el monje Jacobo, discípulo de Nono). Otra diferencia es que la *Legenda* empieza con la descripción de Pelagia, en cambio, la *Vida* comienza con la introducción del obispo Nono seguida de la aparición de la pecadora. En la *Vida*, aparecen añadidos, como sucede en los textos derivados de las fuentes latinas. En cuanto a la introducción del sueño de Nono con una paloma negra, cuya suciedad desaparece tras limpiarla con agua bendita (imagen de la conversión posterior de Pelagia), Fernández Rodríguez (2009, 40) especifica que se incluye tanto en la *Vida* como en las derivaciones de Vorágine⁸.

El interés de Emilia Pardo Bazán por la hagiografía se remonta a sus primeros trabajos. Al respecto podemos citar de entre las primeras obras literarias de la autora el estudio sobre san Francisco de Asís (1882)⁹, reeditado recientemente¹⁰. Durante sus lecturas para la redacción de este estudio, la escritora recopila historias de santos que le impresionan por su belleza¹¹. Después de publicar este libro, en sus *Apuntes autobiográficos* (1886), doña Emilia nos confiesa su intención de realizar una historia del misticismo español, algo que finalmente no lleva a término. Además, la profesora Ana M.^a Freire se refiere al proyecto de juventud de la escritora de emprender un trabajo en torno a las leyendas hagiográficas, proyecto fechado entre 1879 y 1880, cuando la autora estaba preparando su *San Francisco de Asís* (Freire 2004, 210). El manuscrito con el plan de trabajo se conserva en el archivo de la Real Academia Galega. Freire anota que, pese a que este proyecto del volumen de doce leyendas no sale a la luz, la escritora coruñesa no olvida este interés por la hagiografía.

vida individual en prosa datada en el siglo XIV. La *Vida de Santa Pelagia*, incluida en el Ms. 9247, olim Bb. 94, de la Biblioteca Nacional de Madrid ...» (2009, 40).

⁸ Fernández Rodríguez (2011) mantiene que el sueño de Nono con la paloma negra desaparece en los textos postridentinos por miedo a ser malinterpretados: «En la “Historia de Santa Pelagia”, que como todas las versiones contemporáneas parte del relato latino de Jacobo Diácono, se incluye un episodio milagroso que se omite sistemáticamente en los demás flores postridentinos: el obispo Nono sueña con una paloma negra y maloliente que interrumpe su sermón, se introduce en la pila del agua bendita y, blanca y limpia, se eleva a los cielos. Es una alegoría de la conversión de Pelagia que podía interpretarse como una suerte de predestinación y, probablemente, los hagiógrafos más ortodoxos prefirieron no correr el riesgo» (208).

⁹ Sobre la creación de su obra sobre San Francisco consúltese Patiño Eirín (2001).

¹⁰ Emilia Pardo Bazán 2014. *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, estudio crítico de José Manuel González Herrán, edición de Javier López Quintáns y apéndices de Cristina Patiño Eirín.

¹¹ En su prólogo a la colección *La dama joven* (1885), confirma su atracción por las historias hagiográficas y su colección de vidas de santos, que luego recreará en su obra. En este prólogo recuerda que coleccionó las leyendas que le interesaban: «A este tenor pude recoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas como flores en vara de azucena, y embalsamadas con el vaho de incienso que comunica *La Borgoñona* a este profano libro» (VI).

Únicamente dos leyendas consignadas en el manuscrito se publicaron: «La Borgoñona», de las leyendas del siglo XIII, y «El rizo del Nazareno», del grupo de leyendas del siglo XIX (Freire 2004, 211). Por otra parte, algunos asuntos citados en esas cuartillas toman forma en otros textos. Como explica Ezama Gil (2005, 233), el tema hagiográfico asoma también en los cuentos de finales del XIX y principios del XX, en concreto en algunos recogidos en *Cuentos sacro-profanos* (1899). Ángeles Ezama puntualiza, además, que está presente en su obra novelística desde *Los Pazos de Ulloa* (1886), y agrega a la lista la colección de *Cuadros religiosos* (1925), donde se reúnen trece vidas de santas, que se ordenan teniendo en cuenta las fechas del santoral. Santa Teresa de Jesús¹² y san Francisco de Asís son los modelos de santidad en los que se basa Pardo Bazán para la delineación de sus vidas de santas. Ambos constituyen paradigmas «de una vida guiada por el amor y figuras con una marcada proyección literaria» (Ezama Gil 2005, 236). El carácter femenino de la colección no resulta una novedad en la época, pero Ezama apostilla que estos escritos innovan por el carácter artístico de la presentación de las santas y por el uso de fuentes artísticas en sus retratos (237-238) –aspecto que se rastrea en toda su producción–.

El concepto de santidad por parte de Pardo Bazán se recoge en su introducción a *San Francisco de Asís* (1882). En estas páginas podemos leer que el rasgo esencial del santo es, para doña Emilia, la unión indisoluble de voluntad y acción:

Perfecta armonía entre sus pensamientos y sus obras, completa y absoluta fusión de la inteligencia y la voluntad. El santo profesa una teoría, y la practica llevándola a sus últimas consecuencias; por eso cuando al par que santo es grande hombre, ejerce tan poderoso dinamismo social (Pardo Bazán 1882, CXXVII).

En *La Ilustración Artística* de Barcelona del 6 de octubre de 1902, Emilia Pardo Bazán, recordando su visita a Ávila, expone su predilección por las historias de santas. «Yo soy aficionadísima a las historias de santas» (650), nos confiesa. Su lectura le proporciona una grata impresión artística, siempre que comuniquen ese aire medieval que tanto la inspira. De hecho, para ella, estas leyendas encierran un sencillo lirismo y emanan frescura, cualidades ambas que le evocan el arte de la Edad Media. Además, las vidas de santas demuestran un fino análisis psicológico, algo que, indudablemente, aprecia en ellas. Se nos manifiestan, de nuevo, otros motivos de atracción por este género: la belleza sencilla del estilo medieval y el estudio psicológico. En cambio, proclama su disgusto por las historias de santas del XVIII puesto que, para ella, carecen de poesía:

¹² Denise DuPont dedica un capítulo de su trabajo al interés de doña Emilia por la santa (2012, 91-128).

Las historias de santas encierran una sutil psicología y esa magia de juventud que se halla en los monumentos literarios, artísticos, arquitectónicos, de la Edad Media. Muchas santas son anteriores o posteriores a esta época de fantasía creadora y de realismo sencillo; pero la hagiografía ostenta siempre caracteres medioevales. La hagiografía, para ser encantadora, tiene que recordar los vidrios pintados de las iglesias. El siglo XVIII es fértil en historiógrafos de santos, y no se pueden leer, ni sufrir, porque llevan consigo el prosaísmo de su centuria (650).

El 17 de abril de 1893 *Los Lunes de El Imparcial* publica el cuento «La paloma negra». Como hemos recogido anteriormente, el título hace referencia al sueño premonitorio de Nono. Este elemento resulta el más imaginativo de la leyenda y su inclusión en el título sirve no solo para recordar la leyenda de la santa a la que hace referencia, sino también para anunciar el carácter netamente artístico de este texto. Efectivamente, el elemento de mayor creatividad, el más fantástico e imaginativo, es el que se selecciona para dar nombre a este relato. «La paloma negra» se edita de nuevo en otras publicaciones periódicas con pocas variantes (Charques, 88), y se recoge más tarde en la colección *Cuentos nuevos* (1894). El segundo texto («Santa Pelagia, penitente. 8 de octubre») aparece en *Blanco y Negro* el 26 de octubre de 1901, y después pasa a formar parte del libro póstumo *Cuadros religiosos*, publicado por su hija Carmen en 1925. El título del mismo, a diferencia del elegido para el cuento, en seguida nos remite al género hagiográfico. En lo que respecta a las ilustraciones que acompañan a este segundo texto, apuntaremos que en *Blanco y Negro* el ilustrador es Eulogio Varela. En los *Cuadros* quien ilustra las vidas de las santas es Francisco Lloréns.

Comenzaremos el estudio comparativo de los dos textos haciendo referencia al tipo de narración. Esto nos permitirá observar la recreación de la misma historia en dos textos diferentes de la misma autora, así como comprobar la reacción que se busca en el lector. En ambas versiones se opta por un narrador heterodiegético, por lo que, a primera vista, se busca una mayor objetividad y distanciamiento respecto a la historia contada. No obstante, el tiempo verbal predominante es distinto en los dos textos. De hecho, una de las diferencias más llamativas entre las dos versiones es esta pues, como veremos, se elige un cambio de tiempo verbal que va a afectar el punto de vista en el que se posiciona el narrador y, por ende, el que transmite al lector. En «La paloma negra», el narrador opta por acercar los hechos al lector. Por ello, abunda el empleo de tiempos en presente o pretérito perfecto a la hora de narrar los acontecimientos, acompañados del pretérito imperfecto en el momento de describirnos las escenas. Al respecto puede citarse la primera oración de este cuento: «Sobre el cielo, de un azul turquí resplandeciente, se agrupan nubes cirrosas, de topacio y carmín, que el sol, antes de ocultarse detrás del escueto perfil de la cordillera líbica, tiñe e inflama con tonos de incendio» (1893, 28). La descripción del paisaje en presente provoca la sensación de estar contemplando el escenario en directo. Por el contrario, en «Santa Pelagia, penitente. 8 de octubre» se decide

utilizar el pretérito indefinido, anclando de este modo la narración en un pasado remoto. El uso del pretérito imperfecto también se introduce en esta narración, que no deja de compartir con la anterior el carácter escenográfico de la conversión de la pecadora. Dejemos constancia de este hecho citando el pasaje que abre el relato: «En tiempo del insigne Marciano sucedió la conversión de Pelagia, muy famosa cortesana de Antioquía, llamada por su hermosura y por sus ricas sartas *la Margarita o la Perla*» (1901, 6).

Esta apertura reúne elementos de corte histórico que pueden relacionarse con las apostillas de uno de los personajes de la novela *Dulce Dueño* (1911). Nos referimos al personaje Polilla que, a la hora de escuchar el relato de la vida de santa Catalina de Alejandría por parte de Carranza, subraya que este último introduce notas informativas en la historia porque «el caso es que el cuento revista aire de autenticidad» (49). Y estas notas de autenticidad aparecen presentes en el texto de 1901, sobre todo al inicio del mismo. Respecto a la apreciación hecha por Polilla en la novela citada, cabe agregar las puntualizaciones de Kathy Bacon, quien comenta que las modificaciones llevadas a cabo por Carranza en *Dulce Dueño* (no solo históricas sino también descripciones de tipo artístico) apuntan a una elite. Se defiende, continúa, una noción de elite artística e intelectual del todo ausente en la leyenda de santa Catalina:

Carranza's «adornment» of the story involves not only the addition of many factual and emotional details, in the manner of a historical novel, but also narration in the deliberately «high», mannered style of *fin-de-siècle* decadent literature, with its commitment to elitism, its focus on sensual detail, and its interest in irrational or suprarational states of mind and phenomena (Bacon 2007, 154).

El comienzo de ambos relatos presenta divergencias. Si bien los dos realizan una contextualización de la época y abren la historia con Nono, el primero continúa presentando rasgos más literarios mientras que el segundo ofrece datos de tipo histórico. Centrémonos en el primer documento. En él se enaltecen las virtudes del obispo Nono. Su presentación se realiza paralelamente con la de los solitarios que le siguen. Frente a la masa impersonal de los solitarios se yergue la figura del santo monje. La estructura paralelística de las dos oraciones del comienzo del cuento realza las enseñanzas que los solitarios han recibido de Nono. En primer lugar, se enumeran los aprendizajes de tipo ascético que prodiga. Se citan siete aprendizajes que confirman la vida de privaciones y mortificaciones de la carne:

De él han aprendido a dormir sobre guijarros, a levantarse con el alba, a castigar la gula con el ayuno, a sustentarse de un puñado de hierbas sazonadas con ceniza, a usar el áspero cilicio, a disciplinarse con correas de piel de onagro, y a permanecer horas enteras inmóviles sobre la estela de granito, con los brazos en cruz y todo el peso del cuerpo gravitando sobre una pierna (1893, 28-29).

La siguiente oración repite casi idéntica estructura, pero actualiza en el presente las acciones emprendidas por Nono para contrarrestar los efectos negativos de tales penitencias. En este momento, se percibe además una especie de *mise en abîme* cuando el santo se dispone a relatar a sus seguidores la vida de ricas mujeres romanas que se retiran para cultivar la limosna y castidad, algo que sucederá después con Pelagia. No es baladí esta presentación, donde se utiliza el gerundio («contándoles», «hablándoles») en una especie de puesta en escena en la que el lector también entra en juego. El narrador va a repetir la misma tarea que Nono, posiblemente «a la hora melancólica del anochecer» (29) o en un momento tranquilo en el que el lector pueda leer este cuento, pero sin el proceso que han seguido los solitarios antes. En este punto hay que precisar la importancia de la elección del atardecer como momento idóneo para relatar estas historias. La descripción paisajística que abre el relato se une además a la plasmación del estado de ánimo de los personajes, del sentimiento experimentado por los solitarios¹³. Tampoco nos puede pasar desapercibido el hecho de que doña Emilia elija como historias narradas por Nono las referidas a mujeres. Son relatos entretenidos que, además, incluyen una recompensa espiritual y sirven de modelo de fortaleza, fin último que podemos extrapolar a la lectura del cuento:

De él reciben también el consuelo y el valor que exigen tan recias mortificaciones: él, a la hora melancólica del anochecer, cuando el enemigo ronda entre las tinieblas, los entretiene y reanima contándoles doradas y dulces historias, y hablándoles del fervor de las patricias romanas, que se retiraron al monte Aventino para cultivar dos virtudes: la castidad y la limosna. Al oír estos prodigios del amor divino, los solitarios olvidan la tristeza, y la concupiscencia, domada, lanza espumarájos por sus fauces de dragón (1893, 29).

Por su parte, el texto de *Blanco y Negro* no se detiene en esta relación establecida entre Nono y los solitarios. Como hemos indicado, este documento ofrece una contextualización de corte histórico. Esto nos demuestra el distinto enfoque que parece que ambos textos van a seguir. El primero subraya su carácter literario, mientras que el segundo se reviste de un barniz historiográfico. Para corroborar este aserto podemos citar otro ejemplo extraído del segundo documento: «Antioquía era, a mediados del siglo V, poco antes de que Cosroes la arrasase sin dejar piedra sobre piedra, una populosa y floreciente metrópoli, rival de Roma y Constantinopla, que se ufanaba con el título de *Reina de Oriente*» (1901, 6). Surge, a primera vista, una diferencia fundamental que parece referirse también al tipo de lector al que se dirige el texto. En «La paloma negra» se busca un lector habituado a la lectura de cuentos amenos, que

¹³ «Pardo Bazán recurrió a la capacidad metafórica del espacio acotado en el paisaje pictórico e hizo acopio de sus técnicas para crear atmósferas que traducían verbalmente la realidad subjetiva, esencialmente, a través de la luz y el color» (Thion 2009, 739).

incluyan una enseñanza moral; en «Santa Pelagia, penitente» se apunta a un lector que espera además una nota erudita. No estamos lejos de la apreciación realizada por Kathy Bacon respecto a la narración de la leyenda de Santa Catalina por Carranza en *Dulce Dueño*. «Santa Pelagia, penitente» se aproxima, a su vez, a otras obras de la misma autora de difícil clasificación y que, según González Herrán (2006), pueden definirse como documentos historiográficos. González Herrán incluye en este grupo de trabajos «de investigación biográfica o histórica» la obra *San Francisco de Asís*¹⁴, el relato «La leyenda de la codicia», *La leyenda de la Pastoriza* (1887), y en esta categoría considera que deberían también integrarse otros relatos como «La leyenda de las esmeraldas», «La leyenda de Don Pelayo», y los textos de *Cuadros religiosos* (2006, 266). En estos relatos, González Herrán advierte que «la ficción está enmascarada o presentada como paráfrasis, resumen o transcripción de ciertas fuentes (que a veces se citan)» (2006, 266). En efecto, no hay que olvidar que este texto es de corte claramente hagiográfico, lo que nos da las claves de sus influencias. De hecho, los primeros párrafos del texto no se alejan demasiado de la leyenda recogida en el *Año cristiano* del Padre Jean Croisset, cuyo título coincide con el de doña Emilia y que la autora sigue de cerca en esta obra. Pero, a diferencia de este, en el relato de Pardo Bazán se hace hincapié en el ambiente pagano y en el culto a la diosa Afrodita. Se precisa en el texto de doña Emilia que el odio que causa entonces la idolatría en los cristianos es patente, pero aun no se materializa en la destrucción, como sucederá más adelante. Asimismo, si bien en ambos casos se pone de relieve el físico enjuto de Nono por su tipo de vida y se resalta su poder elocuente, en el texto de nuestra autora el apunte de esta segunda característica se estiliza: «Su elocuencia era de fuego; no parecía sino que había bebido las llamas del astro refractadas en los arenales, y las despedía por su boca en candentes ríos» (1901, 6).

Por otro lado, en el fragmento donde se sitúa la aparición de la pecadora en las dos obras se recalca su belleza, pero el texto de Croisset carece de la descripción detallada y preciosista de los textos pardobazanianos. Además, en el *Año cristiano* se subraya el carácter inmoral de Pelagia a la hora de presentarla mediante el empleo de términos como «inmodestia», «indecencia», «provocación» (564). Por otra parte, la descripción de la santa en su cueva en el monte Olivete no dista demasiado de la del padre Croisset, donde leemos: «... estaba la santa tan desfigurada, los ojos tan hundidos y tan apagados con sus lágrimas, el semblante tan seco y tan descarnado al rigor de sus penitencias, la tez y el ayre [*sic*] tan alterado y tan mudado, que le sería imposible conocerla ...» (568). Como en esta versión de Croisset, en la de Pardo Bazán el diácono Jacobo viaja solo a Tierra Santa y cree que la santa es un ermitaño. Se percibe,

¹⁴ En relación al carácter histórico de *San Francisco de Asís* cabe mencionar el trabajo de González Herrán 2016.

entonces, en esta segunda versión de la vida de la santa un seguimiento más cercano de las fuentes utilizadas.

Uno de los rasgos de estilo de la escritora coruñesa es su constante referencia a las diferentes artes en su escritura. Al respecto se han dedicado múltiples trabajos, entre los que destacan los realizados por Yolanda Latorre, por ejemplo, en su libro *Musas trágicas*¹⁵. La introducción del elemento pictórico en estos relatos, rasgo intrínseco de la escritura de doña Emilia, no resulta ninguna novedad ni algo que sorprenda al conocedor de la obra de Pardo Bazán. Conviene situar el momento en que nuestra autora escribe estos textos para poder entender la importancia de estas referencias en su obra. Nos encontramos hacia el último tercio de su carrera, época en la que eclosionan las directrices neoespiritualistas de fin de siglo (Faus 2003, II: 14). Si bien los relatos breves de doña Emilia presentan una variedad temática y estilística enorme, se aprecia la introducción, en algunos de ellos, de elementos procedentes de las nuevas corrientes literarias, siempre conscientemente seleccionados, recreados y, a veces, depurados por la pluma de nuestra escritora. Estos textos constituyen, desde nuestro punto de vista, un formidable laboratorio en el que experimentar novedades que después van a servir para redactar sus novelas. Prueba nuevas técnicas y temáticas, o bien recrea viejos asuntos de interés desde nuevas ópticas. El tema religioso se explotará desde sus primeros textos, también desde numerosas perspectivas¹⁶. Dada la curiosidad inmensa de doña Emilia y su labor voraz de captadora de las últimas tendencias artísticas, estas aparecen en sus últimas obras, pero siempre que le interesen y se ajusten a sus principios estéticos. Atendiendo a la clasificación en tres etapas de la narrativa de Pardo Bazán realizada por Nelly Clemessy, la tercera se inaugura con *La Quimera* (1903-1905)¹⁷. En ese momento, se evidencia la influencia modernista así como

¹⁵ Ángele Ezama (2007, 178) precisa que el tema ha sido estudiado por Baquero Goyanes, Clemessy y, más adelante, Latorre. «La importancia de las referencias artísticas en las novelas pardobazanianas fue ya señalada por Baquero Goyanes en 1955 [...]; sobre ella volvió Clemessy (1973), al referirse a la última manera novelística de la autora coruñesa, que se inicia en 1903 con *La Quimera*; Clemessy apuntaba el influjo de los Goncourt y la adopción de la estética simbolista en sus tres últimas novelas. Yolanda Latorre, en fin, se ha dedicado reiteradamente a explorar este aspecto de la narrativa de Pardo Bazán en diversos trabajos (1993-1994, 1996, 1997, 1998, 1999) que culminan en su monografía *Musas trágicas* (2002), a la que han seguido algunos ensayos posteriores sobre el particular (2005)».

¹⁶ Clemessy explica: «Parmi ces contes à caractère religieux, il en est qui évoquent les temps anciens: la tradition des Rois mages, des épisodes de l'histoire du Christ et aussi celle des Saints du début du christianisme. D'autres sont des histoires légendaires remontant au Moyen Age ou à la Renaissance. Cependant de très nombreux contes ont pour cadre l'époque contemporaine de leur auteur. En plus de leurs qualités esthétiques, ils reflètent l'atmosphère religieuse et morale de la société espagnole du temps et ils révèlent à la fois les convictions de l'écrivain» (2005, 84).

¹⁷ Sale en prensa a partir de 1903 y se publica en libro en 1905.

la inspiración religiosa y artística (1981, 373, 375). Supone esta interrelación de las artes un elemento que comparte con otros autores contemporáneos. Por ejemplo, si nos fijamos en la pintura, doña Emilia confiesa compartir con los hermanos Goncourt la atracción por el color¹⁸. Por estas razones, no sorprende que «La paloma negra» se abra con una descripción de corte impresionista. El paisaje donde tiene lugar la historia se presenta a base de pinceladas coloristas. El campo semántico del color se reparte a cada paso en este primer párrafo del cuento. El cielo es azul, pero de un azul muy oscuro de un brillo excepcional. Las nubes, por su parte, aportan un colorido rojizo, «de topacio y carmín» (1893, 28). El fondo sube la nota rojiza, pues tras la cordillera se pone el sol. La vegetación escasea. El paisaje es árido. La vegetación se reduce a unos espinos y arbustos «de metal» (1893, 28), la arena se asemeja a una infinita playa de color amarillo:

Sobre el cielo, de un azul turquí resplandeciente, se agrupan nubes cirrosas, de topacio y carmín, que el sol, antes de ocultarse detrás del escueto perfil de la cordillera líbica, tiñe e inflama con tonos de incendio. Ni un soplo de aire estremece las ramas de los espinos; parecen arbustos de metal, y el desierto de arena se extiende como playazo amarillento, sin fin (1893, 28).

La aparición de Pelagia en los dos textos es espectacular y se percibe en ellos la huella de la pintura de fin de siglo, con su gusto por recoger escenas de siglos pasados y de países exóticos. No resulta extraño que doña Emilia presente en el segundo texto párrafos prácticamente idénticos en este sentido. En el espacio consagrado a la descripción física de Pelagia, las referencias siguen la línea de la pintura de corte orientalista, de moda a finales del XIX y principios del XX. Al respecto podemos recordar la obra pictórica de Alma Tadema y a John William Godward, entre otros, que Ángeles Ezama (2007) cita cuando analiza *Dulce Dueño* (1911). Las últimas novelas de Pardo Bazán recogen y recrean multitud de referencias artísticas, como las citadas, y sus huellas se rastrean no solo en la obra novelística de la autora coruñesa, sino también en sus relatos cortos.

Se destaca, en un principio, la armonía de las proporciones de la pecadora, y se denota el sensualismo que derrocha al llevar la protagonista una túnica de gasa que ciñe su cuerpo. Los adornos que la cubren muestran la vida de lujo y de excesos de la mujer, sin tener que explicitarlo en la presentación. Una red compuesta de perlas cubre la túnica «color azafrán» (1893, 29) y un zueco dorado encierra un pie diminuto. El detalle de la descripción del pequeño pie no pasa inadvertido, pues esta parte del cuerpo no se muestra directamente a la vista (como tampoco al lector), sino guardada en un calzado, como cofre de

¹⁸ González-Arias (1989) investiga la influencia de los Goncourt en nuestra escritora y recuerda cómo doña Emilia confiesa en *La cuestión palpitante* su afinidad con los hermanos Goncourt, con los que comparte su atracción por el color (414).

un objeto fetichista. Otra parte del cuerpo que transmite erotismo es el cabello. Cual Salomé, el cabello de la mujer oriental es negro, de tonos azulados, en el cual también se colocan grandes perlas. El carácter tentador y demoníaco de la aparición de Pelagia representa la imagen de fin de siglo de la mujer fatal. Se completa con la animalización del cabello, que simula una culebra, clara connotación a Satanás, a la serpiente que tentó a Eva, a una de las representaciones icónicas del Diablo. Recuerda, además, a la Melusina, otra figura preferida por los simbolistas¹⁹. Por ello, se emplean verbos en forma activa cuando describe el movimiento de la larga cabellera, que se extiende hasta los tobillos («se desenrosca», «culebrea»). El movimiento tentador se va desarrollando, poco a poco, diseminado entre las descripciones físicas. El colorido y riqueza de la imagen no permanecen estáticos, sino que cobran movimiento. La visión sensual se multiplica al aparecer el cuerpo en movimiento, en una especie de danza tentadora a la que acompañan, después, aromas seductores. En efecto, el cabello esparce perfumes exóticos «de nardo, cinamomo y almizcle» (1893, 29). No obstante, el hastío por el estilo de vida que lleva se vislumbra en la nota siguiente. Los ojos grandes dejan adivinar un sentimiento de cansancio en el tipo de vida que la mujer cultiva. La descripción de la boca se completa con la aparición de los dientes, descritos mediante la metáfora «de nácar» (1893, 30), y el rosado paladar.

Como se aprecia, los sentidos se multiplican y pasan de la vista al olfato, sin olvidar el oído, por la música que acompaña a la comitiva. El movimiento, la danza²⁰ y la música festiva explotan al final de la presentación, cuando la vemos tocando unos crócalos de marfil y, a través del gerundio, se actualiza en

¹⁹ Ángeles Ezama (2007) cita las influencias artísticas de la descripción de la mujer fatal de fin de siglo, a través de la imagen de la serpiente. La poesía de Baudelaire, por ejemplo, incluye la imagen serpentina de la mujer. En cuanto a los pintores, cita a Gustave Moreau como maestro a seguir en este aspecto. «Por último, la imagen serpentina, que está muy presente en la poesía de Baudelaire (“Le serpent qui danse”), lo está también en esta novela de Pardo Bazán, donde Lina es equiparada con “la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpel!” (1911, 265) (Litvak 1979; Romero Tobar 1988), y se alude a la serpiente como fuente de pecado (Ibid., 204, 236); pues bien, Moreau, es autor de diversas versiones del tema de Eva en las que la serpiente aparece de modo recurrente. Otra imagen serpentina sugerida en *Dulce Dueño* es la de la Medusa (Ibid., 102-103), a través de la cabeza cortada de Catalina de Alejandría, pero con un significado contrario al del mito, porque de ella no sale la perdición de los hombres sino la sabiduría; también pintada por Moreau en “Andromède” (1867-1869)» (194).

²⁰ Para Ezama Gil la «raíz común que atraviesa la mayor parte de las danzas que Pardo Bazán comenta o incluye en sus cuentos y novelas es el orientalismo que, junto con el modelo griego, constituyeron las dos fórmulas que guiaron las nuevas danzas emergentes a principios del siglo XX» (2017, 91). La historia de la pecadora arrepentida Pelagia guarda similitudes con la de Thais. Ángeles Ezama vincula ambas cuando analiza la crónica de *La Nación* dedicada por doña Emilia en 1920 a la danza-ballet *Thais* de Jeles Massenet en el Teatro Real de Madrid (ibid., 88).

su continuidad el momento en que entra en acción. Está saltando y riendo, sus caderas se mecen como lo hace una bailarina gaditana (nótese la referencia a otro personaje «exótico» en la época, pero totalmente cercano y común para un lector español). Pelagia se aproxima a los solitarios. La puesta en escena de su personaje llama la atención del espectador. Sorprende tanto a los seguidores del predicador como a los lectores. Por esta razón, toda esta descripción precede al momento en que «viene a colocarse frente al círculo de los anacoretas» (1893, 30):

De mediana estatura y delicadas proporciones, su cuerpo moreno, ceñido por estrecha túnica de gasa color de azafrán, que cubre una red de perlas, se cimbreaba ágil y nervioso, como avezado a la pantomima. Ligeramente dorado calza su pie diminuto, y su inmensa y pesada cabellera negra, de cambiantes azulinos, entremezclada con gruesas perlas orientales, se desenrosca por los hombros y culebrea hasta el tobillo, donde sus últimas hebras se desflecan esparciendo penetrantes aromas de nardo, cinamomo y almizcle. Los ojos de la mujer son grandes, rasgados, pero los entorna en lánguido e incitativo mohín; su boca, pálida y entreabierta, deja ver, al modular la risa, no solo los dientes de nácar, sino la sombra rosada del paladar. Agitan sus manos crótalos de marfil, y saltando y riendo, columpiando el talle y las caderas al uso de las danzarinas gaditanas, viene a colocarse frente al círculo de los anacoretas (1893, 29-30).

El texto de 1901 calca prácticamente esta misma descripción:

De mediana estatura y finos miembros, su cuerpo moreno, ceñido por angosta túnica color de azafrán, tiene la elegancia felina de las panteras jóvenes. Ligeramente dorado calza su pie diminuto, y su pesada cabellera negra, entremezclada con hilos de gruesas perlas, se desenrosca por los hombros y culebrea hasta el tobillo, donde sus últimas hebras se desflecan esparciendo penetrantes aromas de nardo, cinamomo y almizcle. Sus ojos son grandes, rasgados, pero los entorna incitativo mohín; su boca, pintada y entreabierta, deja ver los dientes de nácar y la sombra rosada del paladar. Sobre el seno más collares de perlas se escalonan, y un rubí enorme destella sangre. En los dedos resplandecen sortijas [...] [El subrayado es nuestro y sirve para marcar el texto reutilizado por doña Emilia] (1901, 6-7).

El párrafo anterior copia, en buena medida, la descripción de Pelagia cuando se acerca al grupo. No obstante, el movimiento que se aprecia en la descripción del cuento desaparece en él. Pelagia parece más una escultura a la que adorar. Cuatro esclavos nubios la portan en una silla de manos. Su cuerpo también viene ceñido por una túnica azafrán, pero no se especifica que sea de gasa. En cambio, se agrega que su cuerpo posee «la elegancia felina de las panteras jóvenes» (1901, 6). Esta nota la acerca a las representaciones pictóricas de escenas orientalistas. La Pelagia del cuento parece más de carne y hueso que esta Pelagia presentada en 1901. Mucho más humana es la primera, frente a la segunda erguida como auténtico ídolo, efigie a la que se venera. Lleva collares de perlas con un rubí enorme que «destella sangre» (1901, 7).

Las sortijas cubren también sus dedos. Son tantos que estos apenas asoman. La profusión de joyas en este segundo texto es extraordinaria. Nos recuerda este pasaje al poema de Baudelaire «A une Madone», dedicado a una Virgen española²¹. Pero no hay que olvidar que este interés en la descripción de los tesoros eclesiásticos por uno de los máximos representantes del decadentismo literario no es totalmente ajeno ni novedoso para nuestra autora. Desde luego, ella admira y expone en sus crónicas las bellezas artísticas y los tesoros custodiados en los templos religiosos, aunque se queja del poco cuidado con el que se tratan y de los múltiples expolios que nuestro patrimonio sufre. Recordemos que, en su volumen *Por la Europa católica* (1902), recoge su trabajo sobre las alhajas de la Virgen del Sagrario en Toledo. Entonces, recuerda que, a pesar del robo sufrido en 1869, a la imagen le queda «su radiante pectoral constelado de brillantes, rubíes, esmeraldas y perlas, y su fabuloso manto que vale millones, y que recuerda el zainfo de la diosa Tanit, en *Salambó*, de Flaubert» (190). Como se aprecia, las referencias literarias se repiten también en sus crónicas periodísticas sobre sus viajes. Las joyas de una figura religiosa se comparan, en ese instante, con las descritas por el escritor francés Flaubert. Todas estas referencias no deben, por tanto, olvidarse a la hora de describir a la pecadora apodada *La Perla*. La idea de cosificación de la mujer se ratifica cuando se advierte que el monje no aparta la vista del «profano objeto» (1901, 7)²². La evolución en la descripción de la pecadora parece querer recoger otras representaciones artísticas de la mujer fatal de fin de siglo. Presenta, a su vez, una óptica más misógina e inhumana, al cosificar a la mujer. Desde luego, no debe confundirse esta representación literaria con el pensamiento de la autora, ardiente defensora de la mujer. Conciérne únicamente a la voz narradora y representa un mundo literario. Cabe advertir esta diferenciación a la hora de observar la evolución de la presentación de esta vida de santa en la escritura de Emilia Pardo Bazán. Resulta, sin lugar a dudas, evidente que la escritora experimenta diferentes representaciones femeninas, de corte hagiográfico, que después explotará en sus últimas novelas: *La Quimera*, *Dulce Dueño* y *La sirena negra*. No pretendemos adentrarnos en el análisis de estas obras, pues ello se alejaría de nuestro objetivo inicial y, además, han sido estudiadas con dete-

²¹ Emilia Pardo Bazán en *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* dedica unas líneas a este poema: «Para comprobar esta inspiración española en Baudelaire y este influjo en su estética, fijémonos en el poemita titulado: *A una Madona, exvoto a estilo español*. La idea es irreverente, puesto que aplica a una mujer amada los atributos de la Virgen, pero esta Virgen es ibérica, es a la vez Dolorosa y Concepción; en su hornacina, con su corona enorme, con la serpiente a sus pies, con su rígido manto bordado y con los siete cuchillos, que para el poeta son los siete pecados capitales...» (172).

²² El texto de Croisset influye en este momento, pues en él leemos: «Escandalizáronse los obispos, y apartaron los ojos de un objeto tan peligroso como profano» (1911, 287).

nimiento por numerosos críticos²³. Yolanda Latorre, por su parte, precisa que en las tres últimas novelas pardobazanianas «culminan las nuevas corrientes finiseculares, acompasadas con un renacimiento religioso complejo influido por el espiritualismo ruso» (2002, 200).

Las reacciones agresivas por parte de los hombres que ven a la pecadora asoman en ambos documentos. En el primero, las reacciones de los personajes son variadas: algunos se cubren, otros quedan perplejos. Se destacan e individualizan dos reacciones: la del jovencito que acompañará después a Nono a Tierra Santa, y que se agarra a sus vestiduras; y la violenta de otro que «se descíñe las disciplinas de cuero que lleva arrolladas a la cintura, con ánimo de flagelar a la pecadora y destrozar sus carnes malditas» (1893, 30). En este punto, hay que anotar que la agresividad se evidencia en un solo solitario, el resto muestra una actitud pacífica. En cuanto al texto «Santa Pelagia, penitente», la reacción violenta también proviene de un solo personaje, pero esta es de carácter verbal: «Habla, Nono, siervo de Dios, a ver si abochornas a esa perra infame, por la cual posee el demonio altares e incienso en Antioquía; pues en verdad te digo que la mujer es el anzuelo del pecado, el cebo maldito con que nos engaña Satanás» (1901, 6). Mas estas apreciaciones que sostienen la idea misógina de que la mujer conduce al pecado provienen, además, de un alto cargo, del patriarca, es decir, de Máximo, lo que ofrece nuevas líneas de interpretación. La agresividad, en el primer texto, es también individual, pero pertenece a un hombre anónimo de la cristiandad, en cambio, en el segundo, no es cualquiera el que proclama la maldad de la mujer, sino una personalidad importante, lo que va a repercutir con más fuerza en el destino y trato que recibirán las mujeres. La influencia que un alto cargo de la Iglesia tiene es, a todas luces, mayor que la de un miembro anónimo. Por lo tanto, la censura, por parte de doña Emilia, hacia la misoginia es más atrevida en «Santa Pelagia, penitente» por dirigirse a las altas esferas eclesiásticas.

En cuanto a la representación física de la santa en la segunda parte del relato, es decir, cuando abandona su estilo de vida pernicioso y expía sus faltas a través de una vida retirada llena de mortificaciones, las diferencias entre ambos relatos no son tan acentuadas. La descripción física de Pelagia presenta un cambio radical una vez que tiene lugar la conversión y penitencia de la protagonista. A la visión sensual, copiada de las mujeres tentadoras de la pin-

²³ Clemessy (1981) recuerda el interés por estos relatos en la última etapa de su narrativa. A propósito de *La Quimera* advierte: «A principios del siglo XX la veremos inspirarse en vidas de santos para escribir pequeños relatos hagiográficos que publicó en revista en forma de cuentos o retablos religiosos. Por ello no es extraño encontrar en las cuatro meditaciones de *La Quimera* una interpretación libre de la ascensión mística clásica y, aquí y allí, algún eco de Santa Teresa de Ávila o de San Juan de la Cruz» (680). Maurice Hemingway (1972) estudia la temática religiosa en *La sirena negra*, el franciscanismo y la espiritualidad en *La Quimera* se analizan en el trabajo de Wood (1989).

tura de fin de siglo, sucede la demacrada, propia del arte religioso, sobre todo del espíritu de la Contrarreforma. Estas descripciones por parte de Emilia Pardo Bazán ofrecen la huella de otras que ha ido realizando en otros trabajos, y cuyas referencias pueden encontrarse en las crónicas de sus visitas a los templos, museos y colecciones privadas, en especial, en el territorio español. Las descripciones de la santa, en este sentido, nos hacen recordar representaciones pictóricas como el óleo *Santa María Egipciaca* (1641), de José de Ribera, donde se muestra uno de los asuntos en boga en ese periodo, esto es, la representación de santos retirados en actitud meditativa. Cuando en el primer cuento Nono visita Jerusalén y descubre a la penitente, su apariencia le asusta inmediatamente:

... se abre una reja y asoma un rostro espantoso, el de una mujer momia, con la piel pegada a los huesos, los labios consumidos, y los enormes ojos negros devastados por el torrente de lágrimas que sin cesar mana de ellos y cae empapando el andrajoso ropaje y el pelo revuelto, desgreñado y cubierto de polvo (1893, 33).

En *Blanco y Negro* se repiten casi exactamente las mismas palabras: «Abrióse [*sic*] una reja, y asomó una cara espantosa, momificada; unos labios consumidos; unos ojos grandes, devastados por el continuo llorar» (1901, 7). Existen múltiples puntos comunes con otras representaciones de santas en las obras pardobazanianas. En cuanto a los rostros momificados, se aprecia que estos asoman en otros relatos como en «El cinco de copas» (1893), donde el monje que se aparece al protagonista muestra una «cara puntiaguda, exangüe, sumida, chupada, momia» (186). La leyenda de «La Borgoñona», basada en una crónica franciscana, también recoge el motivo de la vida de pobreza que lleva la joven protagonista tras abandonar la casa de su avaro padre y seguir los pasos del peregrino que acoge en su casa y que predica las enseñanzas de San Francisco. La transformación física de la muchacha repite el modelo de la ocultación del sexo de la mujer, que es descubierto una vez que fallece. El *imaginario* de la escultura y pintura del Siglo de Oro, tan caro a doña Emilia, sirve para el retrato de la santa, como también sucede con el del santo. De este modo, cuando en «La paloma negra» el asceta observa a la pecadora, se aprecia un cuadro de corte netamente religioso, donde se acentúa el aspecto cadavérico de este y se resalta la fuerza de su mirada: «contemplando con horror y curiosidad la barba enmarañada y larga hasta la cintura, las demacradas mejillas, los brazos secos y descarnados y los ojos de brasa del asceta» (1893, 32). Su imagen puede compararse con otro lienzo de Ribera: *San Pablo ermitaño* (1640). Los cuadros coloristas y sensuales de la presentación de Pelagia contrastan enormemente con esta segunda representación de la pecadora. Mientras que se aprecian algunas diferencias entre la primera aparición de la mujer en ambos textos, en lo que respecta a su última imagen, esta es prácticamente idéntica. Como conclusión, si bien se percibe una pequeña evolución o, mejor dicho,

una variante en la presentación pictórica de la pecadora, en cambio, la representación de la santa es la misma, excepto en el hecho de mencionar el sexo de la penitente en el primer cuento. Estas descripciones delatan, además, las influencias artísticas en el quehacer literario de nuestra escritora. Sus visitas a distintos museos y exposiciones, sus impresiones artísticas, se recrean continuamente en sus escritos, como en los presentes. Ambos textos testimonian una fórmula en la que se entrelazan los motivos exóticos, las representaciones de la *femme fatale* en boga en el arte finisecular, con las representaciones religiosas de nuestro Siglo de Oro. Las imágenes de santas se multiplican en otros textos de la escritora coruñesa, como en el cuento «La Santa de Karnar», en el que la acritud de la figura es también impresionante y en la que, además, se cita un referente escultórico²⁴:

Un rostro humano, que no puedo describir sino repitiendo una frase de la ciega, y diciendo que era *una imagen de carne*. El rostro, amarillento como el marfil, adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie (25) de éxtasis; los ojos miraban hacia adentro, como miran los de las esculturas de San Bruno; los labios se estremecían débilmente, cual si la Santa rezase; las manos, cruzadas y enclavijadas, confirmaban este supuesto de perpetua oración (abril 1891, 25-26).

Los rostros sobresalen en estas descripciones de santos en las obras literarias de Pardo Bazán y constituyen «un foco artístico esencial, igualmente de las esculturas cristianas descritas por la Pardo» (Latorre 2002, 81). En su crónica «Por la España vieja. Los santos de Valladolid», doña Emilia cuenta su visita al Museo provincial y se detiene en la descripción de sus esculturas de madera, a las que considera el antónimo de la armonía clásica. En los escultores Berruguete, Gregorio Hernández y Juan de Juni advierte «... una mezcla de clasicismo en el modelado de las carnes y paños, de romanticismo en la expresión, de realismo en el color y en los detalles, que hace del conjunto cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro ideal religioso» (1891, 71). Para la autora de *La cuestión palpitante*, el católico español necesita figuras que sean realistas para impresionarle y despertar sus sentimientos. Por consiguiente, el público lector que leyera estas recreaciones de la vida de santa Pelagia se vería más conmovido ante representaciones realistas y descarnadas de la santa. Cabía representar la figura de la santa lo más dramáticamente posible, dentro de un marco realista, para apelar al gusto estético religioso del lector español, acostumbrado a las imágenes demacradas de sus santos. El efecto sería todavía mayor al contrastar las dos imágenes de Pelagia: la de la pecadora y la de la convertida, la de la mujer fatal de los pintores de fin de siglo y la de la santa mortificada del arte religioso del Siglo de Oro español.

²⁴ Yolanda Latorre cita este cuento a la hora de analizar la influencia de la escultura religiosa en doña Emilia. Lo que más interesa a la escritora gallega es la «expresividad de la faz», como se aprecia en este cuento (2002, 82).

En lo que concierne a la recreación de la vida de santa Pelagia por parte de Emilia Pardo Bazán, conviene mencionar la selección y predilección de ciertos pasajes. En el texto de 1893 las figuras son más humanas que en el posterior, aunque no solo por la primera descripción de Pelagia comentada anteriormente. Por ejemplo, Nono emplea un tono más suave y comedido cuando habla de la pecadora en el primer cuento, mientras que en el segundo texto este hace uso de dotes teatrales, de una dramatización que asombre a su público. A su vez, el carácter más sensible del santo en el primer relato se percibe, sobre todo, en el instante en que rememora su sueño. Entonces recuerda que, pese a la herida que le causa la paloma con su pico (hecho no reseñado en el otro texto), el asceta guarda a la paloma apretada junto a su corazón. La figura del santo está más presente, pues incluso se añade al final del relato, en el viaje a Tierra Santa, y no deja de ofrecer muestras de amor cristiano hacia la mujer. En cuanto a «Santa Pelagia, penitente», el personaje Nono no relata su sueño a Pelagia y el pasaje al respecto es más escueto. Se añade el deseo de la pecadora de bautizarse, algo que no se incluye en el primer texto (pero que sí que se explicita en *Año cristiano*). Asimismo, la figura de la mujer es más cercana en el primer documento, donde se realza su belleza tentadora a través de la visualización de sus movimientos. En cambio, en la segunda versión nos hallamos con la descripción de una mujer que semeja más bien un objeto de adoración. De este modo, en el segundo documento se eliminan las descripciones que iban en este sentido en «La paloma negra» y se suma la visualización estática de la comedianta.

En cuanto al encuentro con Pelagia en Jerusalén, los dos relatos también divergen. El primero cuenta que el viaje lo emprenden Nono y un joven seguidor, al que Nono amonesta ante su gesto reprobatorio. Entonces, le advierte al joven que, según la Biblia, las pérdidas les precederán en el Reino de los Cielos. También se demuestra el carácter más humano y cercano de los personajes al presentarse el diálogo entre Pelagia y Nono. Esta le pregunta, al verle en su morada, si la encuentra blanca (haciendo referencia al sueño que él le relató). Él responde afirmativamente. El segundo texto solo presenta al joven Jacobo, que no reconoce a Pelagia en su primer encuentro en Tierra Santa y que se sorprende ante el cadáver de la santa al descubrir que es una mujer. Como apuntamos, este final no se aleja del expuesto por el Padre Croisset.

Por último, hay que subrayar los finales de ambas obras pues, desde nuestro punto de vista, entrecruzan las características de cada una de ellas. Respecto al primero, la voz narradora deja constancia de la veracidad de su relato apoyándose para ello en la hagiografía. Notemos, además, que es la primera vez que se menciona a la santa por su nombre consignado en el santoral: «Para que no dudéis de la verdad de las palabras del monje, añadiré que esta es, sin variación esencial, la leyenda de la bienaventurada Santa Pelagia, a quien hoy veneramos en los altares, y a quien apodaban *la perla ...*» (1893, 33). Por su parte, el cierre de la hagiografía publicada en *Blanco y Negro* ofrece un toque

a todas luces literario. No persigue, como el anterior, sostener la veracidad del relato ni presentar las fuentes del mismo. El broche de oro lo pone el descubrimiento de la identidad de la santa una vez fallecida (episodio no recogido en el primer texto de doña Emilia), con la sorpresa del joven que no esperaba ver a una mujer y mucho menos a *la Margarita*: «... vio al penitente acostado en su estera, muerto, plácido, casi hermoso. Entonces no pudo menos de reconocer a Pelagia, y dando un grito se arrodilló. Desde aquel día no fue perturbado su espíritu» (1901, 7). Dicho desenlace no difiere de la contemplación del cuerpo sin vida del cuento «La Santa de Karnar», donde leemos que la santa «estaba hermosa», según palabras del narrador ante la visión del cadáver. Al respecto, Yolanda Latorre menciona el magnetismo de la muerte en los relatos pardobazanianos. Por ello, las referencias escultóricas en la narrativa de Pardo Bazán van dirigidas, en múltiples ocasiones, hacia la representación de lo horrendo. La referencia a la muerte se realiza, sobre todo, a través de la imagen de Cristo crucificado (2002, 95). En última instancia de lo que se trata es de percibir lo Bello, lo Eterno, vinculado a la noción de Bondad y Verdad. En cuanto a los textos de Pardo Bazán que siguen la leyenda hagiográfica, se lleva a cabo una inversión entre la belleza externa y la interna, entre la primera imagen de Pelagia como pecadora y la última como ermitaña. La primera imagen, de una belleza externa que no va acompañada de belleza espiritual, viene representada simbólicamente por la paloma negra (el alma impura), que contrasta con la paloma blanca, que representará el alma limpia de Pelagia una vez que ha cambiado de vida. Su conversión y bautismo eliminan la mancha de su pecado. Pese a las penurias físicas sufridas, la santa refleja el éxtasis alcanzado por su alma, que se yergue proyectando un halo de belleza. Pardo Bazán arroja una nota de recreación particular, una nota estética que la separa del texto hagiográfico de Croisset y que la aproxima a nociones como la de la contemplación de la belleza a través de lo terrible. Lo que es evidente en las dos versiones es que Pardo Bazán se siente atraída por la belleza estética que contienen las hagiografías y prefiere las dedicadas a vidas de santas por su reivindicación de la fortaleza de la mujer.

FUENTES

- Croisset, Jean. 1818. *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*. Traducido al castellano por el Padre José Francisco de Isla. Madrid: Imprenta de la Real Compañía, por su regente don Juan José Sigüenza y Vera.
- Pardo Bazán, Emilia. Abril 1891. «La Santa de Karnar. (Milagro)». *Nuevo Teatro Crítico* 4: 5-30.
- Pardo Bazán, Emilia. Septiembre 1891. «Notas literarias». *Nuevo Teatro Crítico* 9: 81-96.
- Pardo Bazán, Emilia. Octubre 1891. «Por la España vieja: Los santos de Valladolid». *Nuevo Teatro Crítico* 10: 69-83.
- Pardo Bazán, Emilia. Febrero 1893. «El cinco de copas». *Nuevo Teatro Crítico* 26: 181-187.
- Pardo Bazán, Emilia. Noviembre 1893. «La paloma negra». *Nuevo Teatro Crítico* 29: 28-33.

- Pardo Bazán, Emilia. 1899. *Cuentos sacro-profanos. Obras completas*. Tomo XVII. Madrid.
- Pardo Bazán, Emilia. 26 de octubre de 1901. «Santa Pelagia, penitente. 8 de octubre». *Blanco y Negro*: 6-7.
- Pardo Bazán, Emilia. 1902. *Por la Europa católica. Obras completas*. Tomo XXVI. Madrid.
- Pardo Bazán, Emilia. 1907. *La dama joven*. Barcelona: Biblioteca «Arte y Letras».
- Pardo Bazán, Emilia. 1911. *Obras completas de Emilia Pardo Bazán. La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. vol. 41 Madrid: Renacimiento.
- Pardo Bazán, Emilia. 1925. *Cuadros religiosos*. Madrid: Editorial Pueyo.
- Pardo Bazán, Emilia. 1973. *Apuntes autobiográficos, Obras completas*. Introducción, bibliografía, selección de material crítico, prólogo, clasificación de cuentos, notas y apéndices de Harry L. Kirby. Tomo III. Madrid: Aguilar.
- Pardo Bazán, Emilia. 1989. *Dulce Dueño*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Castalia.
- Pardo Bazán, Emilia. 1999. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia. 2014. *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Estudio crítico de José Manuel González Herrán, edición de Javier López Quintáns y apéndices de Cristina Patiño Ieirín. Santiago de Compostela: Editorial Alvarellos – Consorcio de Santiago.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ayala, María de los Ángeles. 2001. «Emilia Pardo Bazán y la educación femenina». *Salina. Revista de lletres* 15: 183-190.
- Bacon, Kathy. 2007. *Negotiating Sainthood. Distinction, 'Cursilería' and Saintliness in Spanish Novels*. London: Legenda.
- Bieder, Maryellen. 1976. «Capitulation: Marriage, not freedom. A study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós's *Tristana*». *Symposium* XXX, 2: 93-109.
- Bieder, Maryellen. 1998. «Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista». En *Breve historia feminista de la literatura española. Volumen V: La literatura escrita por mujeres. (Del siglo XIX a la actualidad)*, coord. Iris M. Zavala, 75-110. Madrid: Anthropos.
- Cabrera Bosch, M.^a Isabel. 1988. «Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán». En *El feminismo en España: dos siglos de historia*, comp. Pilar Folguera, 29-50. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Carballal Miñán, Patricia. 2010-2011. «'Rabeno' de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 8: 97-106.
- Charques Gámez, Rocío. 2003. *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer.
- Charques Gámez, Rocío. 2011. *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Clemessy, Nelly. 1981. *Emilia Pardo Bazán como novelista. (De la teoría a la práctica)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Clemessy, Nelly. 2005. «Emilia Pardo Bazán: Du profane au sacré dans quelques contes de la vie contemporaine espagnole». En *Cahiers Galiciens. Homenaxe a Emilia Pardo Bazán*, coord. Dolores Thion Soriano-Mollá, 83-95. Rennes: Université de Rennes.
- Cook, Teresa. 1976. *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña Publicaciones.

- DuPont, Denise. 2012. *Writing Teresa: The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*. Lanham: Bucknell University Press.
- Ezama Gil, Ángeles. 2005. «Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán». En *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, 233-258. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.
- Ezama Gil, Ángeles. 2007. «La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 5: 171-205.
- Ezama Gil, Ángeles. 2017. «La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 12: 63-96.
- Faus, Pilar. 2003. *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Fernández Rodríguez, Natalia. 2009. *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fernández Rodríguez, Natalia. 2011. «La “Historia de Santa María Egipcíaca” en un *Flos Sanctorum* anónimo del Siglo XVII: Un episodio peculiar en la hagiografía postridentina». En *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 204-214. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Freire López, Ana María. 2004. «Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)». En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nueva York, 16-21 de julio de 2001)*, ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, 209-219. Tomo III. Newark: Juan de la Cuesta Press.
- Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe. 2016. «Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: dos pioneras del feminismo». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 38: 127-140.
- Gómez Moreno, Ángel. 2015. «Marcela y don Quijote: apuntes de hagiografía y cristología». *Anales cervantinos* 47: 355-370. <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/277>
- González-Arias, Francisca. 1989. «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias». *Bulletin Hispanique* 91 (2): 409-446.
- González Herrán, José Manuel. 2006. «La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970». En *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, 261-270. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.
- González Herrán, José Manuel. 2016. «Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: dos momentos en su taller de historiadora y novelista (1882, 1902)». En *La historia en la literatura española del siglo XIX*, ed. José Manuel González Herrán, María Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell, Hazel Gold, Dolores Thion Soriano-Mollá, Blanca Ripoll Sintés y Jessica Cáliz Montes, 555-566. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Hemingway, Maurice. 1972. «The Religious Content of Pardo Bazán's *La sirena negra*». *Bulletin of Hispanic Studies* 49: 369-382.
- Hernández Amez, Vanesa. 2006. *Descripción y filiación de los «flos sanctorum» medievales castellanos*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.
- Herrero Figueroa, Araceli. 2010-2011. «Emilia Pardo Bazán. ‘Feminista’: desigualdad intergeneracional y maltrato doméstico». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 8: 57-70.

- Hilton, Ronald B. 1952. «Emilia Pardo Bazán et le mouvement féministe en Espagne». *Bulletin Hispanique* LIV, 2: 53-64.
- Latorre, Yolanda. 2002. *Musas trágicas. (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida: Pagès Editors y Universitat de Lleida.
- Mayoral, Marina. 1989. «Tristana y Feita Neira, dos versiones de la mujer independiente». En *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, ed. Julián Ávila Arrellano, 337-344. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ojea Fernández, M.^a Elena. 2000. «Narrativa feminista en los cuentos de la Condesa de Pardo Bazán». *EPOS XVI*: 157-176. <https://doi.org/10.5944/epos.16.2000.10145>
- Paredes Núñez, Juan. 1992. «El feminismo de Emilia Pardo Bazán». *Cuadernos de estudios gallegos XL*, 105: 303-313.
- Patiño Eirín, Cristina. 2001. «Acerca del franciscanismo de Emilia Pardo Bazán». En *Homenaje a Benito Varela Jácome*, ed. Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, 455-475. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Peñas Ruiz, Ana. 2008. «Emilia Pardo Bazán: Cartografías en torno a la mujer». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 8: 145-172.
- Pérez Bernardo, María Luisa. 2015. «Los artículos de Emilia Pardo Bazán sobre el papel de la mujer en *De siglo a siglo*». En *Letras del XIX. Encuentro de investigadores de la lengua española. Congreso homenaje a Manuel Urbano y en recuerdo de Enrique Toral Peñaranda*, 179-188. Alcalá la Real: Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler.
- Rodríguez, Adna Rosa. 1991. *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Edición do Castro.
- Romero Tobar, Leonardo. 1987. «Hagiografía y narrativa del XIX: pervivencia del tema de la pecadora arrepentida». En *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. IV. Literatura*, 383-393. Madrid: Gredos.
- Rubial García, Antonio. 2008. «La hagiografía. Su evolución histórica y su recepción historiográfica actual». En *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas. Siglos XVI-XVIII*, 15-33. México: UNAM.
- Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo. 2004. «Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres». *Didáctica (Lengua y Literatura)* 6: 177-188.
- Scanlon, Geraldine. 1976. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. 2009. «Del alma del paisaje a los paisajes del alma: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista». En *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, 731-750. A Coruña: Real Academia Galega – Fundación Caixa Galicia.
- Wood, Jennifer J. 1989. «Franciscan Morality and Spirituality in Emilia Pardo Bazán's *La quimera*». *Letras Peninsulares* 2 (1): 109-121.

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2018.

Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2018.