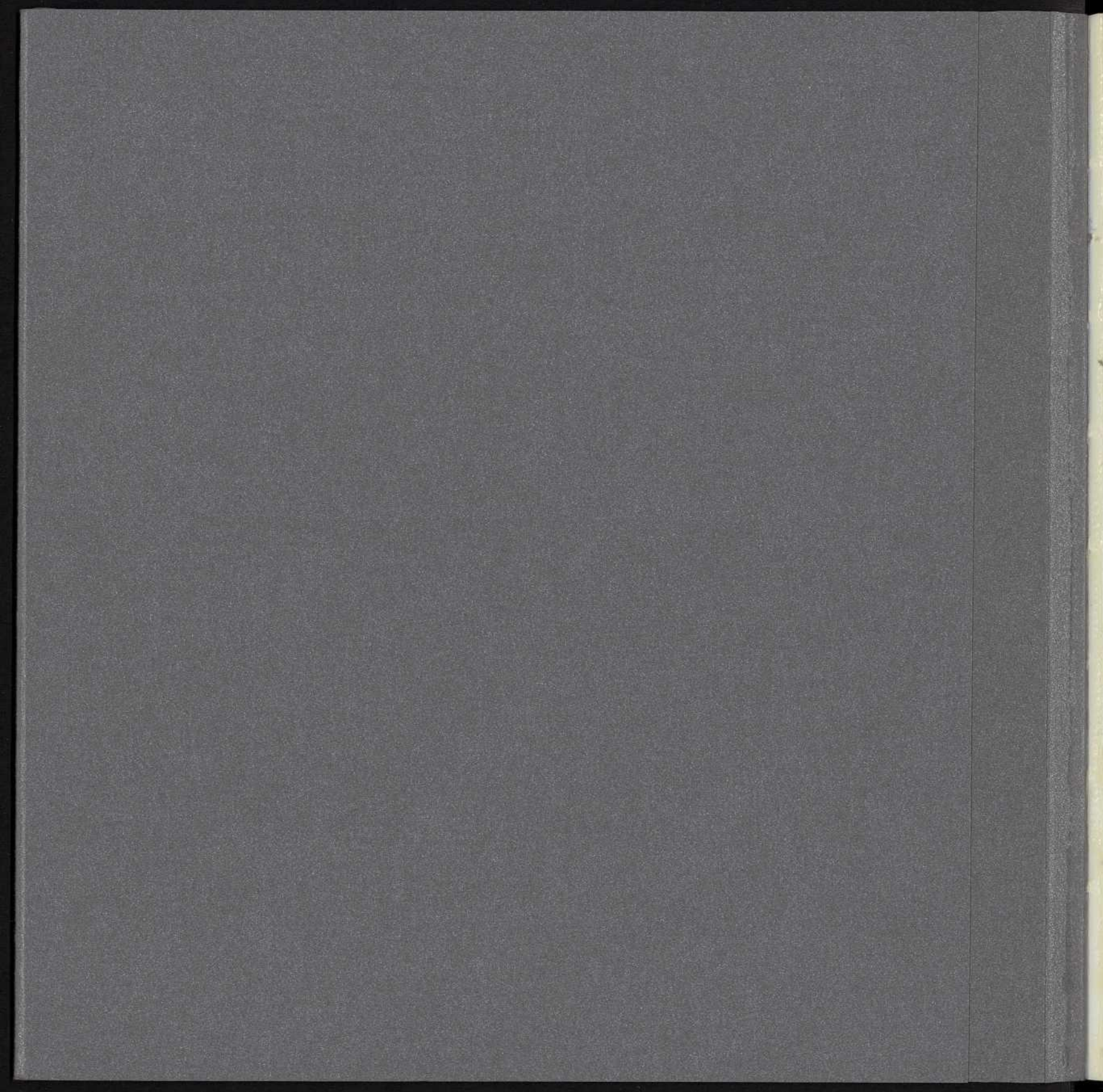


Casa-Museo



EMILIA
PARDO
BAZÁN

EMILIA





R 13527

41.235



© Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Coordinan

Xulía Santiso Rolán
Patricia Carballal Miñán

Edita

Real Academia Galega
Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Textos

Xesús Alonso Montero
Xosé Ramón Barreiro Fernández
Patricia Carballal Miñán
José Manuel González Herrán
Xulía Santiso Rolán

Fotos

Xosé Salgado
Jorge Barreiro
Paco Núñez

Deseño e maquetación

Cooper artworks

Impresión

Sertrico Servicios Gráficos, S.L.

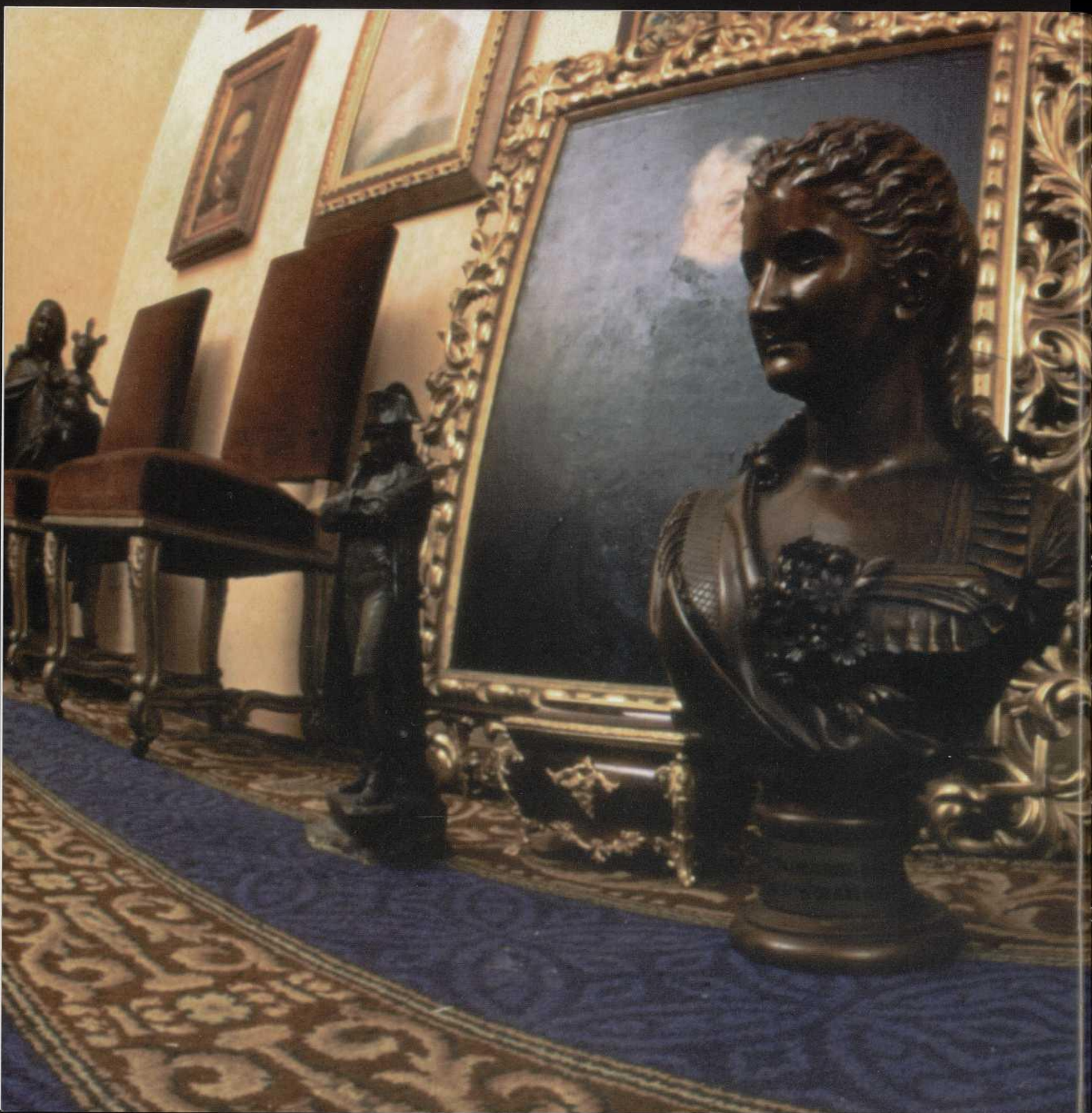
ISBN: 84-87987-33-8

Depósito legal: C-2004-02

Casa-Museo



**EMILIA
PARDO
BAZÁN**



AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 1.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 2.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 3.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 4.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 5.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 6.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 7.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 8.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 9.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 10.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 11.
 AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 12.

ACAD
 CALLE
 CORU
 270
 biote

AÑO I.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 12.
 AÑO XI.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 12.
 Año III.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 30.
 Año III.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 28.
 Año III.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 27.
 Año III.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 26.
 Año III.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 25.
 Año II.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 24.
 Año II.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 22.
 Año II.—NUEVO TEATRO CRITICO.—Núm. 21.

ACAD
 CALLE
 COND
 277
 biote

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Personaxe e Contidos

textos de

Xesús Alonso Montero

Xosé Ramón Barreiro Fernández

José Manuel González Herrán

Xulia Santiso Rolán

Benito Varela Jácome (Patricia Carballal Miñán)



Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

© compromiso

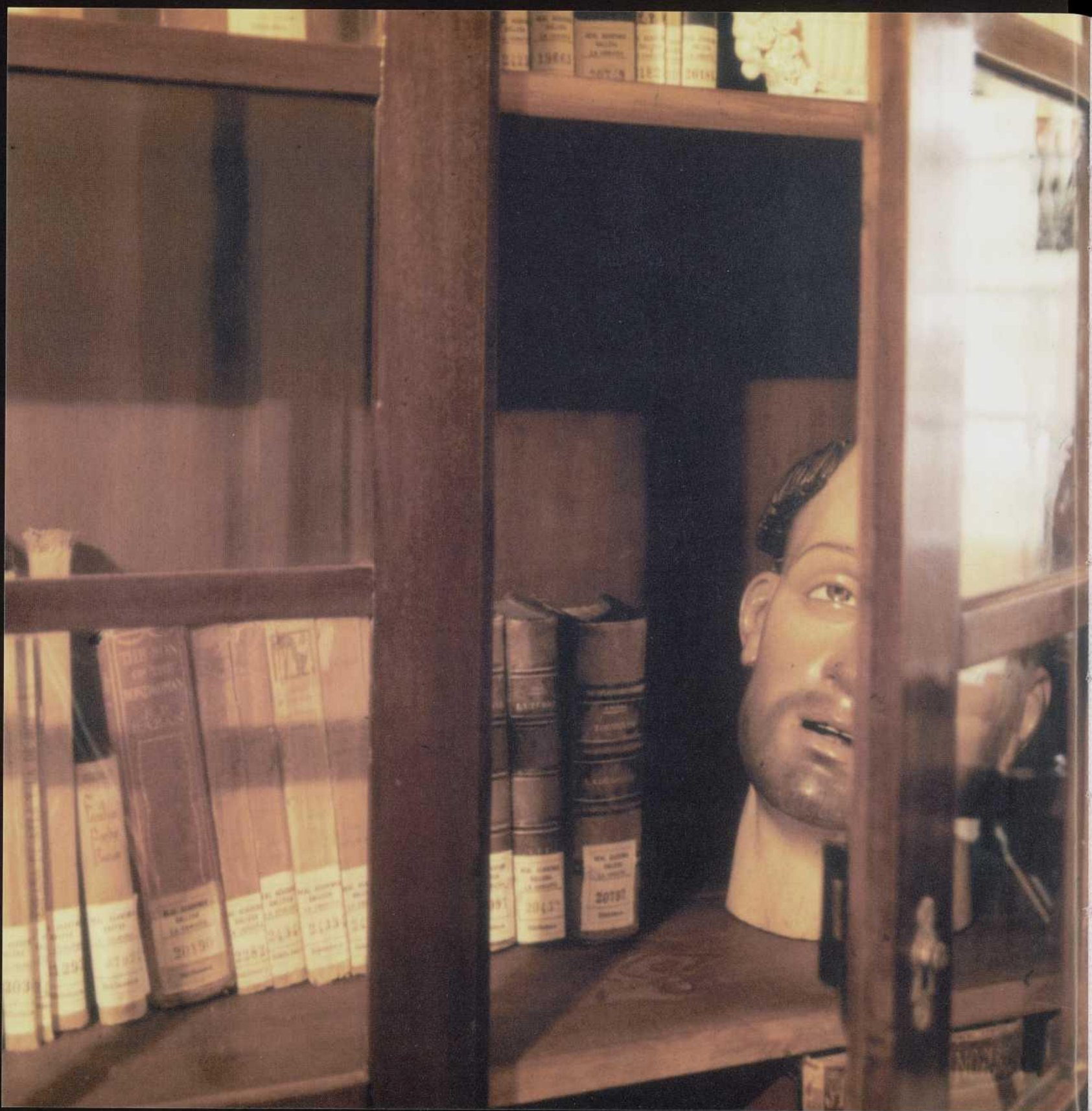
Xosé Ramón Barreiro Fernández
Presidente da Real Academia Galega

GALICIA enriquecese hoxe cun novo espazo para a cultura: a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Unha muller lúcida, ambiciosa, e unha feminista ardente, impulsora de modernas crenzas sociais e literarias. A súa inxente obra literaria, desde a que se deixan ver opinións e posturas, e a súa participación nos asuntos máis relevantes do seu tempo, convértena nunha fonte ineludible para os que intentamos coñecer en profundidade esa época. Emilia Pardo Bazán contribúe a enriquece-la nosa historia contemporánea.

Cumprimos así co compromiso que a Real Academia Galega adquiriu en 1956 ó aceptar agradecida a doazón da vivenda familiar da escritora e emprazar nela a nosa sede. A Casa-Museo preséntase agora coas esixencias das novas fórmulas museográficas, capaces de unir rigor de contidos e creatividade na súa concepción expositiva. Pero, ademais, esta Casa, que comparte espazo coa Real Academia Galega, intenta recuperar esoutro sentido do que a inundou a creadora de *Marineda*, ser un centro vivo e difusor das nosas mellores manifestacións culturais.

Os retos propostos eran elevados e o traballo final non os defrauda. Presentamos este importante legado que pretende ser un núcleo xerador de novas actuacións e poñémolo a disposición de todo o que desexe saber algo máis sobre a figura que fixo da Coruña a súa *Marineda* e lla ofreceu á historia. A Real Academia Galega, que a nomeou Presidenta Honoraria en 1907, e que máis tarde, recibiu da súa familia o legado da casa, arquivo e biblioteca, hoxe quere abrir de novo as portas da Casa-Museo para os visitantes, pero tamén abre o arquivo e a biblioteca Pardo Bazán para que os investigadores de todo o mundo poidan afondar na inmensa obra da nosa escritora.

En calidade de Presidente da Real Academia Galega quero agradece-lo entusiasmo e o tesón ó conxunto de institucións que fan hoxe posible esta espléndida realidade, moi especialmente á Excelentísima Deputación e ó Concello da Coruña, ó equipo técnico que, con tanto agarimo, rigor e traballo, culminou este longo proxecto, e, en xeral, a tódolos nosos paisanos polo apoio que coas súas visitas e a súa participación activa farán posible, sen dúbida, o grande obxectivo de coñecer máis en profundidade, de difundir e de ama-la obra creativa e universal de dona Emilia, insigne galega.



Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Particular e colectivo

Xulia Santiso Rolán

Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

O novo discurso museolóxico da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán partiu no seu día de dúas premisas: plasma-la memoria histórica de dona Emilia e o seu tempo e conectala coa realidade da nosa época. Esta Institución convértese así no referente para comprender, desde un punto de vista actual e sen mitificacións gratuitas, unha personalidade tan complexa coma a da nosa escritora.

A historia deixou claro que soamente morren aqueles escritores que deixan de lerse. E isto non ocorreu con dona Emilia. A cento cincuenta anos do seu nacemento, os seus textos continúan aínda vixentes. O interese que suscita obríganos a debuxa-lo perfil do personaxe cun discurso rigoroso e ameno, intentando reconstruí-la historia, agrupando e ordenando datos para desvelar episodios que aínda necesitan ser descubertos.

Unha parte dese intento está reflectida neste catálogo. Este é o resultado da investigación de determinados fragmentos do universo material de dona Emilia, obxectos que a acompañaron durante a súa vida e que nos axudarán a coñecela ou, cando menos, obrigarannos a presentar certas cuestións que nos aproximarán á súa figura. Desta maneira e ó igual que a historia é un documento vivo, sabemos que nestas páxinas faltarán datos e que seguramente haberá erros de apreciación. A súa corrección indicará que alcanzámo-los nosos obxectivos: reunindo información sobre o universo íntimo, contrastándoa e apoiándoa co seu ámbito social e profesional, chegaremos a un auténtico coñecemento da súa persoa.

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán asume, desta maneira, os retos de difusora da información histórica, de educadora e de dinamizadora, ademais de colaboradora agradecida con outros axentes do medio, participando na realización e promoción de proxectos que valoricen o patrimonio de onte relacionándoo co que hoxe se constrúe.



Un discurso problemático

Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro

Xesús Alonso Montero
Académico numerario da Real Academia Galega

INTRODUCCIÓN

¿Sabemos, en realidade, o que cada unha delas pensou da outra? Quédannos -é certo- da Pardo Bazán, unhas cantas páxinas, moi poucas, e de Rosalía, un epigrama de seis versos. Hai, nun e noutro caso, silencios, moitos silencios, que cumpriria ler, pero non é tarefa doada le-los silencios cando a historia nos subtrae os feitos e as circunstancias en que se produce o "texto" de certas omisións verbais.

Estou convencido de que aínda coñecemos pouco, moi pouco, da vida de Rosalía de Castro, malia o esforzo plausible dalgúns investigadores, e, en canto a Emilia Pardo Bazán, creo, desde hai tempo, que os seus estudiosos aínda non escribiron, nin de lonxe, a biografía que ela esixe e merece. Non ignoro o que contén de información un libro xa afastado, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, de Carmen Bravo-Villasante, publicado no ano 1962 pola *Revista de Occidente* [Madrid]. Nestes corenta anos ninguén acometeu a tarefa, certamente incitante, de conta-la vida, na súa totalidade e fondura, de dona Emilia. Nestas catro décadas -é certo- téñense publicado importantes edicións dalgunhas obras e téñense exhumado inéditos [algúns poemas, as cartas a Pérez Galdós...], pero ninguén ten utilizado o que se sabe, o que xa se sabe, para face-la biografía intelectual e sentimental da Pardo Bazán, dúas dimensións -a sentimental e a intelectual- nas que non carece de valentía, por moito que nos confunda a política, dimensión que require un tratamento quizais novo. Cuestión política é, sen dúbida, o que dona Emilia pensaba do presente e do futuro de Galicia, e non está alleo, dalgún xeito, a esa cuestión, o que ela opinou sobre a lingua e a literatura galegas.



Emilio Castelar y Ripoll, Manuel Murguía e Rosalía de Castro

UN DISCURSO PROBLEMÁTICO

Sobre este punto cómpre ter en conta unha boa parte das páxinas que a autora recolle no volume *De mi terra*, impreso na Coruña na Tipografía de la Casa de Misericordia no ano 1888¹. É neste libro onde figura o estudio literario que importa para este noso traballo. Titúlase “La poesía regional gallega” e trátase do discurso que a autora leu o 2 de setembro de 1885, no Liceo de Artesanos da Coruña, na velada literaria en homenaxe a Rosalía de Castro, que falecera en Padrón mes e medio antes (o 15 de xullo dese ano). Era presidente do Liceo don José Quiroga, marido da escritora.

Pero cómpre saber que nesa velada, presidida por dona Emilia, a figura central, a “estrela” oratoria, foi Emilio Castelar, autor, como é ben sabido, do prólogo de *Follas novas* (1880). Emilia Pardo Bazán, na velada, precede como oradora a Castelar, e diserta, non exactamente sobre Rosalía; diserta sobre a “poesía regional gallega”, oración de 30 páxinas na que as dedicadas a Rosalía non pasan de seis, extensión non discutible se o discurso así titulado fose proferido noutra circunstancia, pero foi proferido nunha velada de homenaxe á escritora galega, pouco presente, certamente, nas palabras da oradora.

¹ Eu aténome, neste traballo, á edición facsimile feita en Vigo, Xerais, en 1984.

A crítica, sen embargo, o que reprocha a dona Emilia non son as poucas páxinas dedicadas á poesía de Rosalía senón a desatención a certos libros da escritora homenaxeada. Para a Pardo Bazán, a Rosalía que conta e pesa é a autora de *Cantares gallegos* (1863): “lo mejor que Rosalía ha producido y lo más sincero de la poesía gallega”. De feito, nas páxinas rosalianas do discurso non fai unha incursión no outro gran libro galego da escritora, *Follas novas* (1880); limitase a unha breve referencia, bastante restrictiva por certo: “Cuando Rosalía habla por cuenta propia, como sucede en la mayor parte de los poemitas de Follas novas, pidiendo al dialecto solamente la envoltura de su sentir, es, sin duda, un poeta digno de estima, pero que repite quejas muy prodigadas en la enfermiza poesía lírica de medio siglo acá...”.

A Murguía, o de “poeta digno de estima” alporizouno, non sen razón, como pode comprobar quen lea “Cuentas ajustadas, medio cobradas”², a súa extensa e dura requisitoria contra dona Emilia, motivada, en boa parte, polo discurso de 1885, un discurso que debiera ser, mornas aínda as cinzas de Rosalía, de adhesión xenerosa e homenaxe. En efecto, o discurso -en realidade, unha oración fúnebre -non foi xeneroso, e, como traballo de crítica literaria, limita notablemente o que Rosalía ten de musa plural.

Para dona Emilia, Rosalía de Castro é *Cantares gallegos*, libro que encaixa claramente nas funcións que ela lle asigna ó idioma galego: “... al aceptar el carácter verdadero de este renacimiento regionalista, donde forzosamente ha de dominar el elemento idílico y rústico, por virtud de la lengua que, desde tanto tiempo hace, solo vive entre silvanos y ninfas agrarias”. Rosalía, pois, acerta plenamente cando fala como poeta folk, cando imita a voz do pobo, non cando filosofa líricamente desde o cerne da súa existencia, función non asignable ó “dialecto”. En *Follas novas*, Rosalía fai algo tan artificial -opina dona Emilia- como pedirle ó “dialecto solamente la envoltura de su sentir”. Nestas palabras, sen citasas, hai unha valoración negativa ou empequeñecedora na que non reparou nin o propio Murguía: “... como sucede en la mayor parte de los poemitas de *Follas novas*”. (A cursiva, nosa).

Volvéndonos a *Cantares gallegos*, obxecto de tantas gabanzas, cómpre salientar que hai algúns poemas, precisamente os non folclóricos, que dona Emilia, sen valoralos literariamente, non aproba. Refírese a dous: a “Castellanos de Castilla”, que teñen o “corazón de ferro”, e á resposta a Ventura Ruiz Aguilera, onde a nosa autora, doida polas marxinações e aldraxes, exclama:

Probe Galicia. non debes
chamarte nunca española.

² Publícanse, en varias entregas, en *La Voz de Galicia* entre o 20 de outubro e o 27 de decembro de 1896. Recóllense no volume *Murguía e La Voz de Galicia*, A Coruña, Editorial La Voz de Galicia, 2000, pp. 66-120.

Dona Emilia, aínda convencida de que Galicia non se queixa de vicio e de que as súas xustas pretensións nunca foron atendidas "como lo fueron provincias más revoltosas y malas", recoñece, sen embargo, que os renacementos literarios rexionais levan "en sí un germen de separatismo". O discurso conclúe con esta consideración: "Y esperemos que jamás llegará a tomar cuerpo tangible ninguna idea contraria a la unidad de la patria".

A Murguía tamén lle doeu, non sen razón, unha das notas ó discurso, a 20, na que a Pardo Bazán afirma: "Además de los *Cantares*, Rosalía Castro ha dado a luz otra colección de poesías gallegas, *Follas novas*, con un prólogo de Emilio Castelar; una de poesías castellanas, *A orillas del Sar*, varios artículos, y ensayos, en el género novelesco"³. Escrita tres anos despois, ademais de erros formais (o libro castelán titúlase *En las orillas del Sar*), non se entende por qué non menciona o título dalgunhas novelas, nin se sabe ben por qué fala de "ensayos en el género novelesco". A nota, escrita moito despois da velada, quizais non debería ser moi xenerosa pero tiña que ser máis ampla e menos inxusta.

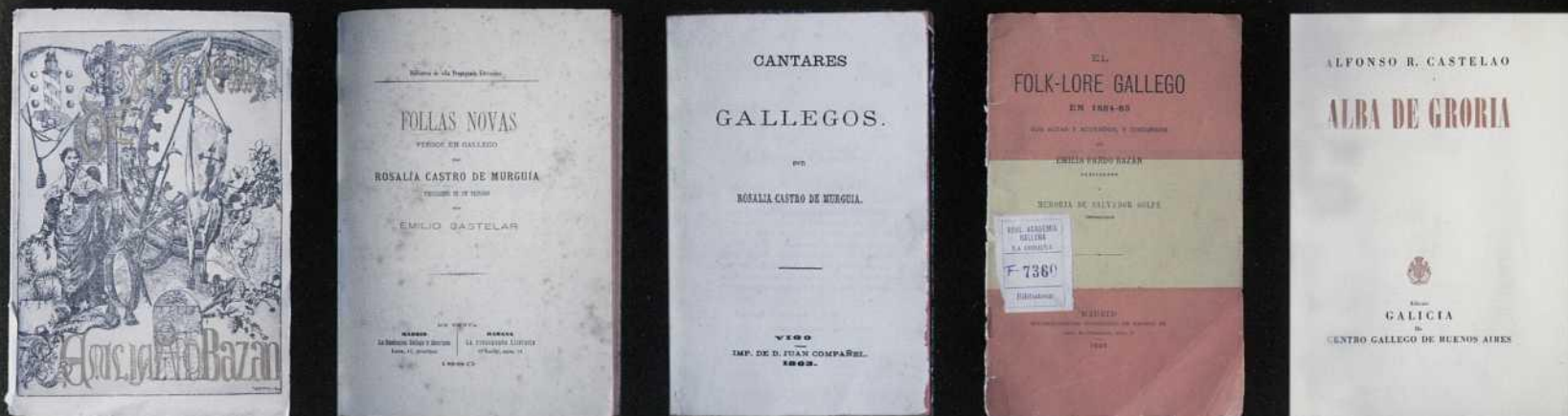
En xeral, os estudiosos galegos da nosa literatura teñen sido severos coas páxinas que Emilia Pardo Bazán dedicou á poesía de Rosalía, severidade non exenta de motivos. Pola nosa parte, temos que face-lo esforzo de entender, sen necesidade de desculpar erros, a dona Emilia. ¿Por qué unha muller tan intelixente e culta nos deixou unha imaxe tan limitada, tan restrictiva, da poesía, tan rica, plural e fonda, de Rosalía de Castro?

Dona Emilia non era partidaria das "renaixenças", dos "rexurdimentos" rexionais, que, *velis nolis*, sempre conteñen un xermolo separatista. De aí, as reservas ós poemas non "folclóricos" de *Cantares gallegos*, os poemas anticasteláns. En canto a *Follas novas*, aínda que non o dixese moi explicitamente, era un tipo de poesía non concorde co esquema sociocultural do idioma galego. Nun dos capítulos de *De mi tierra* chega a afirmar: "Hoy el gallego posee, como el catalán y el provenzal, una nueva literatura, pero, a diferencia de estos dos romances meridionales, el gallego no lo hablan los que lo escriben"⁴. No mesmo discurso de 1885 precisa: "Y el dialecto, aun en países como el nuestro, donde las clases educadas ni lo hablan ni lo escriben".

A dona Emilia, que sabía ben que Rosalía non falaba o galego *inter pares*, parecíalle artificial que fixese poesía non folclórica na lingua que non era a da súa conversa culta, a das súas meditacións e a das súas lecturas. Consideracións deste tipo non fixo sobre os poetas cataláns pois en "Cataluña ... todas las clases sociales, para todos los usos de la vida, se sirven del habla provincial". É máis; recoñece que a literatura catalana "comprende hoy todos los géneros..., que cuenta con vates de pensamiento moderno muy exquisito y refinado, con novelistas dignos de ponerse al lado de los que más honran la prosa castellana". Pese a que a Renaixença, na súa opinión, está case a anos luz do Rexurdimento, dona Emilia non deixa de xeneralizar cando sinala que, verbo da "literatura regional", abriga "dudas acerca de su utilidad y porvenir".

³ As notas, que son 26 (pp. 43-46), foron redactadas para a edición do discurso en *De mi tierra*; tamén un útil "Apéndice bibliográfico" (pp. 47-49).

⁴ "¿Idioma o dialecto?", *De mi tierra*, p. 296.



En persoa destas evidencias (o galego non o falan os que o escriben), en persoa destes temores (os do separatismo), en persoa destes convencementos (a inutilidade e o nulo porvir dos rexurdimentos literarios rexionais), un libro como *Follas novas* desconcertábaa tanto que, aínda nunha homenaxe á súa autora, só de pasada o considerou, nesas catro ou cinco liñas que delatan, claramente, unha subestimación. ¿Chegou a pensar algo distinto tempo despois? Sabemos que nunca máis se pronunciou en público e que, cando algunha vez foi invitada, alegou que non o faría mentres vivise Murguía, o Murguía -aclaro eu- autor da feroz diatriba "Cuentas ajustadas, medio cobradas". Era o ano 1896; dona Emilia morrería en 1921, dous anos antes ca don Manuel.

DON MANUEL E DONA EMILIA

Convén ter en conta que, cando, en setembro de 1885, dona Emilia axuiza a Rosalía, a súa relación con Murguía xa non é boa. Desde moito antes a xenreira era mutua. Sabido é que a sociedade "El Folklore Gallego", inaugurada na Coruña o 1 de febreiro de 1884, foi presidida por dona Emilia, quen confesa no discurso inaugural non ser experta neses estudos, cultivados con moito decoro por eruditos de Galicia. Dona Emilia pensa en primeiro lugar, sen dúbida, en don Manuel, persoa, por carácter (non por erudición), moi problemática para presidir unha institución cultural. Sábese dunha carta de dona Emilia ó gran folclorista Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" na que recoñece: "Murguía es la persona indicada para ponerse al frente de la sociedad folklórica gallega aunque... habría que sacarlo bajo palio para que acepte"⁵.

Así pois, anos antes do pasamento de Rosalía, as relacións entre Murguía e dona Emilia non eran boas. A xenreira mutua data, cando menos, de 1883, ano en que se poñen as bases de "El Folklore Gallego", institución que optou por dona Emilia en detrimento de don Manuel, precisamente quen máis méritos científicos tiña para presidila.

Dous anos despois, o 2 de setembro de 1885, Manuel Murguía, o viúvo de Rosalía de Castro, non asiste á velada literaria que o Liceo de Artesanos da Coruña organiza, institución da que era presidente, como xa dixemos, don José Quiroga, esposo de dona Emilia. De atérmonos ó que conta o propio Murguía, a súa ausencia no acto débese a unha desconsideración, para nós intolerable, do propio don José Quiroga: "Celebrose la velada, y el esposo-presidente no tuvo siquiera la cortesía de escribir al marido de la muerta, ni para decirle que iba a celebrarse, ni para que supiese que se había celebrado. ¡Valiente manera de honrar a los muertos faltando a los vivos..."⁶.

Eu creo que a valoración restrictiva que Emilia Pardo Bazán fai da poesía de Rosalía de Castro non está condicionada pola súa relación negativa con Murguía; eu creo que dona Emilia dixo, o 2 de setembro de 1885, o que pensaba, pero tamén creo que era moi consciente de que o seu pronunciamento non sería compartido, nin de lonxe, por don Manuel, razón pola cal a oradora se sentiría máis cómoda nun acto no que non estivese presente un oínte tan interesado e tan crítico. Desa maneira tiña máis facilidades á hora "de maltratar mansamente a la misma de quien decía hacer el elogio"⁷.

⁵ Varela Jácome, B., "Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1951, p. 421.

⁶ "Cuentas ajustadas, medio cobradas", en *Murguía e La Voz de Galicia*, p. 99.

⁷ Idem.

ROSALÍA: VERSOS PARA DONA EMILIA

¿Que pensou Rosalía, tan “lonxe de barafundas” sempre, dunha muller e dunha escritora, tan distinta, como dona Emilia? Hoxe por hoxe só temos un testemuño, formulado en seis versos:

En el abanico de Emilia Pardo Bazán

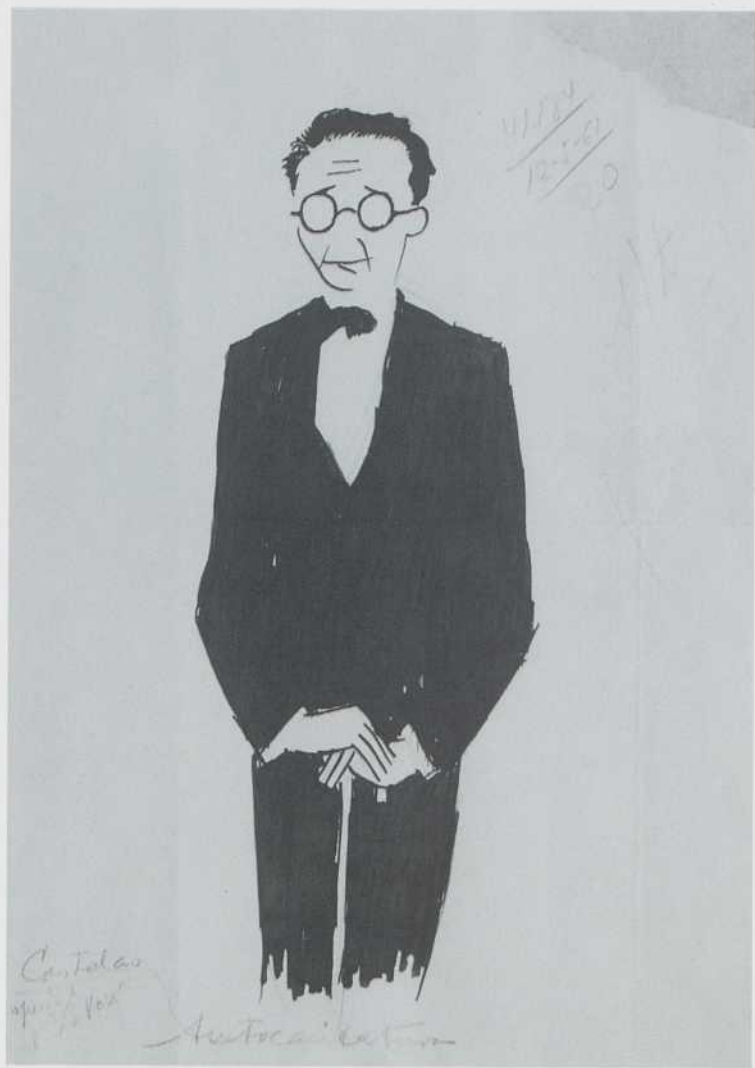
Mimada polas Musas,
servida polas Gracias,
cun corazón que vive de armonías,
nobre cantora das gallegas praias,
ben merecés reinar como reinades,
manífica, ausoluta soberana.

Con este título (“En el abanico de...”) publicouse no número 10 da *Revista de Galicia*, que dirixía, na Coruña, a propia dona Emilia. A data: 25 de maio de 1880. O recoñecemento é grande e claro desde os dous primeiros versos (“Mimada polas Musas / servida polas Gracias”) ata o hendecasilabo final: *manífica, ausoluta soberana*.

Pero cómpre saber que, nesta altura (maio de 1880), Emilia Pardo Bazán aínda non publicara as obras que lle darían máis sona, entre elas *La Tribuna* (1882), *San Francisco de Asís* (1882), *La cuestión palpitante* (1883), *Los pazos de Ulloa* (1886) e *La revolución y la novela en Rusia* (1887). Era, daquela, autora dunha novela, *Pascual López* (1879), dun traballo sobre o Padre Feijoo (1876), de varios estudos literarios, dalgún conto e dalgúns poemas. Así pois, o recoñecemento de Rosalía de Castro non carece de xenerosidade. Nesa altura da vida intelectual de Emilia Pardo Bazán era claramente hiperbólico. Sabíao ben dona Emilia que se deu présa a publicalo na súa revista cun título, “En el abanico...”, que non sabemos se responde á realidade. En calquera caso, Carmen Bravo-Villasante, a súa biógrafa, escribe: “Y verdaderamente entra en la palestra literaria armando ruido, triunfante, tanto que la bondadosa y encerrada Rosalía escribe en su abanico, con generosa admiración...”⁸.

Quen nunha ocasión de cortesía foi tan xenerosa, non sabemos, con precisión, qué pensou no fondo da súa intimidade noutros momentos da súa vida. Que se saiba, non deixou testemuños.

⁸ *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 71.



Alfonso Daniel Rodríguez Castelao

ROSALÍA E DONA EMILIA, DÚAS SOMBRAS ILUSTRES, DA MAN DE CASTELAO

Da galegüidade de dona Emilia, entre nós, tense falado moito, ás veces en termos pouco favorables. É certo que non escribiu en galego e tamén é certo que foi, intelectualmente, pouco xenerosa coa escritora que naquel tempo mellor simbolizaba a galegüidade, "el insigne poeta regional que se llamó Rosalía Castro" (que estas son as súas palabras, adiantándose, en moitos anos, a formulacións propias da crítica feminista)⁹. Anos despois a obra de Valle-Inclán suscitou polémicas moi semellantes, pero tamén é certo que algúns dos definidores de Galicia, en ocasións, téñense resistido a prescindir de personalidades da valía e das características de don Ramón e dona Emilia.

Nun texto que, para estes efectos, moitos consideran canónico, *Alba de gloria*, de Castelao (1948), Valle-Inclán e Emilia Pardo Bazán pertencen á Estadea de sombras ilustres galegas, á "Santa Compañía de inmortaes galegos". Velaquí, en parte, a afervoadá enumeratio de Castelao:

"Veu axiña Nicomedes Pastor Díaz, coa súa lira de nacra, abrindo a renascencia literaria de Galiza, e seguido polos poetas Añón, Rosalía, Curros, Pondal, Ferreiro, Lamas, Amado Carballo e Manoel Antonio e tantos outros, todos con estrelas sobor das súas frentes [...] a pensadora Concepción Arenal, a escritora Pardo Bazán; e, por fin, o gran don Ramón, aínda non ben descarnado..."¹⁰.

⁹ No prólogo a *De mi tierra*, 1888, p. 7. (No discurso de 1885 lemos: "... de una mujer a quien no es lícito llamar poetisa, sino poeta verdadero").

¹⁰ Cito por *Conferencias y discursos* (ed. de Henrique Monteagudo), Santiago de Compostela, Fundación Castelao, 1996, pp. 298-299.



Amalia de la Rúa e José Pardo Bazán nos xardíns do pazo de Meirás. Arquivo gráfico da Real Academia Galega.

Texto de Patricia Carballal Miñán
elaborado a partir da obra

Emilia Pardo Bazán*

Benito Varela Jácome
Catedrático de Literatura española
Universidade de Santiago de Compostela

ANALIZA-LA obra de Emilia Pardo Bazán é descubrir pouco a pouco as ideas da autora, que subxacen ás tramas dos personaxes e que se debuxan nas súas palabras. A súa produción literaria está condicionada polo mundo que coñeceu, polas súas vivencias e pola ideoloxía que se filtrou a través do contexto sociocultural no que estivo inmersa. Todos estes factores condicionan a súa personalidade creadora e teñen reflexo directo nas súas obras. O ambiente familiar, os escenarios da súa vida, os contactos persoais, as lecturas e a postura ante determinados temas daránno-la clave para comprender mellor as miles de páxinas escritas por ela.

Emilia Pardo Bazán naceu no seo dunha familia aristocrática de mediados do século XIX. O ambiente familiar, determinado pola personalidade liberal de seus pais, facilitoulle un acceso temperán á literatura que forxou máis tarde o seu talante como escritora. Os escenarios polos que transcorreu a súa vida trasladaranse ás súas novelas, que estarán poboadas das mesmas persoas, e reflectirán os costumes e as complicadas estruturas socioeconómicas da época. Marineda, trasunto da Coruña, será a *fantápolis* na que se desenvolverán moitas das súas obras. Tamén a residencia na que pasaban o verán nas Mariñas, as Torres de Meirás, terá cabida nelas, así como as terras ourensás estremeiras co pazo de Banga, propiedade do seu home, José Quiroga.

Casada moi nova, en 1868, trasladouse coa súa familia a Madrid, cidade que lle ofreceu novas experiencias. Frecuentou reunións aristocráticas, funcións teatrais e púxose en contacto cos faladoiros literarios do momento. Fixo amizade con Zorrilla, Campoamor, Valera, Galdós, Lázaro Galdiano, Castelar, Giner de los Ríos... É dicir, coa auténtica actualidade intelectual e política. As súas liñas encheron a prensa ó mesmo tempo que se sucederon as publicacións de novelas e contos. Pero dona Emilia non foi indiferente á realidade histórico-política que a rodeaba. Os seus personaxes están inscritos en contextos sociolóxicos concretos: a Revolución do 68, o caciquismo, a reivindicación feminista, a perda das colonias, serán temas enriquecidos coa asimilación de lecturas literarias, filosóficas e científicas.

* Varela Jácome, Benito. *Emilia Pardo Bazán*. Vía láctea Editorial. Perillo-Oleiros (A Coruña), 1995.

As viaxes por Europa puxeron en contacto a escritora coas novas correntes estéticas. Coñeceu a Víctor Hugo, a Huysmans e ós irmáns Goncourt; leu a Zola e ós escritores rusos do momento. O cientifismo e o darwinismo foron tamén preocupacións introducidas en *La cuestión palpitante*, serie de artigos onde analizou as claves do naturalismo francés. A actividade creadora foi constante. Fundou a súa propia revista, *Nuevo Teatro Crítico*, en 1890, onde publicou contos, artigos e ensaios; colaborou tamén en numerosas publicacións como *La España Moderna* (1889-1902) ou *El Imparcial* (1887-1902) mentres saían á luz novelas enmarcadas en distintas tendencias: *Doña Milagros* (1894), *El tesoro de Gastón* (1897), *El niño de Guzmán* (1899). Tomou parte activa no movemento feminista escribindo artigos, pronunciando conferencias e loitando por ter un posto na Real Academia Española, que finalmente lle foi vetado por ser muller. Tamén foi nomeada presidenta da sección de Literatura do Ateneo de Madrid, e catedrática na Universidade Central, actividades que compaxinou con novas viaxes e novas publicacións. Nas súas últimas obras inciden as tendencias decadentistas de fin de século, que tamén foron obxecto de análise en varios dos seus artigos.

Dona Emilia iniciou a súa primeira etapa como escritora ós dezaseis anos con catro composicións no xornal lucense *El Almanaque de Galicia*. En 1876 foi galardoada coa Rosa de Ouro nos Xogos Florais de Ourense pola *Oda a Feijoo*. Outra obra sobre ese mesmo tema, *Ensayo crítico de las obras del Padre Feijoo*, foi premiada pola Universidade de Oviedo. Nese mesmo ano publicouse *Jaime*, o seu único libro de poemas, dedicado ó seu fillo. Un ano despois continúa co labor ensaístico publicando estudos para a revista *La Ciencia Cristiana*. En 1878 colaborou tamén en *La Aurora de Galicia*.

A lectura de novelistas españois como Valera, Alarcón, Pereda e Galdós, influíu na publicación de *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, en 1879. A lenta entrada dos códigos realistas no panorama novelístico español, onde a pervivencia do romanticismo aínda loitaba por sobrevivir, condicionou a vacilación estética desta primeira novela, ambientada no Santiago estudiantil da época, onde dona Emilia viviu co seu marido mentres este remataba a carreira de Leis. En *Pascual López* mestúranse o romanticismo, as situacións fantásticas e o sentimentalismo, á vez que o discurso entretece os fantasiosos experimentos do doutor Onarro, por un lado, e a paixón amorosa entre Pascual e Pastora, por outro.

Dous anos despois publicouse *Un viaje de novios*. No prólogo, a autora sinala a nova orientación narrativa e defende o realismo para que así a novela deixe de ser, "obra de mero entretenimento" e vaia "ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio". Ubicouse ante a nova escola francesa, coa que tivera contacto na súa viaxe a Francia, e elixiu o mesmo itinerario que percorrera durante esta viaxe para situa-lo discurso da novela. Aínda así, e a pesar de que nela abundan os enfoques realistas, a paixón amorosa entre os personaxes e a psicoloxía destes envólvense en procedementos efectistas.



Cantón grande. A Coruña. Principios do século XX. Arquivo municipal da Coruña.

Como sinala Benito Varela Jácome, a nova escola novelística tarda en impoñerse en España e non o fará ata os anos finais do século XIX. O profesor destaca a asincrónica introducción das teorías de Comte, a “filosofía sintética de Spencer, la medicina experimental de Claude Bernard y el sistema de Stuart Mill”. Stendhal, Balzac, Flaubert e Dickens renovan os códigos da novela. Emile Zola, pola súa parte, impón as bases do naturalismo. A partir de 1876, a novelística zoliana documéntase nunha serie de artigos publicados en revistas madrileñas, e a partir de 1880 aparecen traducidas versións das súas obras. Dona Emilia publicou en *La Época* unha serie de artigos que se difundirían como libro en 1883 baixo o título de *La cuestión palpitante*, e que foron obxecto de numerosas críticas por parte do panorama intelectual. A escritora pretendía que foran unha “tentativa de sincretismo, tan batalladora en la forma como en el fondo”. Fala dos novos valores da escola realista e dedica os catro capítulos centrais a analiza-los códigos da escola de Zola: a lei de transmisión hereditaria, a selección natural e a loita da existencia, que o autor francés extrae dos postulados de darwinismo. Emilia Pardo Bazán, aínda que recoñece a achega do escritor francés, dubida de varios dos seus preceptos. O libro pecha co recoñecemento dos autores do realismo español, representado por Galdós e Pereda.

A lectura de Zola e do naturalismo influiron notablemente na creación da súa terceira novela, *La Tribuna*, publicada en 1883. Seguindo a novelística de ambientación cidadá, cultivada por autores como Flaubert ou Balzac, *La Tribuna* desenvólvese na *fantápolis* de Marineda, cidade trasunto da Coruña, que foi escenario de moitas das súas novelas e contos.

A novela amósano-las diferencias entre os barrios que conforman Marineda e que están habitados por distintos estamentos sociais. Fronte á aristocracia do Barrio de Arriba, o proletariado ocupa a zona sur, onde vive Amparo, a protagonista. A relación entre esta e Baltasar Sobrado, marcada pola diferenca social, acompáñase das descrições do traballo das cigarreiras, dos costumes da burguesía e da aristocracia da cidade e de digresións sobre os barrios marxinais e a súa pobreza, narradas con fríos trazos naturalistas. Considerada como a iniciadora do metaxénero da novela obreira en España, a obra é tamén un documento social da clase obreira feminina coruñesa.

Se *La Tribuna* é un claro exemplo da novela urbana, as catro novelas publicadas despois, *El cisne de Vilamorta*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* e *Bucólica* son tamén claros exemplos de novela rural. Tomando como espacio os arredores do pazo de Banga, preto do Carballiño, Emilia Pardo Bazán estudia os caracteres da súa xente e as estruturas socioeconómicas nas que se desenvolven. As condicións dos pequenos latifundios dos pazos, o subdesenvolvemento do minifundismo dos labradores, os propietarios que viven na cidade, os caseiros e os caseteiros, son analizados nestas catro novelas.

En 1885 publicou *El cisne de Vilamorta*, novela na que reformulou a súa estratexia narrativa. A autora pon de manifesto a súa actitude antirromántica xa desde a configuración do carácter da protagonista. A psicoloxía, o soño creador e o delirio amoroso de Segundo García converterán este personaxe nun modelo tipicamente romántico, que marcará, sen embargo, a actitude crítica da novela. Por outro lado, o medio no que se insire o discurso está descrito baixo unha óptica realista. Así as feiras, as festas, o baile do Concello e os personaxes xorden da directa observación da autora, para seren posteriormente filtrados pola súa pluma creadora.

As tres novelas seguintes, *Bucólica*, *Los pazos de Ulloa* e *La madre naturaleza*, inscribíense no metaxénero da "novela de pazo", existente nas letras castelás desde o romanticismo.

Bucólica (1884), novela breve escrita de forma epistolar, desenvolve a súa acción no pazo de Fontenla, ó que Joaquín Rojas vai descansar. A decadencia do pazo descríbese desde unha óptica obxectiva, e os procedementos naturalistas albíscanse na sensualidade primitiva de Mari-Pepa, a criada.

O esmorecemento dos pazos e da súa estrutura queda tamén patente en *Los pazos de Ulloa* (1886) e en *La madre naturaleza* (1887), novelas nas que a autora retoma os seus procedementos naturalistas. O pazo de Ulloa e as súas posesións conforman unha unidade de cultivo dentro dunha sociedade agraria minifundista. Dona Emilia fálanos da súa decadencia, do contraste entre a maxestividade da súa construción e o lamentable estado no que se atopa. Os tipos, as descrições e o escenario proceden tamén da directa observación da escritora das inmediacións do pazo de Banga. Os personaxes, reflectindo a herdanza dos preceptos zulescos, están determinados polo medio que os rodea.

○ despotismo e a brutalidade de don Pedro, a fatal sensualidade de Sabel e a "sinuosa conducta" de Primitivo están descritos segundo estes preceptos. A obxectividade domina as escenas: animais, persoas e comportamentos de dubidosa moralidade súmanse á decadencia do pazo.

La madre naturaleza continúa a serie iniciada por *Los pazos de Ulloa*. As descrições do medio en que se desenvolven os dous protagonistas, Perucho e Sabel, amósanse con todo detalle. A vexetación conformará unha especie de *locus amoenus* no que os dous irmáns senten unha atracción primitiva mutua. A trama parece vincularse con *Ó revés*, de Huysmans e con *O pecado do padre Mauret*, de Zola. É tamén interesante a perspectiva do personaxe foráneo, Gabriel Pardo, que chega ó pazo coa intención de leva-la súa sobriña con el. Gabriel representa o que o profesor Varela Jácome define como "un prototipo intelectual, portavoz de las ideas modernas" que se move "entre el determinismo de la naturaleza y las ideas de Francisco Giner de los Ríos, la regeneración moral de los krausistas, entre las ideas humanitarias y las fantasías sociológicas". No tocante á modalización, os casos de monólogo interior achegan o lector á *psiqué* do protagonista e aparecen tamén en varios fragmentos da novela, sostidos por outros personaxes.

Se Marineda serve de escenario para *La Tribuna* e as terras ourensás para *El cisne de Vilamorta*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* e *Bucólica*, Madrid, en cambio, será o lugar en que se desenvolvan *Morriña* e *Insolación*. En ámbalas dúas novelas se reflicten as experiencias da autora na capital e o contacto coa xente como froito da observación directa da realidade. Volve aparecer, de maneira equilibrada, o realismo e aínda que os factores naturalistas non quedan totalmente eliminados, Varela Jácome observa a intromisión de procedementos da novela rusa. *Morriña* (1889) describe a vida de Esclavitud Lamas'na capital, e a saudade que este personaxe ten das terras galegas. ○ desacougo, a melancolía e a superstición definen o carácter da moza, que acabará namorándose do fillo da ama, Rogelio. ○ final da moza, desesperada trala partida do protagonista, auspiciárase nunha serie de agoiros que anticipan o desenlace da trama. A vida da burguesía madrileña, os seus hábitos e os faladoiros quedan descritos obxectivamente na novela.

○ mesmo ano de aparición de *Morriña*, a autora publicou *Insolación*. Nela amósasenos a aristocracia madrileña e o Madrid castizo e popular descrito en tons costumistas. Varela Jácome fala de "cuadros referenciales con técnica expresionista, muy próximos a la pintura de Solana". Ás veces, os cadros realistas son presentados como microsecuencias onde o profesor ve un anticipo da técnica do esperpento de Valle Inclán. A estratexia narrativa que dona Emilia utiliza para conta-la historia de Asís Taboada e Diego Pacheco representa unha innovación con respecto ás súas anteriores creacións. A voz narrativa, que en principio exerce un narrador omnisciente, axiña se cede ó personaxe de Asís. A innovación continúa co procedemento da analepse, coa que o personaxe rememora o pasado vivido.

En *Una cristiana* e *La prueba* (1890) o monólogo interior é un dos procedementos narrativos utilizados. Na primeira novela vemos outra vez o mundo da capital, nesta ocasión baixo a óptica dun estudante de enxeñería. Despois a acción trasládase á rúa de Pontevedra. A historia narrada nas dúas novelas céntrase no estudante Salustio Méndez, o tío e a muller deste. Ámbalas dúas son testemuñas dun cambio estético que se funde coa idealización relixiosa e a tendencia espiritualista, influída polos novelistas rusos e Tolstoi.

Nas tres novelas que a autora publicou a continuación *La piedra angular* (1891), *Doña Milagros* (1894) e *Memorias de un solterón* (1895), Marineda é outra vez o escenario elixido.

La piedra angular ofrécenos diferentes lugares da *fantápolis* Juan Rojo, o verdugo, e o seu fillo, Telmo, camiñan polas rúas do Barrio Alto, pola Pescadería, e pola rúa Rego de Auga. Sen embargo, o seu verdadeiro barrio está nas proximidades do cemiterio, a zona máis pobre e marxinal da cidade, que compón un submundo dentro de Marineda. Para escribi-la novela, Varela Jácome observa que dona Emilia puido inspirarse en tres fontes: o folleto de Concepción Arenal, *El reo, el pueblo y el verdugo* o *La ejecución pública de la pena de muerte*, publicado en 1867, onde a escritora ferrolá ofrece a súa visión crítica sobre o personaxe do verdugo, e as novelas de Victor Hugo: *Han de Islandia* e *O último día dun reo de morte*. *La Tribuna* recolle as teorías criminalistas dos italianos Cesare Lombroso, Enriquo Ferri e Raffaele Garófalo que se debatían no momento e que son representadas por tres personaxes diferentes: no Casino de Marineda, Lucio Febrero mantén que o delincuente, como criminal nato, non debe de ser condenado á pena capital; o médico Moragas sostén que este, como enfermo, debe someterse ó correccionalismo e finalmente Camaño que ve o delito desde unha perspectiva filosófica, defende a pena de morte, descualificando o materialismo e o darwinismo, e poñendo en dúbida os procedementos científicos do naturalismo. Aínda así, a novela será a última na que dona Emilia utilice os procedementos zolescos para presenta-lo crime, o submundo, o drama do verdugo e o suicidio de Juan Rojo.

O "Ciclo de Adán y Eva", composto por *Dona Milagros* e *Memorias de un solterón*, é un documento crítico sobre a mesocracia coruñesa da Restauración. A historia de Benicio Neira, cedida á voz narradora dunha escritora, trasunto de dona Emilia, relata as vivencias do protagonista, pai de dez fillas, que se traslada a vivir a Marineda. Na segunda parte do ciclo, *Memorias de un solterón*, a voz dun amigo da familia, Mauro Pareja, será a encargada de conta-la historia, en primeira persoa.

Nas últimas novelas de Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, *La sirena negra*, *El saludo de las brujas*, *Dulce dueño* e a inédita *Selva*, a autora faise eco dos cambios sufridos na literatura de finais de século e introduce algúns trazos propios do decadentismo. Coñecedora de autores como Barbey d'Aurevilly, Wilde e Huysmann, utiliza algunhas das súas claves para configura-los personaxes. En *La Quimera* (1905), o protagonista, Silvio Lago, pintor acollido baixo a protección de Minia Dumbria no escenario novelesco



Emilia Pardo Bazán no pazo de Meirás. Concello de Sada, A Coruña. Ca. 1910. Arquivo gráfico Real Academia Galega.

das Torres de Meirás, vincúlase cos prototipos decadentes: a busca angustiada, o tedio, o idealismo, e a misoxinia que manifesta a súa desviación sexual, revelan trazos do dandismo e do refinamento finisecular e configuran este personaxe que ten como trasunto real o pintor Joaquín Vaamonde, amigo de dona Emilia. Por outro lado, Espina Porcel, amante do pintor, evócase como outro tipo de figura decadente: a súa adicción á morfina, a súa histórica sensibilidade, a insaciabilidade e a perversidade, conforman o modelo que representa: a muller fatal. No discurso abundan varios signos do mesmo estilo: as situacións hedonistas, o paraíso artificial da droga e o distendido ambiente das damas madrileñas, son trazos da cultura deteriorada que dinamizan o discurso diexético. Neste sentido *La Quimera* é a novela máis complexa da autora. Xunto á voz narrativa en terceira persoa, aparecen os monólogos de Clara Ayamonte, as liñas autobiográficas do pintor e as cartas.

Os procedementos da nova estética obsérvanse tamén en *La sirena negra* (1908). Escrita en primeira persoa, a novela ten como protagonista a Gaspar de Montenegro, burgués obsesionado coa idea da morte e que rompe con tódolos convencionalismos da época. A pesar do seu compromiso matrimonial, o protagonista acolle o fillo dunha prostituta, protexida súa, trala morte desta. Caracterizado por algúns críticos como un desequilibrado e irreconciliado co mundo en que vive, a obsesión de Gaspar transfórmase en fe relixiosa no momento da morte do seu protexido.

Datos como o seu excesivo refinamento revélanos tendencias modernistas, que se albiscan na novela. O escenario é outra vez a ría pontevedresa, onde a familia Pardo Bazán posuía o pazo de Miraflores. A vexetación, a auga, as cores, e, en fin, toda a paisaxe da ría, será descrita con técnicas impresionistas.

Selva é unha novela inédita que foi atopada polo profesor Varela Jácome no "Fondo documental de Emilia Pardo Bazán" custodiado pola Real Academia Galega. Chea de preocupacións intelectuais, a novela céntrase en varios lugares: o Madrid aristócrata, caracterizado polo laxismo, e en varios espazos internacionais por onde o axente de Ignacio Selva pasa antes de volver a Madrid. Os estranxeiros da novela, os baróns de Teplitz e o pseudo príncipe Pronay de Nagy, representan o snobismo europeo, a transgresión, a ostentación, a perversión das drogas. Aparecen nela temas preferentes nos artigos da autora entre 1913 e 1916: os roubos de obras de arte, o cine, os automóviles luxosos e a distensión do fastoso mundo intelectual.

As novas técnicas, as innovacións estéticas e tódalas tendencias que introducen as escolas finiseculares serán motivo de varios artigos de Emilia Pardo Bazán. Varela Jácome sinala un dos últimos "Un poco de crítica decadente" onde valora positivamente as novas tendencias. Pero na súa conferencia "El porvenir de la literatura después de la guerra", sinala que "los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX han sido considerados de decadencia". Advirte que o conflito da Guerra se viu reflectido na literatura, e dá testemuño dunha reacción relixiosa fronte ó desbordamento naturalista. Despois de analiza-la novela e a súa crítica literaria, o estudo de Varela Jácome acaba cunha rápida análise doutros dous campos tamén explorados pola autora: o conto e o teatro.

Dona Emilia manifestou unha preferencia especial polo conto, xénero cultivado amplamente durante toda a súa carreira, ata o punto de que moitos críticos a consideran como a maior contista de toda a literatura española. O primeiro que escribe, "Un matrimonio del siglo XIX", data de 1866. Algúns destes relatos aparecen na súa revista *Nuevo Teatro Crítico* e outros en publicacións como *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Artística* ou *La Ilustración Española y Americana*.

Moitos dos seus contos foron compilados por ela en coleccións: *La dama joven y otros cuentos* (1884), *Cuentos de Marinada* (1892), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos nuevos* (1892), *Cuentos de amor* (1898), *Arco Iris* (1898) *Cuentos sacroprofanos* (1899), *Un destripador de antaño* (1900), *En tranvía* (1901), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902), *Lecciones de literatura* (1907), *El fondo del alma* (1907), *Sud-Exprés* (1909), *Cuentos trágicos* (1912) e por último *Cuentos de la tierra* (1922), publicado postumamente.

O último terreo analizado polo profesor Varela Jácome é o teatro. En 1893 Emilia Pardo Bazán presenta *El vestido de novia*. En marzo de 1904 estrea, no Teatro de la Princesa, o diálogo dramático, *La suerte*. En xaneiro de 1906 aventúrase con *Verdad*, un drama en catro actos ambientado en Galicia, no que a escenografía e as anotacións amosan unha tendencia realista.



Pazo de Miraflores, Concello de Sanxenxo, Pontevedra. Pazo de Banga, Concello de O Carballiño, Ourense.

Cuesta abajo, sen embargo, desenvólvese nos interiores dos salóns da aristocracia e está relacionado con *La Quimera*. *Juventud* é unha comedia que se centra na vida estudiantil santiaguesa. Por outro lado, a comedia dramática *Las raíces* volverase desenvolver en "interiores ricamente amueblados", de ámbito urbano. A última das súas incursións no teatro, *El becerro de metal*, transcorre no interior dun tren e presenta o conflito do matrimonio constituído por membros de relixións opostas.

Como queda posto de manifesto, a novela, o artigo, a crítica literaria, o conto e o teatro son os xéneros máis destacados na produción literaria de dona Emilia, considerada por Varela Jácome como "sorprendente ejemplo de mujer intelectual" que "se mantiene durante medio siglo, en un primer plano del panorama literario español" cunhas ideas, temas e apreciacións que aínda continúan vixentes na nosa época, interesando cada día a máis críticos, investigadores e lectores das súas obras.



P. B. Z.

EMILIA PARDO BAZÁN
EMILIA PARD
PARD
PARD

EMILIA PARD
EMILIA PARD
EMILIA PARD

OBRAS COMPLETAS

(NOVELAS Y CUENTOS)

ESTUDIO PRELIMINAR, NOTAS
Y PRÓLOGOS DE

FEDRICO CARLOS SAINZ DE ROBLES

TOMO I



AGUILAR
MADRID - 1937

A obra literaria de Emilia Pardo Bazán:
edicións e estudos

Estado da cuestión

José Manuel González Herrán
Catedrático de Literatura española
Universidade de Santiago de Compostela

CANDO xa pasaron máis de oitenta anos da súa morte -eses oitenta anos que as disposicións legais fixan como límite de vixencia- Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar indiscutiblemente destacado entre os clásicos das letras hispánicas e universais: materia de estudio obrigado nos programas académicos de literatura española e obxecto de investigación no ámbito do hispanismo, a súa obra literaria é tamén lectura preferida por amplos sectores de público, a xulgar pola súa cada vez máis frecuente inclusión nos catálogos de moi diversas editoriais e coleccións.

Ese recoñecemento e consideración, tanto do común dos lectores como da crítica especializada, cara á escritora coruñesa sufriu un interesante proceso que vai desde a moi notable estima dos seus contemporáneos (sobre todo, no período máis brillante da súa carreira, entre 1881 e 1891), ó descrédito que caeu sobre ela (e sobre os seus compañeiros de escola: Valera, Pereda, Galdós, Alas...) na época das estéticas chamadas de vangarda, o retraemento a un segundo plano (que nunca chega a ser total esquecemento) ata ben mediado o século XX, para iniciar despois unha tan paulatina como firme recuperación da que chegarán os seus resultados ata o presente. E aínda que tal proceso non sexa excepcional, pois tamén pode notarse noutros nomes do seu tempo, no caso de dona Emilia produciuse con algunha peculiaridade: así, a irrupción da chamada "generación del 98" no sistema literario español non chegou a eclipsa-lo prestixio da Condesa, a sinatura da cal chegou a ser unha das máis respectadas na prensa periódica, ó tempo que seguían aparecendo as súas *Obras completas*, iniciadas en 1891 e que á súa morte en 1921 alcanzarían os corenta e tres volumes (o que indica claramente a fidelidade dun suficiente número de compradores e lectores).

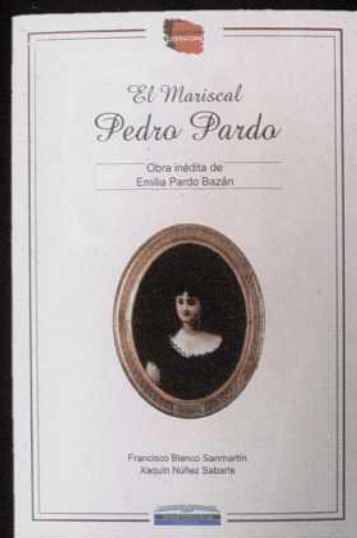
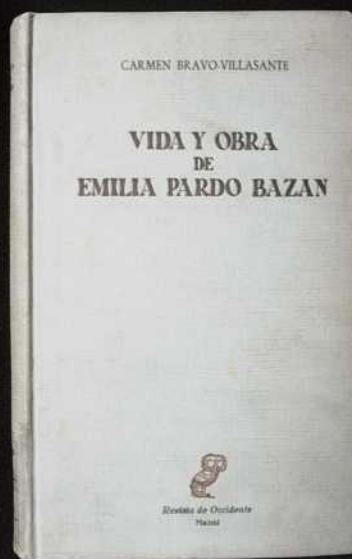
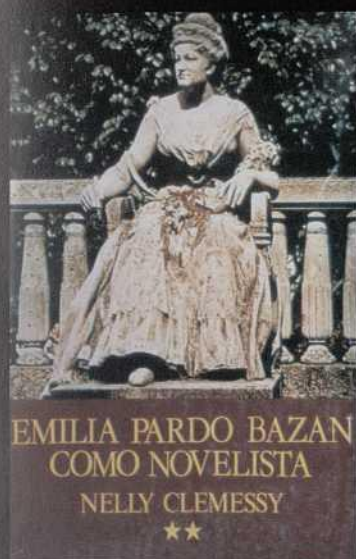
Pero é ben sabido que o prestixio dun autor e o afianzamento da súa obra no canon dunha literatura non depende só da súa situación no mercado editorial, senón tamén -e se acaso máis- da atención e estima con que o favorezan os "poderes fácticos" da crítica; especialmente, a académica e universitaria, que é quen concede o estatuto de clásico ós autores de obras que son atención das súas lecturas e análises, estudos e investigacións. O obxecto desta nota é revisa-la bibliografía pardobazaniiana (nas edicións e estudos sobre a súa obra) para debuxar nos seus grandes trazos o correspondente "estado da cuestión".

Como xa indiquei antes, ata iniciada a segunda metade da pasada centuria non se albiscan os primeiros síntomas da recuperación da nosa autora. Entre 1954 e 1973 publícanse algúns traballos que son xa de referencia obrigada naquela bibliografía (Baquero Goyanes 1954-1955, Brown 1957, Bravo-Villasante 1962, Osborne 1964, Pattison 1971, Clémessy 1972, Varela Jácome 1973)* e culmina a publicación das *Obras Completas* na editorial Aguilar. Desde daquela ata hoxe avanza moito, no só na análise, explicación, interpretación e valoración desa obra senón na tarefa (que metodoloxicamente tería que ser previa) de depuración, fixación e esmerada edición dos seus textos.

En efecto, durante moito tempo os libros da escritora coruñesa léronse en versións escasamente fiables: non o eran aquelas primeiras *Obras completas* que ela mesma promoveu e administrou (aínda que non coidase os seus textos co rigor que hoxe demandamos), nin tampouco as preparadas por Sainz de Robles para Aguilar. Foi necesario esperar ata os anos sesenta do pasado século para que comezasen a aparecer edicións, meritorias pero non moi rigorosas, de *La revolución y la novela en Rusia* (González Sandino 1961) e *La cuestión palpitante* (Bravo-Villasante 1966); e xa nos setenta as primeiras edicións, xa máis valiosas (algunhas, ben lidas e anotadas, con estudos introductorios e bibliografía) de novelas como *Insolación* e *La sirena negra* (Onrubia de Mendoza 1970), *La sirena negra* (Entrambasaguas 1971), *Un viaje de novios* (Baquero Goyanes 1971), *La Tribuna* (Varela Jácome 1975); ou antoloxías de artigos e de contos (Bravo-Villasante 1972, Kirby 1973, Schiavo 1976).

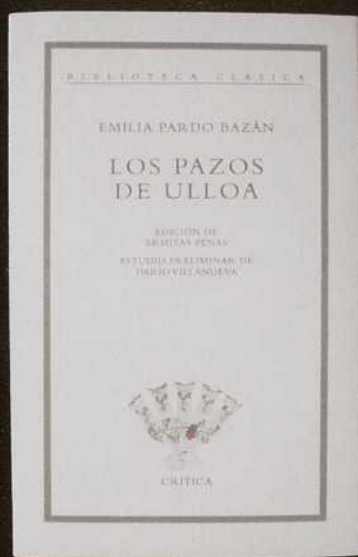
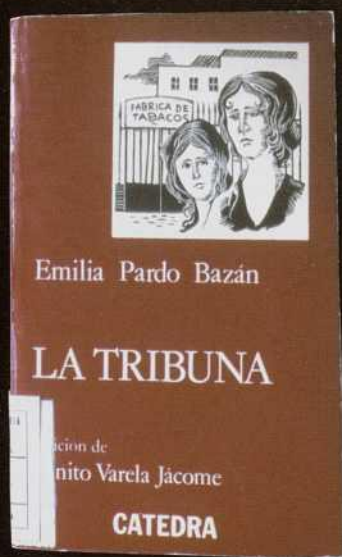
Podé servir un dato como indicio acerca da penuria en tales edicións: durante moito tempo os estudantes que tiñan nos programas como lectura obrigada *Los Pazos de Ulloa* careceron dun texto fixado, prologado e anotado, coma os que manexaban para outros clásicos (aínda que outro tanto sucedía con títulos tan fundamentais como *Fortunata y Jacinta* ou *La Regenta*); esa deficiencia comezou a remediarse hai quince anos (Mayoral 1986, Clémessy 1987) e hoxe contamos xa, ademais doutra edición (Ayala 1999), coa primeira verdadeiramente crítica (Penas 2000). E se tal ocorría coa máis coñecida e estimada das súas novelas, é fácil supoñer-lo que lles aconteceu ás demais. Pero, afortunadamente, as cousas cambiaron bastante, de maneira que non só o estudante ou o investigador senón o lector interesado dispón hoxe de edicións bastante fiables (aínda que os seus estudos introductorios e notas non sempre sexan tan útiles ou rigorosos como deberan) de varias das súas novelas: *La piedra angular* (González e Quintela 1985), *Insolación* (Mayoral 1987, Penas Varela 2001), *Dulce dueño* (Mayoral 1989), *La Quimera* (Mayoral 1991, Sotelo 1992), *Aficiones peligrosas* (Paredes 1990), *La Madre Naturaleza* (López 1992), *Pascual López* (González Herrán e Patiño Eirin 1996),

* As referencias bibliográficas dos estudos e edicións mencionados constan na Bibliografía citada, ó final desta nota.



La Tribuna (Sotelo 2002, ademais da xa citada de Varela Jácome 1975); unha lista aínda insuficiente, pois quedan varias novelas (*El Cisne de Vilamorta*, *Morriña*, *Doña Milagros*, *Memorias de un solterón*, *Misterio*) merecedoras de rescate. En todo caso, xa é posible a lectura de tódalas súas novelas extensas, en edición textualmente rigorosa, aínda que non sexa anotada, coa recente recompilación en cinco tomos da prestixiosa Biblioteca Castro (González Herrán e Villanueva 1999), ó que seguirá outro coas súas novelas curtas (González Herrán e Villanueva [en prensa]), parte dun máis amplo proxecto que pretende reunir toda a produción da autora.

Ademais das novelas mencionadas, o celo editor non desatendeu a súa copiosísima narrativa breve: á abundante mostra de contos recollida nas edicións de Sainz de Robles (1947) e de Kirby (1973) podemos engadí-la recompilación polo de agora máis completa (Paredes Núñez 1990) (5), así como as varias antoloxías que foron aparecendo e que continuarán facéndoo (trala pioneira de Entrambasaguas 1952, as de López Muñoz 1975, Paredes Núñez 1984, Rubio e Martín Baró 1994, Sinovas 1996, Manera 2001). En canto ó resto da súa produción, contamos tamén con edicións do seu máis importante ensaio, *La cuestión palpitante* (ademais da citada de Bravo-Villasante 1966, González Herrán 1989, De Diego 1998), antoloxías e recompilacións de artigos periodísticos (ademais das citadas de Bravo-Villasante 1972 e Schiavo 1976, as de De Coster 1994, Freire López 1999 (6), Gómez-Ferrer 1999, Sinovas Mate 1999) e a recuperación dun dos seus escritos de viaxes (González Herrán e Saiz Viadero 1997). Incluso a súa poesía, ata agora practicamente descoñecida, foi obxecto dunha primeira compilación (Hemingway 1996).



Pero nada temos -en edicións actuais, con estudos introductorios e notas- do seu teatro, nin do resto da súa produción ensaística, erudita, oratoria... Á parte daquelas temperás edicións de *La revolución y la novela en Rusia* e *La cuestión palpitante*, hoxe inencontrables ou superadas, o dalgunhas recuperacións recentes (*De mi tierra*, *La cocina española antigua*, *La cocina española moderna*), meritorias pero carentes de estudos introductorios ou notas, seguen á espera libros tan interesantes como *San Francisco de Asís*, *Polémicas y estudios literarios*, *De siglo a siglo*, *Retratos y apuntes literarios* *La literatura francesa moderna*,...; algúns dos seus notables discursos e conferencias (*La poesía regional gallega*, *Los pedagogos del Renacimiento*, *La educación del hombre y la de la mujer*, *La España de ayer y la de hoy*, *Goya y la espontaneidad española*, *La piedad*, *Porvenir de la literatura después de la guerra*), os seus suxestivos libros de viaxes (*Mi romería*, *Al pie de la Torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania*, *Por la España pintoresca*, *Cuarenta días en la Exposición*, *Por la Europa católica*), a reedición dos cales podería beneficiarse do interese que hoxe esperta tal xénero; ou a riquísima miscelánea de narracións, ensaios e artigos críticos que encerran os seis tomos do *Nuevo Teatro Crítico*, a revista que fundou, administrou e redactou en solitario entre 1891 e 1893, da cal vén sendo reclamada desde hai tempo unha reedición facsimile.

Por lo que se refire a estudos críticos e monografías sobre a súa obra literaria, tralos fundamentais xa citados [Baquero Goyanes 1954-1955, Brown 1957, Bravo-Villasante 1962, Osborne 1964, Pattison 1971, Clémessy 1972, Varela Jácome 1973], dos que é debedor -recoñezao ou non- o pardobazanismo actual, nos anos oitenta prodúcese unha auténtica eclósión bibliográfica, que se prolonga ata o presente, entre as súas achegas -por suposto, non todas de igual mérito- hai varias que reformulan a nosa lectura e consideración

crítica da literatura de Emilia Pardo Bazán. Ademais das reunidas en volumes colectivos (Mayoral 1989, González Herrán 1997, Freire López [en prensa]), para a súa obra novelística é fundamental o libro de Hemingway (1986), sintetizado por el mesmo nunhas páxinas de publicación póstuma (1998); e recomendables para determinados aspectos os de Biganne (2000), González-Arias (1992), Henn (1988), López-Sanz (1985), Whitaker (1988). Os contos foron obxecto de diversos asedios, non todos igualmente certos: entre estes cabe mencionar, ademais dos índices e propostas de clasificación de Clémessy (1972), os traballos de Paredes Núñez (1979, 1983), o máis recente de Tolliver (1998) e as páxinas dedicadas ós textos de dona Emilia en estudos sobre o conto español da súa época (Charmon-Deutsch 1985, Eberenz 1988). Acerca da súa obra crítica non hai un estudio de conxunto, aínda que si valiosas monografías sobre aspectos determinados (Bagnó 1982, Patiño Eirin 1998). Finalmente, sobre outras dimensións da súa obra (pensamento, visión da condición humana, feminismo, actitude ante o problema relixioso, reflexo da sociedade coetánea, a saúde e a enfermidade nas súas novelas,...) publicáronse ensaios tan suxestivos como desiguais (Cook 1976, Bieder 1998, Doménech Montagut 2000, García Guerra 1990, González Martínez 1988, Pérez Gutiérrez 1975, Rodríguez 1991, Velasco Souto 1987). Traballos ós que podemos engadir algunhas sínteses que ofrecen unha visión de conxunto sobre a súa personalidade e obra literaria, con intención divulgativa (Baquero Goyanes 1971, Varela Jácome 1995, Fernández Cubas 2001).

Pero aínda quedan parcelas daquela riquísima obra necesitadas de estudio, ben porque nunca o foron ou porque os existentes resultan insatisfactorios; sen desdeñar determinadas contribucións parciais ou breves (en forma de artigos ou de prólogos a edicións e antoloxías) e as varias teses doutorais inéditas, a mención das cales non cabe nos límites desta nota, cabería demandar monografías dedicadas a analizar, interpretar e avalía-la súa poesía, o seu teatro, os seus escritos de viaxes, a súa oratoria, as súas contribucións á historia e crítica literaria, a súa abundantísima obra periodística, os seus ensaios biográficos, históricos, artísticos, pedagóxicos, criminolóxicos ou culinarios... Ben é verdade que, como xa apuntei, para isto sería imprescindible a tarefa, aínda pendente, de reunir (e editar con rigor) moitos deses escritos, aínda dispersos en libros e folletos nunca reimpresos, ou esquecidos nas páxinas da prensa periódica.

Como tamén están pendentes outras moitas tarefas de investigación arredor da súa vida e da súa obra: polo que se refire á primeira, transcorridos corenta anos xa do traballo de Bravo-Villasante (1962) (9), é urxente xa a elaboración dunha nova biografía que corrixa moitos dos seus datos, incorporando os proporcionados por investigacións recentes (ou en marcha) sobre documentos ata agora descoñecidos ou erroneamente interpretados. Nin que dicir ten que neste terreo da documentación biográfica sería imprescindible a consulta dos epistolarios; aínda que coñecemos moitas das cartas escritas por dona Emilia a Galdós, Menéndez Pelayo, Pereda, Clarín, Oller, Yxart e outros moitos, ben editadas, estudadas e anotadas (a maior parte, en artigos e epistolarios colectivos, salvo as que publicou Bravo-Villasante 1975), nunca poderemos servirmos xa das moitas a ela dirixidas, ó parecer irremediabilmente perdidas (excepto a selección rescatada por Freire López 1991).

Afortunadamente non sucedeu o mesmo con outra parte do arquivo persoal da escritora, depositado agora na Real Academia Galega, que entre outros documentos conserva bastantes escritos inéditos, tarefa de exhumación na que o noso grupo de investigación traballa desde 1994: froito disto son as abundantes noticias, referencias, transcricións, edicións e estudos dos que demos conta en diversas publicacións (Blanco Sanmartín e Núñez Sabaris 2001[10], ademais das aparecidas en forma de artigo), así como en congresos, cursos, conferencias e encontros de investigadores. (Por certo que, ademais do traballo con eses inéditos, parece de xustiza pondera-lo notable papel que na recuperación editorial e crítica da obra pardobazaniana lles corresponde ás achegas dos membros do grupo de investigación que dirixo na Universidade de Santiago de Compostela, e que comigo integran as doutoras Ermitas Penas Varela, Cristina Patiño Eirín e Montserrat Ribao Pereira, ademais de bolseiros, colaboradores e alumnos de doutoramento; equipo que se recoñece debedor do maxisterio dun dos primeiros pardobazanistas, o profesor Benito Varela Jácome).

Segundo advertín varias veces, esta nota limita as súas referencias a traballos publicados en forma de libro e, excepcionalmente, a algúns capítulos en estudos de conxunto, monografías e panoramas (entre os que hai contribucións excelentes: Bieder 1998, Eoff 1965, Oleza 1976, Pérez Gutiérrez 1975, Pedraza Jiménez e Rodríguez Cáceres 1983, Román Gutiérrez 1988, Rubio Cremades 2001). Sería imposible recoller aquí sequera fose un extracto da abundante produción crítica (tan crecente como desigual nestes últimos anos) en artigos, relatorios ou comunicacións en congresos, conferencias, notas, reseñas, comentarios de textos..., sexan sobre diversos aspectos da literatura pardobazaniana ou sobre determinadas obras, en especial as súas novelas máis coñecidas (algunhas das cales, como *Los Pazos de Ulloa*, *La Tribuna* ou *Insolación* contan xa cunha abondosa bibliografía crítica). A tal propósito, tampouco dispoñemos dos tan necesarios repertorios bibliográficos -coma os que hai para algúns dos seus colegas de entón (Valera, Pereda, Galdós, Clarín...)- tanto da súa produción (inventariada por Simón Palmer 1991, pero con datos que teñen que corrrixirse e completarse coas listaxes de Clémessy 1973 e de Patiño Eirín 1998), como dos estudos a ela dedicados. Carecemos dunha bibliografía actualizada do pardobazanismo, xa que a de Sacri (1982), útil no seu momento, quedou algo anticuada; en todo caso, podemos servirmos da moi completa que inclúe o capítulo dedicado á produción da nosa autora no recente panorama de Rubio Cremades (2001), ademais das que inclúen algunhas monografías e as mellores edicións críticas.

Tampouco podo determe no importante aspecto da súa difusión noutras linguas: hoxe é xa obrigada a inclusión do seu nome e escritos en dicionarios, repertorios, historias, panoramas ou antoloxías da literatura europea ou universal (o máis recente, González Herrán 2000); e non faltan traducións das súas obras ós idiomas máis difundidos. Anque non as inclúa na relación de edicións que acompaña esta nota, si quero recordar que xa en vida da autora se verteron ó inglés *Un viaje de novios*, *Bucólica*, *El cisne de Vilamorta*, *Los Pazos de Ulloa*, *La revolución y la novela en Rusia*, *Insolación*, *Morriña*, *Una cristiana-La prueba*, *La piedra angular*, *Misterio*; ó francés, *La cuestión palpitante*, *Los Pazos de Ulloa*, *La madre*, *Naturaleza*, *Misterio*; ó ruso, *La Tribuna*; e pouco despois da súa morte traducíanse ó italiano *Los Pazos de Ulloa*, *Memorias de un solterón*.

O interese parece que rexurdiu nestes últimos anos, a xulgar polas cada vez máis frecuentes e coidadas versións -ó inglés, francés, italiano, portugués, alemán- das súas máis coñecidas novelas, de contos escollidos ou dalgún ensaio (cando redacto esta nota recibo un exemplar da traducción italiana de *La cuestión palpitante*, publicada en 2000) e da galega de *Los Pazos de Ulloa* (2001).

Ese último dato (ou as noticias que teño acerca de máis textos de dona Emilia dos que está en proxecto, en elaboración o en prensa a súa traducción) pode ser un bo indicio do crecente interese universal pola súa literatura. Como o son tamén as abundantes investigacións en marcha -algunhas xa moi avanzadas- que coñezo; quero destacar, polo que significan como compromiso de futuro, as moitas tesifias e teses doutorais recentemente presentadas ou en preparación en todas aquelas universidades nas que hai estudos de hispanismo: dado que a súa relación detallada sería excesiva, baste mencionar que só na Universidade de Santiago e en relación co noso grupo de investigación actualmente están en fase de proxecto varias tesifias e non menos de seis teses doutorais, que na súa maior parte derivan ou amplían tesifias xa presentadas.

De todo isto, e do moito que aquí tiven que eludir, espero dar conta nun próximo "estado da cuestión" -que amplíe e poña ó día este- sobre estudos e edicións da obra literaria de Emilia Pardo Bazán.

A utilidade dun informe coma este depende en gran medida da súa actualización, cando esta é necesaria e posible. Redactadas e entregadas as páxinas precedentes en abril deste mesmo ano, apareceron desde daquela novas edicións pardobazanianas (todas elas con data editorial de 2002), merecedoras de ser incluídas na relación que aquí ofrecín.

Xa viu a luz o volume VI (indicado aquí como "no prelo") das *Obras Completas* que para a "Biblioteca Castro" preparamos D. Villanueva e J. M. González Herrán, volume que reúne as novelas curtas de dona Emilia. Tamén apareceron dúas novas entregas das antoloxías de contos que vén publicando a editorial Bercimuel: *Cuentos de invierno* (ed. de M. Siguero; introd. de D. Manera) e *Cuentos sangrientos* (ed. de M. Siguero; introd. de T. Paba). De publicación así mesmo recente é o volume que recolle dous dos seus textos teatrais, *Cuesta bajo* e *Las raíces*, en edición de María Prado Mas e publicados en Madrid pola Asociación de Directores de Escena de España na súa serie "Literatura dramática". Por último, como noticia bibliográfica moi importante, cabe mencionar que a Biblioteca virtual Cervantes anuncia xa a apertura da súa páxina "Emilia Pardo Bazán" baixo a dirección da profesora Ana María Freire López.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

EDICIONES

Obras Completas. Tomo I, *Novelas/Cuentos*. Tomo II, *Novelas/Cuentos/Teatro* (edición de F. C. Sainz de Robles), Madrid: Aguilar, 1947; reediciones: 1964, 1973.

Cuentos de la Condesa de Pardo Bazán (edición de J. de Entrambasaguas), Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1952.

La Revolución y la novela en Rusia (prólogo de R. González Sandino), Madrid: Publicaciones españolas, 1961.

La cuestión palpitante (edición de C. Bravo-Villasante), Salamanca: Anaya, 1966.

Insolación. La sirena negra (edición de J. Onrubia de Mendoza), Barcelona: Bruguera, 1970.

La sirena negra (edición de J. de Entrambasaguas), en *Las mejores novelas contemporáneas, III*, Barcelona: Planeta, 1971.

Un viaje de novios (edición de M. Baquero Goyanes), Barcelona: Labor, 1971.

La vida contemporánea (1896-1915) (edición de C. Bravo-Villasante), Madrid: Magisterio Español, 1972.

Obras Completas. Tomo III. *Cuentos / Crítica literaria* (edición de H. L. Kirby Jr.), Madrid: Aguilar, 1973.

Cartas a Galdós (1889-1890) (edición de C. Bravo-Villasante), Madrid: Turner, 1975.

Un destripador de antaño y otros cuentos (edición de J. L. López Muñoz), Madrid: Alianza Editorial, 1975.

La Tribuna (edición de B. Varela Jácome), Madrid: Cátedra, 1975.

La mujer española y otros artículos feministas (edición de L. Schiavo), Madrid: Editora Nacional, 1976.

Cuentos (selección e prólogo de J. Paredes Núñez), Madrid: Taurus, 1984.

Cuentos y Novelas de la Tierra (edición de M. Mayoral), Santiago de Compostela: Sálvora, 1984.

De mi tierra, Vigo: Edicións Xerais, 1984.

La piedra angular (edición de B. González e C. Quintela), Madrid: Anaya, 1985.

Los Pazos de Ulloa (edición de M. Mayoral), Madrid: Castalia, 1986.

Insolación (edición de M. Mayoral), Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Los Pazos de Ulloa (edición de N. Clémessy), Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

- Dulce dueño* (edición de M. Mayoral), Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.
- La cuestión palpitante* (edición de J. M. González Herrán), Barcelona: Anthropós-Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
- Aficiones peligrosas* (edición de J. Paredes Núñez), Madrid: Palas-Atenea, 1990.
- Cuentos completos* (edición de J. Paredes Núñez), La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- La Quimera* (edición de M. Mayoral), Madrid: Cátedra, 1991.
- La madre Naturaleza* (edición de I. J. López), Madrid: Taurus, 1992; Madrid: Cátedra, 1997
- La Quimera* (edición de M. Sotelo), Barcelona: P.P.U., 1992.
- Crónicas en "La Nación" de Buenos Aires (1909-1921)* (edición de C. DeCoster), Madrid: Pliegos, 1994.
- Un destripador de antaño y otros relatos* (edición de M. Rubio e A. Martín Baró), Madrid: Aguilar, 1994.
- La cocina española antigua* [edición facsímile], A Coruña: Academia Galega da Gastronomía, 1996.
- Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán* (edición de J. Sinovas Mate), Burgos: Berceo, 1996.
- Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (edición de J. M. González Herrán e C. Patiño), Santiago: Ara-Solis-Consorcio de Santiago, 1996.
- Poesías inéditas u olvidadas* (edición de M. Hemingway), Exeter: University of Exeter Press, 1996.
- Desde la Montaña* (edición de J. M. González Herrán e J. R. Saiz Viadero), Santander: Tantín, 1997.
- Los Pazos de Ulloa* (edición de M. A. Ayala), Madrid: Cátedra, 1997.
- La cuestión palpitante* (edición de R. de Diego), Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- La cocina española moderna* [edición facsímile], A Coruña. Academia Galega da Gastronomía, 1999.
- La mujer española y otros escritos* (edición de G. Gómez-Ferrer), Madrid: Cátedra, 1999.
- La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)* (edición de J. Sinovas Mate), A Coruña: Editorial Diputación Provincial, 1999.
- Obras completas* (Novelas). I: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta.*- II: *Los Pazos de Ulloa. La madre Naturaleza. Insolación. Morriña.*- III: *Una cristiana - La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón.*- IV: *El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio.*

-V: *La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño* (edición de D. Villanueva e J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro, 1999.

Los Pazos de Ulloa (edición de E. Penas), Barcelona: Crítica, 2000.

Cuentos policíacos (edición de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2001.

Cuentos de la Galicia antigua (edición de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2001.

Insolación (edición de E. Penas Varela), Madrid: Cátedra, 2001.

El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán (edición de F. Blanco Sanmartín e X. Núñez Sabaris), Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2001.

La Tribuna (edición de M. Sotelo), Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Obras completas (Novelas). VI: *El áncora. La serpe. Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer. Cada uno. Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. Rodando*. Madrid: Fundación J. A. Castro, 2002 [en prensa]

ESTUDIOS

Aguinaga Alfonso, M., "*La Quimera*". *Orientación hacia el misticismo*, Sada [A Coruña]: Edición do Castro, 1993.

Bagnó, V. Y., *Emilia Pardo Bazán i Ruskaya Literatura v Ispanii [Emilia Pardo Bazán e a literatura rusa en España]*, Leningrado: Nauka, 1982.

Baquero Goyanes, M., "*La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*", *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII (1954-1955), pp. 157-234 y 539-639. Reedición: *La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*, Murcia: Universidad de Murcia, 1986.

Emilia Pardo Bazán, Madrid: Publicaciones españolas, 1971.

Barroso, F., *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid: Playor, 1973.

Bieder, M., "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en I. M. Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana), V. *La literatura escrita por mujer* (Del siglo XIX a la actualidad), Barcelona: Anthropós, 1998, pp. 75-110.

Biganne, J., *In a Liminal Space: the Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham: University of Durham, 2000.

Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1962; Segunda edición, corregida e aumentada, Madrid: Magisterio Español, 1973.

- Brown, D. F., *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1957.
- Clémessy, N., *Les contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques. Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.
- _____, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973; traducción: Emilia Pardo Bazán como novelista, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.
- Cook, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976.
- Charnon-Deutsch, L., *The Nineteenth-Century Spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, London, Tamesis Books, 1985.
- Doménech Montagut, A., *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente de la U.N.E.D. en Alzira, 2000.
- Eberenz, R., *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas ('Clarín'), V. Blasco Ibáñez*, Madrid: Gredos, 1988.
- Eoff, S. H., "La deificación del proceso inconsciente: Émile Zola, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez", en *El pensamiento moderno y la novela española. (La repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela)*, Barcelona: Seix Barral, 1965, pp. 339-378.
- Fernández Cubas, C., *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Omega, 2001.
- Freire López, A. M., *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.
- _____, (ed.), *La "Revista de Galicia" de Emilia Pardo Bazán (1880)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.
- _____, (ed.), [título pendiente: *Conferencias en las Jornadas "Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento"*], A Coruña, outubro de 2001], A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002 [en prensa].
- García Guerra, D., *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, La Coruña: Xuntanza, 1990.
- Gómez, J., *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán. Un estudio narratológico*. Madrid: Pliegos, 1996.
- González-Arias, F., *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, New York: Garland, 1992.

González Herrán, J. M. (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago-Consorcio de Santiago, 1997.

_____, "Pardo Bazán" [nota, selección e presentación de textos], en *Patrimoine Littéraire Européen. 12. Mondialisation de L'Europe 1885-1922. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet*, Bruxelles: De Boeck Université, 2000, pp. 991-1001.

González López, E., *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, New York: Hispanic Institute, 1944.

González Martínez, P., *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Siglo XXI, 1988.

González Torres, R. A., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Boston: Florentia Publishers, 1977.

Hemingway, M., *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

_____, "La obra novelística de Emilia Pardo Bazán", en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. 9, L. Romero Tobar (coord.) Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 661-681.

Henn, D., *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-89*, Liverpool: Francis Cairns Publications, 1988.

López-Sanz, M., *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid: Pliegos, 1985.

Mayoral, M. (ed.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989.

Oleza, J., "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales", en *La novela del siglo XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia: Bello, 1976, pp. 65-87.

Osborne, R. E., *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México: Ediciones de Andrea, 1964.

Paredes Núñez, J., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada: Universidad de Granada, 1979.

_____, *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Sada [A Coruña]: Ediciós do Castro, 1983.

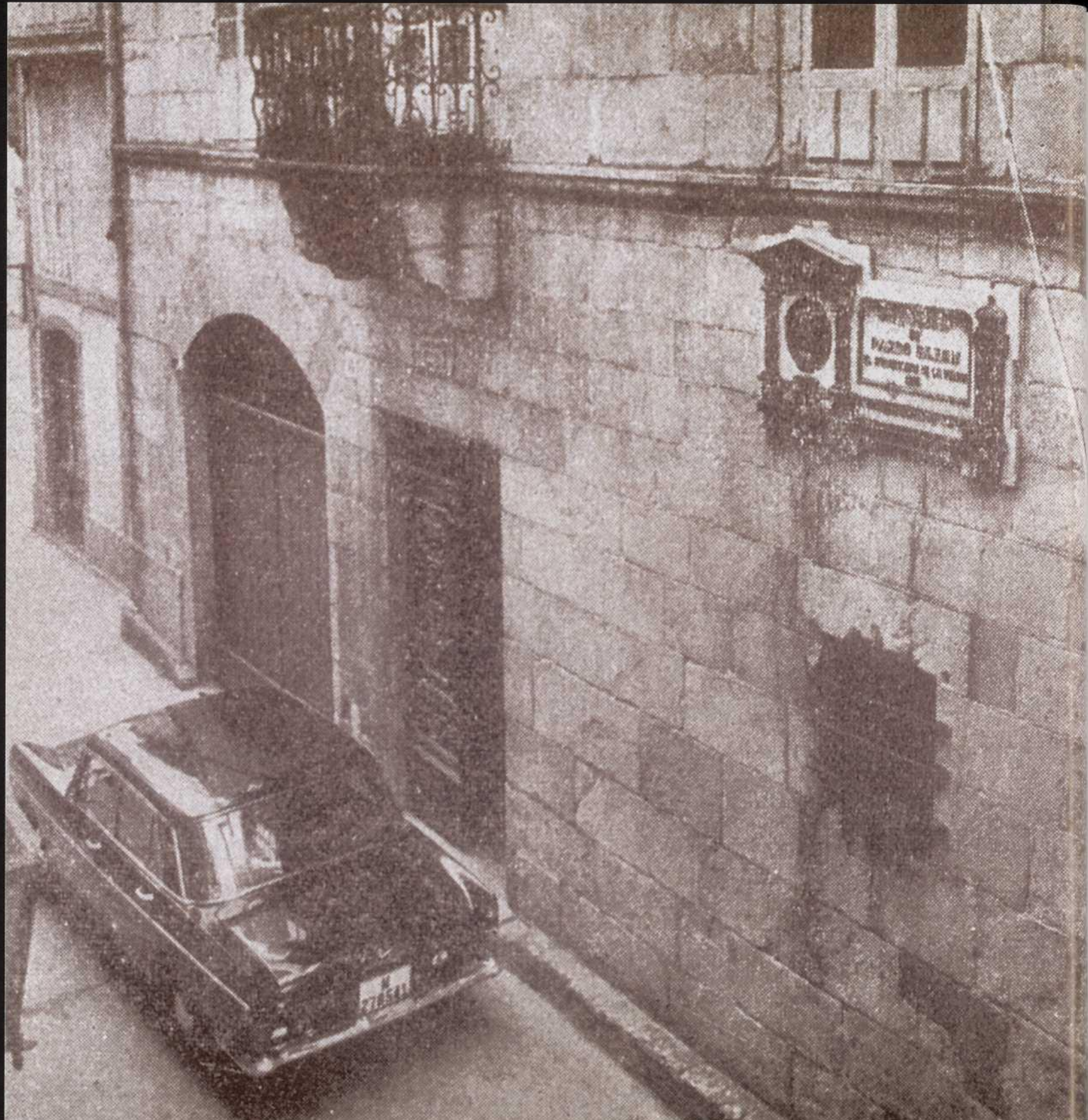
Patiño Eirin, C., *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1998.

Pattison, W. T., *Emilia Pardo Bazán*, New York: Twayne, 1971.

Pedraza Jiménez F. y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura española*, Pamplona: Cenlit, 1983, vol. VII, pp. 738-784.

Pérez Gutiérrez, F., "Emilia Pardo Bazán", en *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 339-378.

- Rodríguez, A. R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada [A Coruña]: Edición do Castro, 1991.
- Román Gutiérrez, I., "Emilia Pardo Bazán", en *Persona y forma: Una historia interna de la novela española en el siglo XIX*, Sevilla: Alfar, 1988, II, pp. 182-212.
- Rubio Cremades, E., "Emilia Pardo Bazán", en *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 501-560.
- Saurín de la Iglesia, M. R., *Naturalismo e storia regionale. Emilia Pardo Bazán*, Urbino: Montefeltro, 1985.
- Scari, R. M., *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia: Albatros-Hispanófila, 1982.
- Simón Palmer, C., "Pardo Bazán, Emilia, condesa de Pardo Bazán", en *Escritoras españolas del siglo XIX*. Catálogo biobibliográfico, Madrid: Castalia, 1991, pp. 473-507.
- Tolliver, J., *Cigar Smoke and Violet Water. Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
- Torrío Gil, A., *Claves de "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Ciclo, 1990.
- Varela Jácome, B., *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: C.S.I.C., 1973.
- _____, *Emilia Pardo Bazán*, La Coruña: Via Láctea Editorial-Ayuntamiento de La Coruña, 1995.
- Velasco Souto, C. F., *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*, Pontevedra: Artes Gráficas Portela, 1987.
- Whitaker, D. S., "La Quimera" de E. Pardo Bazán y la literatura finisecular, Madrid: Pliegos, 1988.



Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

A casa

DONA Emilia Pardo Bazán naceu o 16 de setembro de 1851 na vivenda, hoxe desaparecida, que ocupaba o terreo da casa número 3 da rúa Rego de Auga da Coruña, casualmente, a mesma rúa na que tamén tivo a súa primeira sede a Real Academia Galega. Pouco tempo máis tarde, os pais de dona Emilia, José Pardo Bazán y Mosquera e Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza adquiriron como residencia definitiva na cidade a casa número 11 da rúa Tabernas, edificio brasonado do século XVIII¹. Mentres se facían as necesarias reparacións nel, a familia pasou a vivir en pleno corazón do "Barrio Alto", como dona Emilia lle chamaba á cidade vella nos seus textos sobre Marinada, no pazo que os condes de Priegue tiñan na praza dos Ánxeles no número 2, sen deixar por iso de pasa-los veráns na residencia familiar de Meirás.

Na casa número 11 da rúa Tabernas pasou dona Emilia a súa infancia e a súa mocidade, envolta por unha atmosfera culta e liberal e descubrindo o mundo a través dos libros da biblioteca paterna. Unha vez casada con José Quiroga y Pérez de Deza, continuou vivindo coa súa familia neste domicilio, que se constituiría como o escenario fundamental na súa vida xa que nel se desenvolverían algúns dos actos literarios, sociais e familiares máis importantes. Nesta casa terían lugar os famosos faladoiros literarios dos xoves, dona Emilia escribiría unha boa parte das súas novelas e tería a súa sede a dirección de *La Revista de Galicia* e a Sociedad del Folk-lore Gallego².

Na rúa Tabernas, lugar de encontro destacado, tamén tiveron lugar grandes festas, entre elas a que se celebrou en 1886 con Salustiano Olózaga como invitado de excepción, a de 1880 na honra do poeta Zorrilla, a de setembro de 1885 coa que se agasallou ó ilustre político Emilio Castelar³ ou a de 1903 coa que se obsequiou a Unamuno. Ali, aquí, tamén naceron os seus tres fillos: Jaime en 1876, Blanca en 1879 e Carmen en 1881.

Antonio de la Iglesia, ilustre galeguista que participou nestes faladoiros literarios dedicoulle á condesa este poema en 1881, cando ela regresaba do balneario de Vichy, lugar a onde fora afectada dunha doenza hepática⁴.

¹ Consultado o Arquivo do Reino de Galicia, non atopamos ningunha alusión ó terreo nin á súa procedencia nos libros de contaduría de hipotecas dos anos 1851-1860. Queda pendente a consulta doutras fontes para descubrir, cando menos, a orixe da vivenda e a súa data exacta de compra.

² Méndez Romeu, José Luis. "A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo". A Coruña. Noroeste de Artes Gráficas. S.L. 1998. Páx. 14-15.

³ Echepin. "Viñetas a un centenario, Emilia Pardo Bazán y la Reunión de Artesanos". En *Spes* núm. 201. Xullo de 1951.

⁴ Iglesia González, Antonio de la. "A Emilia Pardo Bazán no seu regreso de Franza". En *La Ilustración Gallega y Asturiana*. 1881, 28 de febreiro. Núm. 6. Tomo III. Páx. 64.

Emiliña a de Bazán
Fólgame da tua vinda
Non só porque vés millor
Senon pola patria miña.
(...)

...N'houbo quen
Dése pousada bendita
as Veladas literarias
Méntres Emilia non viña.

Nestas veladas espértanse
Os espíritos que dormían.
Nelas as letras e as ciencias
Adequiren outra vida.
E comunicanse e exténdense
E d'aquí ledas e listas
Vanse ós libros e periódicos.
As reduciós e revistas.
Pazos correndo é cabanas

Nas cidades e nas vilas.
¿E quen sabe dentro de pouco
O que pode far Galicia
Co ese calor, ese lume,
Y esa luz así extendida?
(...)

Ten entendido, rapaz.
Que este diancre d'esta Emilia.
Non sólo ás letras protege
Dando na casa acollida
A todo nobre saber.
Facendo d'ela joutra Armida!
Museu, Universidade,
Gimnasio e Palestra dina,
Aula, Liceu, Ateneu,
Academia de Galicia.
E por decir d'unha vez,
Augusto Tempo, que fia
A tod'os que ás letras buscan
E belas Artes cultivan;
Senon qu'ela da o exemplo
Co seu númen e valía
Cos eu estudio sin tasa
De sabencia e poesía

Kasabal, que vén á cidade con motivo da inauguración da vía férrea que unía Galicia con Madrid, visita a casa da rúa Tabernas⁵: "El barrio aristocrático de la casa adonde nos encaminábamos, los viejos muros que se alzaron ante nosotros cuando la divisábamos, el nobiliario escudo que coronaba la puerta, todo me confirmaba en mi primitiva idea; y mucho más cuando después de atravesar el zaguán, en la escalera misma, vi un severo decorado de cuadros de esos en que ha dejado su pátina el tiempo, y alternando con ellos algunas copias muy felices de los lienzos de asuntos religiosos trazados por Murillo. Se alzaba en los descansillos de la escalera la gallarda estatua de un voluntario carlista en actitud arrogante, que armonizaba mucho con el decorado general y con lo que me habían contado: y no hay duda, dije para mí, señora de severísimo aspecto tenemos, y hay que andar por aquí como por los venerables claustros de las Huelgas de Burgos."

Continúa Kasabal relatando a súa visita e indica que foi conducido ó gabinete de traballo da escritora, no terceiro piso que, paradoxalmente, na actualidade segue estando dedicado ó estudio, xa que é utilizado como sala de investigadores desde que a Real Academia Galega ocupa o edificio. "La estancia donde nos introdujeron para esperar a la que íbamos a rendir el homenaje debido al talento no correspondía ya a esta idea, pues no tenía por cierto nada de celda de convento, ni de camarín de dama chapada a la antigua. Era una mezcla de salón biblioteca inundado de luz, con vistas al mar, que se distinguía algo lejos [...]"⁶.

Da autoría de don Carlos Martínez-Barbeito, amigo de dona Blanca, temos tamén unha descrición da casa: "La casa es amplia. Su fachada presenta dos escudos con los mismos cuarteles. Balcón de hierro, volado, en la planta principal y una pequeña galería de cristales en la segunda. En el bajo, la cochera donde últimamente se guardaba el automóvil de Blanca y el ancho zaguán con reposteros heráldicos de donde arranca la escalera. En la planta principal, un gran salón con dos balcones a la calle de Tabernas, con retratos de familia (que yo recuerde ahora, los retratos de los abuelos maternos, de Madrazo, y alguna copia de pintura clásica hecha por doña Amalia, la madre de la escritora, bargueños, sillerías solemnes, consolas y -creo recordar- un arcón tallado por las manos de su marido don José Quiroga). Luego, un saloncito íntimo, con chimenea de mármol [...] De él salía el largo comedor que abría sus ventanas con estores pintados o bordados por la condesa Amalia al patio interior y comunicaba con el fondo de la casa, no hace mucho ampliada para hacer unos dormitorios que daban a la calle del Parrote, frente a la Iglesia de Santiago. La planta segunda no la pisé nunca, y tampoco la tercera donde Emilia tuvo su estudio que describe con cariño en alguno de sus escritos"⁷.

⁵ Kasabal, "Doña Emilia Pardo Bazán". En *La Ilustración Artística*. Barcelona, 10 de maio de 1897. Ano XVI, Núm. 802. Páx. 307-308.

⁶ Kasabal. Op. Cit.

⁷ Martínez-Barbeito, Carlos. *Revista do Instituto "José Cornide" de Estudos Coruñeses*. Ano VII. La Coruña, 1971. Núm. 7. "Emilia Pardo Bazán, coruñesa". Páx. 31-37.



Lucernario do salón de sesións. Pazo municipal. A Coruña.

Tamén a través de dona Emilia nos chega unha descrición da casa, novelada no “Prólogo en el cielo”, que encabeza a súa obra *Dona Milagros* editada en 1894. Nel, tres personaxes manteñen unha conversación: “La Voz del Espíritu” (o Señor) ordénalle ó “Héroe”, Benicio Neira, que escriba unha novela sobre a súa vida, empresa que asusta ó personaxe. O seu fillo, transformado en “El Angelito”, tranquilízao dicíndolle que a voz narradora se cederá a unha escritora:

EL ANGELITO: ¿Ves aquel caserón antiguo del Barrio de Arriba?... ¿Con balcón con palma en el primer piso...?

EL HÉROE: ¿Galería en el segundo?

EL ANGELITO: Justo... ¿Ves dos ventanas del tercero abiertas? ¿Una gran mesa... estanterías, libros, cachivaches, plantas, flores? ¿Una mujer que atraviesa la habitación con un violetero lleno de violetas en la mano?

EL HÉROE (admirado y gozoso).- ¡Ah!... De modo... Con que es ahí... Ya... Claro... Respiro... Al menos hablaré con una persona del mismo Marinada, una señora, un alma compasiva... Ya sabrá ella parte de mi historia”

Seis días despois do pasamento de dona Emilia, o 18 de maio de 1921, o Concello da Coruña celebrou unha solemne sesión na que o daquela alcalde, Antonio Lens Viera, propuxo que na súa honra se inscribisen, en letras de ouro, no lucernario do salón de sesións, naquel momento en construción, o seu nome e o doutras dúas egrexias galegas como eran Concepción Arenal e Rosalía de Castro. Na mesma sesión, o concelleiro Fernando Martínez Morás, académico numerario e futuro secretario da Real Academia Galega, propuxo que se colocase na fachada da rúa Tabernas unha placa conmemorativa. Ámbalas dúas resolucións foron aceptadas por unanimidade e levadas a cabo.



Sinatura da doazón da casa da rúa Tabernas á Real Academia Galega. De esquerda a dereita: Julio Rodríguez Yordi, Ángel del Castillo, Sebastián Martínez Risco e Blanca Quiroga y Pardo Bazán. Madrid, 4 de maio de 1956.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán



DO 4 de maio de 1956 proveñen as primeiras noticias formais da creación do museo a través da acta de doazón das dúas herdeiras finais: dona Manuela Esteban Collantes y Sandoval, condesa viúva de Torre de Cela -é dicir, viúva de Jaime Quiroga y Pardo-Bazán- e dona María de las Nieves Quiroga y Pardo-Bazán, marquesa viúva do xeneral Cavalcanti. Nora e filla da escritora respectivamente son as últimas descendentes directas da familia Pardo Bazán, xa que dona Carmen, a filla mais nova, morrera no ano 1935 e don Jaime, o fillo dos condes de Torre de Cela e herdeiro lóxico, falecera o 11 de agosto de 1936, ó lado de seu pai, ámbolos dous vítimas da Guerra Civil.

O acto de doazón ten lugar en Madrid, na casa de Blanca Quiroga, na rúa Goya, número 23, ante un numeroso grupo de académicos. Actúan como representantes da Real Academia Galega: Sebastián Martínez Risco y Macías, Angel del Castillo López e Julio Rodríguez Yordi⁸, designados como tales polo presidente, Manuel Casás Fernández.

A cláusula segunda da acta de doazón di así: "Que llevadas ambas Excmas. Señoras comparecientes de su deseo de dar cuerpo de realidad a algo que contribuya a más honrar la memoria de la eximia escritora Doña Emilia Pardo Bazán [...] perpetuando el recuerdo de su vida y de su ingente obra literaria, y teniendo presente la noble adhesión y entrañable afecto que aquella sentía por la "Real Academia Gallega", se concreta tal deseo en la creación de un "Museo Emilia Pardo Bazán" y cesión de la casa descrita a dicha Real Academia, a cambio de ésta asistir y proveer al cuidado y conservación del Museo".

⁸ Cómpre salientar que o discurso de ingreso na Real Academia Galega como académico numerario de Julio Rodríguez Yordi, pronunciado o 6 de outubro de 1955, versa sobre "La maternidad en Emilia Pardo Bazán".

No mesmo texto especificase que se reduce o dereito do usufructo ó do uso vitalicio da casa e continúan detallando as funcións: "En cuanto al Museo Emilia Pardo Bazán, que las señoras comparecientes crean, ha de responder siempre a su anhelo inicial de enaltecer y perpetuar la memoria de la eximia polígrafa y escritora gallega que le dará su nombre, mediante la colección y conservación en él de cuantos objetos o enseres le hubieren pertenecido o hubieren sido de ella, como auténticos recordatorios, tanto de sus aficiones artísticas y de su constante espíritu de investigación y de trabajo, como de las elevadas actitudes de su poderoso y preclaro ingenio; y de cuantas obras literarias ella ha producido, y de cuantas obras de variados y múltiples autores se han escrito o escriban que hicieran relación a su vida e ingente labor literaria, de carácter crítico o biográfico, o de cualquier género literario que fuesen. Todo ello reunido, ordenado y conservado, ha de constituir, agrandándose con las sucesivas aportaciones, el fondo del "Museo Emilia Pardo Bazán".

Entre a documentación relacionada coa creación do museo que se atopa no Arquivo da Real Academia Galega consta un interesante texto manuscrito comezado a redactar por Angel del Castillo e finalizado por Julio Rodríguez Yordi, no que a modo de diario de viaxe dan conta das distintas vicisitudes que lles aconteceron con motivo do desprazamento a Madrid dos devanditos académicos para asina-lo documento de doazón: "Salimos el día 3 de mayo en el "TAF", aprovechamos el viaje para el necesario cambio de impresiones sobre la labor a realizar en Madrid, a donde llegamos poco despues de las diez de la noche, siendo recibidos por diversos Académicos, entre los cuales recordamos a los Señores de la Válgoma, Caamaño Bournacell, Fernández Oxea y López Sánchez (D. José) que tuvo la atención de llevarnos en su coche al Hotel Emperador; donde paramos.

Al llegar aquí nos encontramos con una tarjeta del Marqués de Figueroa y un recado telefónico para el Sr. R. Yordi de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, quien, después de dar la bienvenida a los comisariados manifestó su acuciante deseo de ultimar el asunto.

En la mañana del día 4, después de recibir varias visitas de distinguidos amigos y Académicos, entre ellos los Sres. Dávila, Castro Gil, Fernández Pousa, Fraga de Lis, de la Válgoma, Durán Marquina, Arias Andreu, Caamaño Bournacell, Fernández Oxea, López Sánchez, Marqués de Figueroa y otros más que sentimos no recordar, los cuales dándose cuenta de la trascendencia que el acto de la firma tenía no sólo para la Academia, sino también para Galicia, manifestaron su deseo de asistir al mismo, lo que habiéndolo encontrado bien esta Comisión y percatada del realce que al acto daría la presencia del mayor número posible de Académicos, se recabó de las generosas e ilustres donantes la autorización para ello, por otorgarse la firma en el domicilio de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, que con gran satisfacción se dignaron concederla, circulándose en seguida la noticia por teléfono a cuantos Académicos residentes en Madrid se pudo; lo que unido a otros detalles preparatorios del acto, como a la compra de las flores que habrían de depositarse en la tumba de Doña Emilia, ocupó toda la mañana a la Comisión."

Nesta reunión de maio de 1956, estiveron presentes ademais os académicos numerarios Julio Dávila Díaz, e os correspondentes con residencia en Madrid, Manuel Fraga Iribarne, Javier Sánchez Cantón, Avelino Gómez Ledo, Carlos Martínez Barbeito, Juan Manuel López Azcona, Nicolás Arias Andréu, Luís Mosquera Gómez, Julio Prieto Nespereira, Arturo García Cafratta e Benjamín Fernández Medina, embaixador de Uruguai⁹.

⁹ O xornal ABC recolle a información sobre o acontecemento nun artigo publicado o domingo 6 de maio de 1956. Gracias a el coñecemos exactamente os académicos que estiveron presentes no acto.

"A las cuatro de la tarde nos trasladamos a la casa de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, con quien estaban ya, entre otras personas, la hermana política la Sra. Condesa de la Torre de Cela y el S. Marqués de Figueroa, que, ex profeso, para este acto, había llegado de Santiago. Una vez presente el Sr. Roán, ante el cual había de otorgarse la escritura y previa la lectura de este interesante documento. Fue sucesivamente suscripto por las ilustres donantes y los miembros de esta Comisión [...].

Luego, la Comisión, con los académicos y periodistas que al acto concurren, se trasladaron a la cercana iglesia de la Concepción a depositar sobre la tumba de D^a Emilia su ramo de flores, lo que hicieron el Sr. Castillo y la Srta. Adela Jaume [escritora cubana, redactora de *El Diario de la Marina*], que atentamente se ofreció a ser la portadora de las flores, rezándose un sencillo responso por el párroco de S. Agustín y Correspondiente de nuestra Academia, Sr. Gómez Ledo.

Terminado este emocionante acto se trasladaron los miembros de la Comisión y algunas otras personas (el Sr. Marqués de Figueroa, D. Dalmiro de la Válgoma y su señora, la distinguida escritora D^a Elena Quiroga y D. Carlos Martínez Barbeito) al domicilio de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, donde fueron por ella y por la Sra. Condesa de Torre de Cela, delicadamente obsequiados, prolongándose la grata reunión toda la tarde, y en la que largamente se habló del proyecto del Museo y de la mejor forma de llevarlo a cabo en su día, por lo que esta histórica reunión tuvo, a nuestro juicio, la mayor trascendencia para la creación de dicho Museo".

○ texto continúa relatando o sucedido nas dúas xornadas seguintes: a visita ó Ministerio de Educación Nacional, onde se fixeron as xestións necesarias para conseguir a declaración de obra benéfico-social e a comida de confraternidade cos "compañeiros de corporación que al acto asitieran". ○ día 6 foron entrevistados en Radio Nacional de España, para os galegos de América "recogiéndose sus palabras en cinta magnetofónica"¹⁰ e visitaron ó Museo do Prado para saudalo señor Álvarez de Sotomayor.

"A la mañana siguiente, en el "Taf" a las siete e media de la mañana emprendimos el regreso siendo despedidos en la estación por el Sr. de la Válgoma".

○ 25 de setembro de 1959 constitúese o Patronato do Museo Emilia Pardo Bazán, que dá cumprimento ó texto da escritura de doazón.

○ 9 de xullo de 1963 a Excm. dona María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán emite testamento aberto. É un documento que se constitúe nunha importante fonte de información xa que grazas a el coñecemos-lo paradiro de moitos dos obxectos e bens que tiña a familia e dos que ela era a última depositaria, posto que dona Manuela Esteban Collantes falecera en Madrid o 8 de xullo de 1959. Entre estes obxectos está a colección de abanos de súa nai, da que nos ocuparemos nun apartado máis adiante.

¹⁰ Esta cinta consérvase e foi restaurada e copiada polo Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega.

O testamento é un documento complexo: nel debe liquidarse todo o patrimonio e repartirse entre uns poucos familiares de ramas secundarias e diversas institucións con fins de beneficencia como a igrexa parroquial de Santiago na Coruña, a Cruz Vermella e o Refugio de la Caridad do padre Rubinos da mesma cidade, o Seminario do Arcebispado de Santiago de Compostela, etc. Nesta adxudicación de bens tamén se ve favorecida a Institución que a nomeou Presidenta Honoraria no momento da súa fundación, como se recolle na cuarta cláusula: "Lega la propiedad literaria de todos los escritos de su madre (q.e.p.d.) a la Real Academia Gallega de La Coruña, para ayudar al sostenimiento de la casa de la calle de Tabernas número once de La Coruña [...] Habiendo sido donada la casa número once de la calle de Tabernas de la ciudad de La Coruña, a la Real Academia Gallega, con objeto de establecer en el piso principal de la casa el "Museo Emilia Pardo Bazán", todos los objetos [excepto los objetos y joyas que lega en las cláusulas quinta y séptima] que existan en el piso que ocupa la testadora en la calle Goya número veintitrés piso segundo derecha y que a juicio de la Real Academia Gallega sean dignos de figurar en el Museo, los lega a dicho Museo, para lo cual la Academia enviará personas competentes para elegir los que crean convenientes. Asimismo los muebles y objetos del piso de la testadora de la calle de Tabernas número once, piso principal, los lega también al mismo Museo y en la misma forma".

Dona Blanca morreu o 2 de decembro de 1970 e do 13 de febreiro de 1971 data o documento notarial emitido na Coruña, onde se toma posesión do edificio. Nel compróbanse as existencias e selecciónanse os mobles, obxectos e efectos existentes na primeira planta da casa. Na comisión académica designada a tal efecto están Sebastián Martínez Risco (presidente da Real Academia e do Patronato do Museo Emilia Pardo Bazán), Manuel Chamoso Lamas e Juan Naya Pérez, como testamenteiro Juan Gil Armada, marqués de Figueroa.

Neste documento alúdese a outro datado o 2 de setembro de 1964, no que se fai unha relación dos bens da casa da rúa Tabernas. Queremos constatar neste punto que se trata da primeira das fontes para a catalogación, primordial para situar obxectos e descubrir aínda que fose parcamente, algo sobre eles. Este documento parte dun borrador previo que leva por título de "INVENTARIO DE LAS EXISTENCIAS QUE HAY EN LA CASA DE LA CALLE DE TABERNAS NUMERO ONCE" onde se describen seis estancias da casa orixinal: o salón principal, o gabinete, o comedor, unha sala a continuación del, o dormitorio e o vestíbulo. Nel aparece unha nota manuscrita que di textualmente: "Este esbozo de inventario fue levantado en casa de la marquesa de Cavalcanti, el viernes 18 de septiembre de 1959, por los señores Carré, R. Yordi y Naya, en presencia de aquella. El Sr. Rodríguez Yordi entregó otra copia igual a esta a la marquesa para su [ilegible] ante el notario".

Con data do 24 de febreiro de 1971 existe outro documento notarial que dá fe das mesmas actuacións na rúa Goya, número 23, de Madrid. A comisión académica estaba formada neste caso por Manuel Chamoso Lamas e Juan Naya Pérez, o testamenteiro foi o mesmo, Juan Gil Armada, marqués de Figueroa, ó que se alude no testamento como familiar. Tamén asiste, en calidade de asesor, Dalmiro de la Válgoma y Díaz Varela, amigo da familia e verdadeiro enlace entre dona Blanca e a Real Academia Galega.

O antecedente deste texto é outro, asinado por Dalmiro de la Válgoma e datado o 14 de xaneiro de 1971, seguramente a lista inicial, borrador a partir do cal se elabora a definitiva. O inventario dos obxectos seleccionados constitúe unha nova xoia documental xa que detalla a súa localización e achega datos de grande interese.

Detallamos esta localización nos textos de catalogación das pezas ó considerar que é relevante xa que posiblemente deíxe traslucir dalgunha maneira a que existía en vida da escritora.

Do 31 de xullo data unha carta de Sebastián Martínez Risco, como presidente do Patronato do Museo Emilia Pardo Bazán, dirixida a don José Pérez Ardá, alcalde da Coruña; nela relata que os obxectos de Madrid: “[...] hállanse desde hace algún tiempo depositados en uno de los locales de la Casa de la Cultura de esta ciudad por amable cesión del director señor Gil Merino en tanto no se realicen las obras necesarias para su acomodo y el de esta Academia [...] Aunque bien custodiados allí, estimo que no es lugar adecuado para su mejor conservación y que quizá usted pudiese disponer de otro local que reuniese mejores condiciones[...]”.

A esta carta súmase outra do 4 de setembro de 1971 asinada polo Secretario General Accidental e dirixida a Martínez Risco que xustifica a recepción da anterior e contesta: “[...] llevando a ejecución tal acuerdo, ya se dispuso de una dependencia, situada en el primer piso de este Palacio Municipal, en donde han quedado depositados tales efectos.”

Son simples documentos formais, seguramente coa intención de deixar por escrito o que xa fora aceptado de palabra, posto que o 13 de agosto de 1971 se redacta un novo texto: “PIEZAS PARA EL MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. Instalado provisionalmente en el Ayuntamiento”. Esta lista está constituída por pezas menores, que chegaron a nós na case súa totalidade e que, coma tódalas incluídas neste catálogo, levarán especificada a súa situación orixinal.

No xornal *La Voz de Galicia* do 5 de setembro de 1971 aparece un artigo, ilustrado con fotografías, sobre esta exposición: “[...] era preciso una reforma y arreglo de la casa de Tabernas, para su posterior conversión en museo. Por ello, en el Ayuntamiento coruñés, se pensó, como solución transitoria, arbitrar dos salas de la planta noble del Palacio Municipal para albergar las preciosas obras donadas [...]. En honor a la verdad, habrá que decir que se montó el museo en el plazo record de veinte días precisamente para que pudiera ser visitado, como primer e ilustre personaje, por el Jefe del Estado con ocasión de la cena de gala que el Ayuntamiento ofreció, como es tradicional [...]. Como dato estadístico, nos dicen que se calculan en unas treinta mil personas las que recorrieron el Palacio Municipal en las fechas comprendidas entre el 16 y el 30 de agosto.”

Ademais dos documentos citados anteriormente existe no Arquivo da Real Academia Galega unha folla mecanografada co seguinte texto:

"Museo Emilia Pardo Bazán
Comisión Organizadora de los actos de Inauguración"
Marzo 1977 [en lapis]

Este documento contén tres respostas a certo escrito enviado por Martínez Risco en calidade de presidente da Academia e dirixidas a Gil Armada e a Filgueira Valverde, académicos correspondente e numerario respectivamente, ademais de a Marcial Souza Hernández, presidente do Círculo de Artesanos da Coruña, co fin de forma-la comisión que se encargue da instalación do Museo Emilia Pardo Bazán. Por elas tamén sabemos que participaron no proxecto Vales Villamarín, Chamoso Lamas e Naya Pérez, todos eles académicos e este último arquivista-bibliotecario da Real Academia Galega e o primeiro conservador da Casa-Museo.

No período comprendido entre 1971 e 1979, a Real Academia Galega non puido trasladarse das dependencias municipais -que a acolleran desde maio de 1920- posto que se acometeron as obras de remodelación do edificio, deseñadas e dirixidas polo arquitecto don Andrés Fernández-Albalat Lois, actual tesoureiro da Real Academia Galega e novamente xeneroso colaborador na presente reforma.

O 22 de marzo de 1979 ten lugar a cerimonia de inauguración, á que asisten as Súas Maxestades os Reis de España.

Compartimos con aquela inauguración os mesmos sentimentos. Por fin, un rigoroso traballo acabado e presentado á sociedade. A partir de agora contamos con novas miras de dinamización, e por iso, debemos agradecemento a tódolos que o fixeron posible, sobre todo ó anterior presidente, don Francisco Fernández del Riego, xa que de non ser pola súa actitude de renovación, a remodelación nin tan sequera se tería formulado; á excelentísima Deputación da Coruña por facerse cargo dos traballos de restauración e conservación do patrimonio constituínte do Museo Emilia Pardo Bazán e do seu recinto, ó equipo municipal, do que nunca se recibiu unha negativa ós nosos pedimentos e a don Xosé Ramón Barreiro Fernández, actual presidente da Real Academia Galega e polo tanto director da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pola súa confianza.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Os fondos do museo

"Las galerías privadas son como bellezas en clausura"¹¹.

EN termos xerais o patrimonio da Casa-Museo responde a unha colección de calidade, cunha compoñente aleatoria e biolóxica coma tódalas coleccións familiares que non parten de ningún obxectivo máis alá da súa propia natureza, porque medran ó seu propio ritmo e porque se nutren en moitas ocasións de pezas que non teñen nada que ver coa excelencia, senón con outros motivos que ás veces -e lamentablemente- descoñecemos.

Nesta colección non imos atopar unha metodoloxía contundente nin un criterio selectivo, pero se extractamos do patrimonio do museo o que provén directamente de dona Emilia, xa que o matrimonio Cavalcanti achega un considerable número de pezas, atopámonos cunha colección persoal que se constitúe como unha prolongación do carácter da escritora, pertencente por méritos propios ó grupo dos *conoscenti* aínda que as súas rendas non sexan o suficientemente elevadas como para permitirse facer grandes desembolsos¹². A pesar de todo, son estimables os cadros, tallas, tapices, porcelanas e mobles adquiridos ou conservados durante a súa vida. ¡Mágoa non coñece-la súa colección de abanos completa!

De tódalas maneiras, nesta colección hai unha esencia, unha liña de base que se intúe cunha primeira ollada e que se confirma con satisfacción conforme se profunda no coñecemento das pezas.

¹¹ López-Roberts, Mauricio. *Impresiones de Arte*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Madrid, 1931. Páx 15.

¹² Almagro San Martín, Melchor. "Biografía del 1900". *Revista de Occidente*. Madrid, 1944. "Las Pardo -así las llamamos nosotros-, aunque por parte del padre tendrán una buena herencia el día de mañana, han de reducirse hoy a las rentas de la condesa, no muy cuantiosas, y consistentes en censos y mayorazgos situados en tierra de las Mariñas, Sada y las Somozas, ayudadas por lo que gana Emilia con la pluma. Esto les proporciona una "muy dorada mediocridad" donde nada falta, pero tampoco nada sobra".

O criterio do bo coleccionista está presente. Non se trata unicamente de posuír, de acumular, nin sequera se persegue completar unha serie, quizais o que se pretende é conta-la Historia desde outro ángulo, destacar unha realidade que estivo sempre aí. Tanto nos óleo coma nos gravados, nos tapices coma nas tallas, na iconografía da colección, as protagonistas, as narradoras, son maioritariamente as mulleres. Sabemos que o tema da muller é un dos que máis lle interesan á condesa, e esta colección faino evidente. Non se trata do tema feminino como tópico, contra o que dona Emilia tivo que enfrontarse durante toda a súa vida, traballando para sobrevivir nun mundo que "límita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia"¹³. Na pinacoteca, dentro dos temas xerais (relixioso e histórico, os maioritarios) aparecen mulleres que teñen entidade propia. Se exceptuámo-los retratos da familia e pasamos revista ós demais, atopámonos con que os dous mellores óleos, sen sinatura, ámbolos dous copias de clásicos, son unha *Virxe co neno*, de Tiziano (núm. cat. 22) e uns *Desposorios de Santa Catalina*, de Corregio (núm. cat. 4). O delicado cobre de *A Lectora* (núm. cat. 19) materializa un tema, un mundo moi próximo ó da nosa escritora. Polo que respecta ós gravados, quitado os catro ingleses, meramente decorativos, e tendo en conta os once restantes, todos eles franceses, só hai dous que non teñen como protagonista a muller, trátase dunha *Crucifixión* e un *Fillo pródigo* pouco habituais.

Continuámo-lo percorrido pasando revista ós catro magníficos tapices da colección: tres están protagonizados por mulleres, incluso dous deles, de obradoiros bruxelese da primeira metade do século XVI, pertencen a unha variante do tema das "Neuf Preuses", ou nove mulleres valentes, neste caso as nove mulleres extraordinarias, iniciado como tal na zona xermánica. En ámbolos dous casos estamos ante temas manieristas concibidos para formar parella co dos nove homes valentes, "Neuf Preux", onde aparecen Alexandre, David ou César. Son mulleres que aceptan a súa natureza, pero non a condición que as ata e rebélanse contra ela.

De entre as tallas da colección, coa excepción dun xeso de Napoleón e unha cabeza do mártir San Pedro de Verona, as demais - incluído un busto da propia dona Emilia- son mulleres que destacaron de forma autónoma, que teñen nome e personalidade. Para concluír podemos facer unha pequena referencia a unha das pezas máis exquisitas dos nosos fondos, unha *Inmaculada Concepción* realizada por María Luísa Roldán. A autora, *La Roldana*, foi a única muller escultora recoñecida da súa época, incluso foi nomeada escultora de cámara do rei Carlos II en 1695. É fermoso que outra das escasas mulleres que séculos despois tamén buscou e conseguiu o seu espazo na primeira liña do panorama cultural español, como suxeito capaz e intelixente con temperamento propio, coñeza e posúa algo seu.

Polo que respecta ó catálogo dos fondos do museo, para facer máis fácil e amena a súa lectura, presentámo-las pezas tendo en conta o tema e a cronoloxía. Nun segundo nivel, será a técnica o factor que decida a localización dos obxectos.

¹³ Pardo Bazán, Emilia. "La mujer española" en *La España Moderna*. Maio-agosto de 1890.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Pintura

“Reclamo todo para el arte, pido que no se desmande su vasto reino, que no se mutile su cuerpo sagrado, que sea lícito pintar la materia, el espíritu, la tierra y el cielo”¹⁴.

RETRATOS DE FAMILIA

“El retrato es, en mi opinión, lo más interesante y lo más verdadero de cuanto se puede pintar [...] El retrato -el buen retrato- es lo individual, es el lirismo, la concentración del mundo en una persona, lo “único” de Max Stirner [...]”¹⁵.

Esta é, en efecto, unha colección onde o retrato é o xénero máis abundante, o cal nos proporciona un dobre interese; apreciamos con deleite estas obras non soamente pola calidade que en si teñen, senón polo valor histórico que ten a fisonomía do retratado, inmortalizado para nós. Así faremos unha análise no só estilística senón tamén histórica e biográfica de cada un dos protagonistas.

¹⁴ Pardo Bazán, Emilia. Prólogo a *La dama joven y otros cuentos*. Biblioteca Arte y letras, 1885.

¹⁵ Pardo Bazán, Emilia. “La Vida Contemporánea”. En *La Ilustración Artística*, Año XX, Barcelona. 29 de abril de 1901. Núm. 1009.



13. MIGUEL PARDO BAZÁN. Sen sinatura. Primeiro cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo. 64'5 x 54'5 cm

Anotacións na parte posterior do lenzo: "El Señor Don Miguel Pardo-Bazán Mendoza Pardo de Cela y Bermúdez de Castro, era el último Señor de la Torre de Cela, coto de Coirós, Ciobre, Belote, Resancos, Torre de Miraflores, Palacio y Villa de Bentraces, Bestulfe, Torre Cores, Coto de Vigo, Casas de Meirás, Cañas, Riopaz, San Pedro y Sanfiz, Alférez Mayor y Regidor Perpetuo de Betanzos, Alcalde Pepetuo del Castillo de Rianjo, etc".

No salón principal da rúa Tabernas en 1971.

O avó paterno de dona Emilia, o primeiro Pardo Bazán, posa sentado ante o espectador, para o que mira, mentres escribe unha carta. Estes son os dous puntos de interese da obra: o retratado e o texto. A unión dos dous permite descubri-la persoa e encadrala no seu momento histórico.

A transcripción do que está escribindo é a que segue: "Coruña 16 de Febrero 1820. Referente a lo que hemos hablado en nuestra última visita, te repito pondrás cuidado de conservar y mantener todo lo que pertenecía a esa mi casa".

A data da carta fai referencia a un dos momentos claves da historia contemporánea xa que en febreiro de 1820 a cidade da Coruña se levantou contra o absolutismo de Fernando VII nun pronunciamento que non foi unicamente militar senón que tamén foi apoiado por comerciantes, avogados, médicos, artesáns e incluso labradores¹⁶. A posición liberal de don Miguel lévanos a concluír que participou activamente no pronunciamento e este texto convértese nunha das probas. A súa actitude política queda definida no mes de novembro de 1821, posto que participou no motín polo cesamento de Mina como Capitán Xeneral de Galicia e asinou unha denuncia contra o goberno¹⁷. Quince anos despois, a súa sinatura apareceu tamén na proclama publicada pola "Junta" constituída polo Concello da Coruña e na que se anunciaba que se lle ía mandar á Raíña unha "enérgica exposición" solicitando a inmediata convocatoria de Cortes, a presentación a estas dunha lei de eleccións e a "supresión de todas las órdenes religiosas". O débil goberno de Toreno, presionado por varios escritos deste tipo, acabou presentando a dimisión.

¹⁶ Barreiro Fernández, Xosé Ramón. *Historia de la Ciudad de La Coruña*. Editorial La Voz de Galicia, 1986.

¹⁷ Barreiro Fernández, Xosé Ramón. *Parlamentarios de Galicia*. Parlamento de Galicia e Real Academia Galega. Santiago de Compostela, 2001. Páx. 477-478.

Para achegármonos á biografía deste personaxe así como á dos demais familiares da escritora botaremos man da obra de Dalmiro de la Válgoma *La condesa de Pardo Bazán y sus linajes*¹⁸, posto que esta publicación constitúe unha das fontes máis acertadas para a investigación que nos ocupa.

Nado na nobre vila de Cambados o 5 de xullo de 1784, Miguel José Antonio María de Valvanera Pardo Bazán y Mosquera era o único fillo do coronel Juan José Pardo de Lama y Pardo de Cela¹⁹ e de Luísa Bazán de Mendoza. Ámbolos dous tiveron que supera-la sería oposición do pai do noivo, don Juan José Pardo, pertencente ó Real Corpo de Artillería, que daba como argumento a inferior extracción social dos Bazán, aínda que paradoxalmente xa permitira a voda entre o seu primoxénito, Antonio Pardo, e María Benita, unha irmá da noiva.

Foi preciso chegar á intervención xudicial, e un auto da Real Audiencia de Galicia do 5 de febreiro de 1787 declarou a familia Bazán "distinguida, ilustre y honrada", impúxoselle unha multa de dous mil ducados a Juan José Pardo e concedéuselle licencia á parella para contraer matrimonio.

Don Miguel foi Colexial de Fonseca e serviu no Batallón de Literarios de Santiago na guerra da Independencia, da que se retirou, unha vez finalizada, co grao de Tenente Coronel. Foi tamén xefe político -gobernador- da provincia de Lugo durante algúns anos e deputado por Pontevedra na lexislatura 1834-1836, e novamente en 1836, nesta ocasión, e debido ás circunstancias políticas nin sequera chegou a tomar posesión do cargo.

¹⁸ Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la. *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes*. Imprenta de Aldecoa, Burgos, 1952. A obra escríbese en vida de Blanca Quiroga y Pardo Bazán, última descendente directa da condesa, amiga persoal do autor, de quen seguramente recolle moitos dos datos que nos ofrece.

¹⁹ Neste punto cómpre facer un inciso para comenta-las claves da vida do irmán deste, Pedro Bazán de Mendoza y Oxea, Señor del Coto de Vigo, Rexedor Perpetuo de Cambados e Señor de Torres y Cores, expostas polo profesor Barreiro na publicación anteriormente citada (nota 17). Unha interesante vida, moi adecuada para ser novelada aínda que quizais non por dona Emilia porque o azaroso da súa existencia é máis propio da pluma dun escritor romántico. Sinalar en resumo que se viu inmerso na etapa afrancesada pola que tomou partido, enfrontándose ademais ó grupo rectoral de Santiago, quen o mete en prisión no castelo de San Antón e o priva da cátedra de dereito. Pouco despois é despouído dos seus títulos e os seus bens son secuestrados. Coa chegada dos franceses, ademais de recupera-los bens foi honrado con diversos títulos, entre eles o de Inspector da Universidade, é dicir, a máxima autoridade por encima do rector. Co cambio de réxime tivo que refuxiarse en Francia, desde onde publicou en 1816 a traducción de *La Henriada de Voltaire* e o *Elogio de Meléndez Valdés* (1817), do que era amigo persoal. Debeu de morrer en Francia, en 1835, sen poder recupera-los seus cuantiosos bens. Dona Emilia utiliza como pseudónimo na *La Revista de Galicia* de 1880, a forma Torrecoces.



220. MIGUEL PARDO BAZÁN. P.Vanderlahen. 1823.

Miniatura. Acuarela e óleo/papel. 6 x 5 cm

Anotacións no anverso: "P Vanderlahen fecit. 1823", no lado dereito do espectador, en vertical".

No gabinete da rúa Tabernas.

ANVERSO

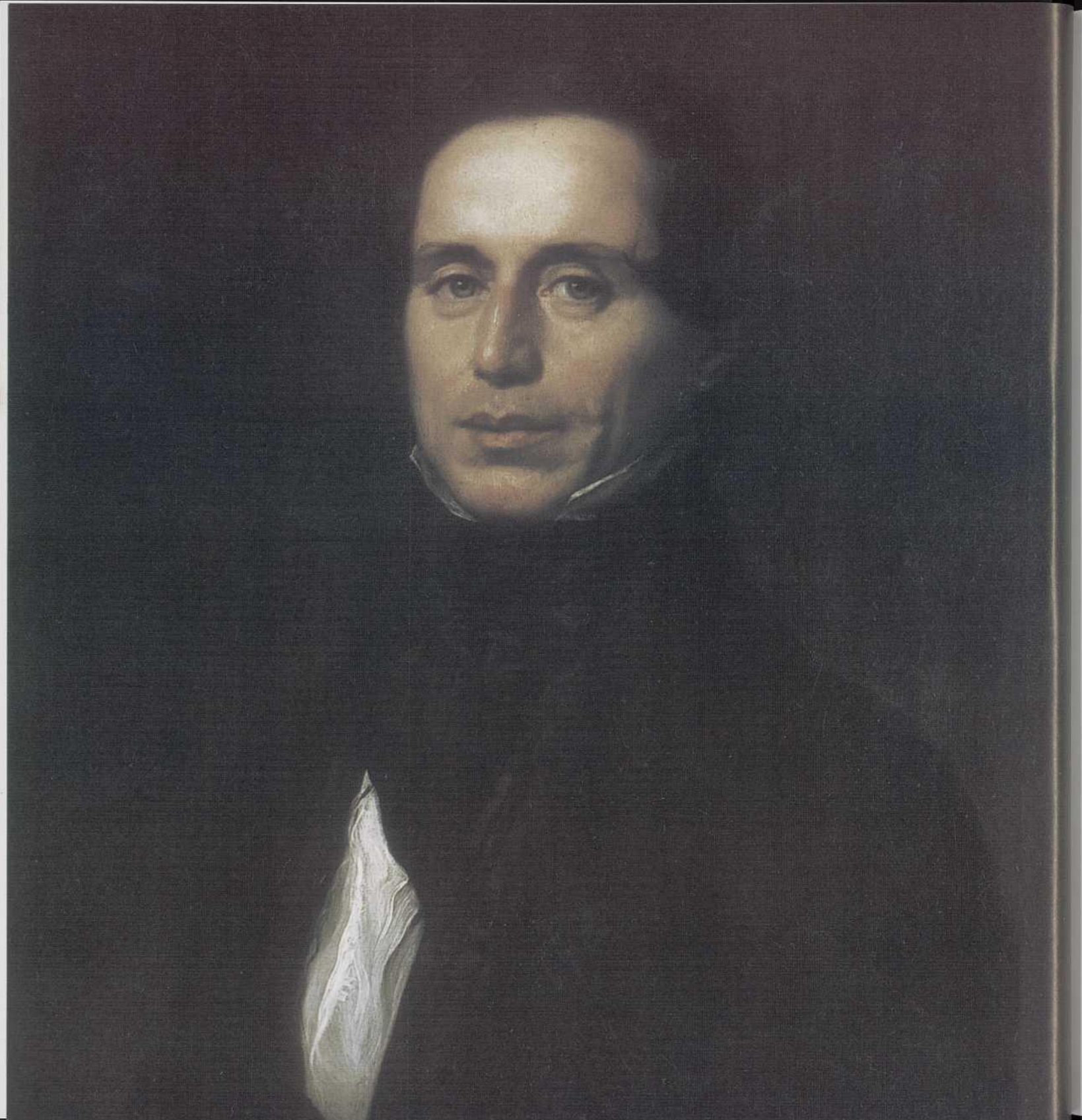
O personaxe presenta pouca variación con respecto ó retrato anterior, aínda que tamén é certo que entre un e outro hai tres anos de diferenza. Unicamente cambia a súa actitude, aquí máis relaxada. Se observámo-lo reverso poderíamos aproximarnos ó motivo que causou o encargo desta miniatura.

REVERSO: Simbología do amor e da fidelidade.

A imaxe con que se representan estes conceptos é descritiva e refinada ó mesmo tempo: domina a composición en vertical o toro da árbore, do que parte unha única póla e da que pendura un arco e unha alxaba, a carón del, un medallón coas iniciais "MPB" entrelazadas apóiase nun pedestal decorado cunha grilanda que lles serve de peaña a dous corazóns atravesados por unha frecha. Do outro lado, o dereito, aparece un can en actitude de atenta lealdade. Por encima do pedestal voa unha pomba que leva no peteiro unha coroa. Ó fondo un templo clásico.

"Había casado Don Miguel, en La Coruña y su parroquia de Santiago, el 13 de diciembre de 1821, con Doña Joaquina Mosquera y Ribera"²⁰. A orixe da miniatura está relacionada con isto e tamén, seguramente coa obriga de exiliarse neste ano para retornar a España en 1833.

²⁰ Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la. Op. cit.



42. ANTONIO FRANCISCO SÁNCHEZ SEIJAS. Federico de Madrazo y Kuntz. 1845.

Óleo/lenzo. 65'5 x 54 cm

Sen sinatura e sen data, aínda que a ten o *pendant*.

Este óleo e o seguinte encabezan a lista de bens da rúa Tabernas e están localizados no salón principal.

ELEGANCIA e sobriedade son as impresións absolutas que estes dous soberbios óleos causan na nosa retina. Hai máis: serenidade, nobreza, sinxeleza, detalle, luz, psicoloxía. En definitiva, hai un exquisito traballo de pintor:

Aínda que non aparecen no inventario de Federico Madrazo, (Roma, 1815 - Madrid, 1894), estas pezas pertencen á súa primeira etapa, onde é evidente que a busca se centra no detalle, na pureza da liña.

Federico Madrazo naceu en Roma posto que seu pai, José Madrazo, traballou alí pensionado polo goberno español ata 1819, ano en que foi nomeado pintor de cámara de Carlos IV, o que obriga á familia a trasladarse a Madrid. En 1833, con dezaoto anos, Federico é admitido como individuo de mérito na Academia de Belas Artes de San Fernando, institución que chegaría a dirixir anos máis tarde. Pouco tempo despois marchou para París co fin de perfecciona-la súa técnica e alí permaneceu durante varios anos traballando no obradoiro de Ingres. Máis adiante trasladouse a Roma onde tomou contacto con Overbeck e o grupo de nazarenos alemáns. No ano 1842 instalouse en Madrid e a raíña Isabel II nomeouno primeiro pintor de cámara. Once anos despois asumiu a dirección do Museo do Prado, cargo no que sucedeu a seu pai. Como pintor, aínda que cultivou tódolos xéneros, destacou como retratista, os seus case seiscentos retratos ofrécennos unha completa galería das personalidades da vida española da segunda metade do século XIX²¹.

Neste cadro, Madrazo retrata o segundo marido de dona Socorro, Antonio Francisco Sánchez Seijas, padrastró de dona Amalia e padriño de dona Emilia, segundo consta na partida de nacemento desta, do 16 de setembro de 1851, na parroquia de san Nicolás da Coruña. Pertence á familia do cóengo compostelán fundador da Biblioteca do Consulado da Coruña, Pedro Sánchez Vaamonde. Esta relación de parentesco entre don Antonio e don Pedro quizais sexa o nexo que relaciona a dona Emilia coa Biblioteca, xa que a cita en varias ocasións como unha das fontes que contribuíron a aumenta-los seus coñecementos. Cómpre salientar tamén, por outra banda, que os escritos deste famoso patricio e economista galego da ilustración foron recompilados e prologados polo pai de dona Emilia²².

²¹ González Martínez, M^a José. *Catálogo de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. Inédito. Este documento elabora un estudio moi apreciable de determinadas pezas da pinacoteca e dos seus autores.

²² Martínez-Barbeito, Carlos. Op. cit.



43. MARÍA DEL SOCORRO SOMOZA Y PIÑEIRO DE LAS CASAS. Federico de Madrazo y Kuntz. 1845.

Óleo/lenzo. 65'5 x 54 cm.

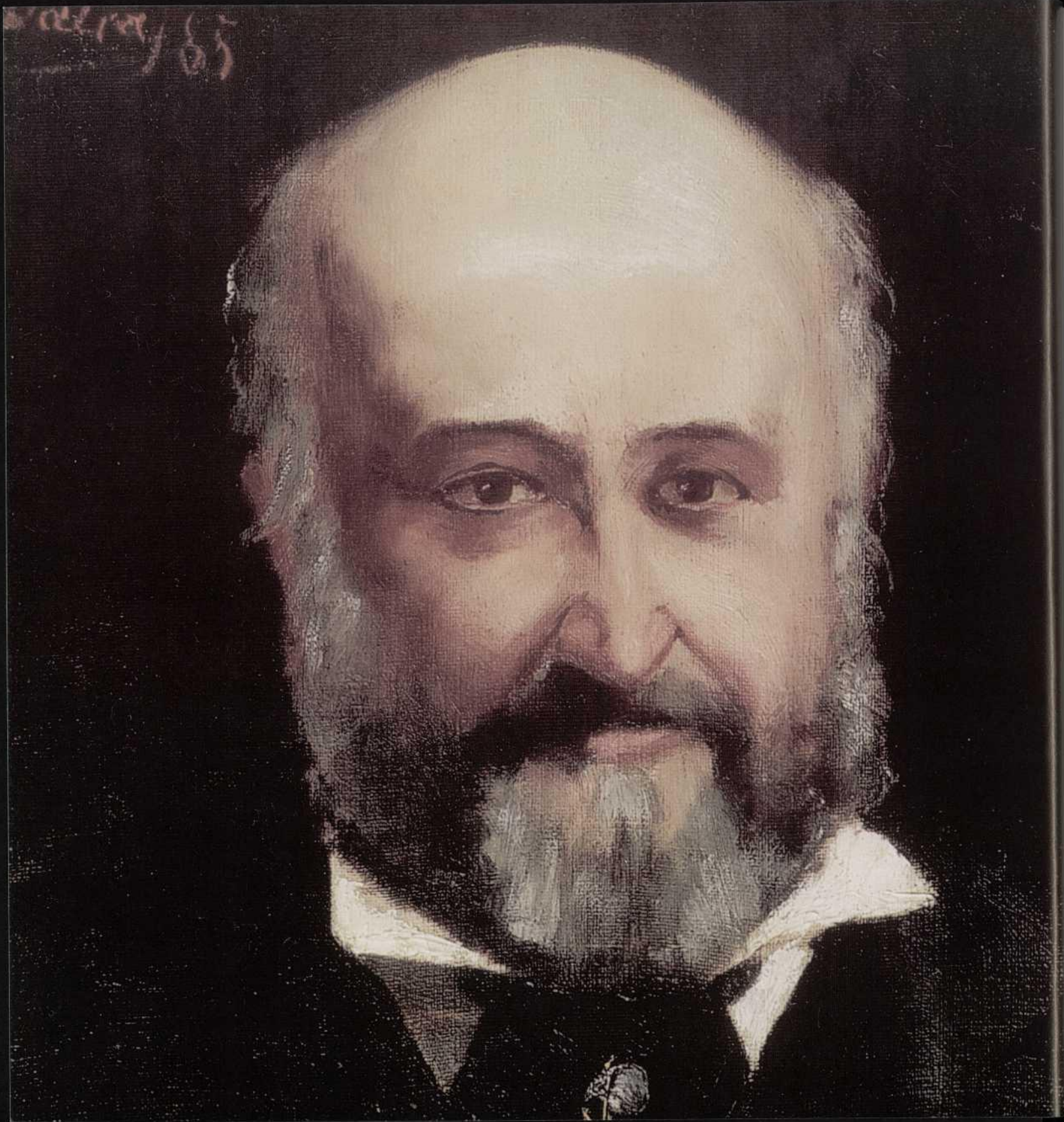
Sinatura e data no ángulo inferior dereito: "F. de Madrazo, Madrid, 1845".

Este e o anterior encabezan os bens da rúa Tabernas e estaban emprazados no salón principal.

DONA Socorro - Manuela - María Dolores de Jesús - Vicenta - Ramona - Carmen -Dionisia - Somoza naceu en Santiago de Compostela en 1811 e alí morreu en 1853. Era filla de Juan Francisco Javier Somoza y Figueiras, Coronel de los Reales Ejércitos e Comandante de Armas e Regidor Perpetuo de Santiago, e de María Rosa Piñeiro y de las Casas, irmá, á súa vez, do afrancesado Antonio, VII Marqués de Bendaña, exiliado a Francia en 1814 e de Jerónimo e Francisco, ámbolos dous liberais radicais, tamén exiliados²³.

Do seu primeiro matrimonio con Juan Dionisio de la Rúa-Figueroa y Salazar, axudante de Granaderos da Garda Real, naceu dona Amalia. O segundo apelido, pertencente á fidalguía de orixe biscaíña, constitúe a única excepción de liñaxe foránea nos devanceiros de dona Emilia, segundo Dalmiro de la Válgoma.

²³ Barreiro Fernández, Xosé R. "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico". En *Jornadas sobre Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento*. Fundación Barrié, outubro de 2001. No prelo.



62. JOSÉ PARDO BAZÁN Y MOSQUERA. Rafael Balsa de la Vega. 1885.

Óleo/lenzo. 35'5 x 27'5 cm

No ángulo superior esquerdo: "Balsa, 85".

Anotación na parte posterior do lenzo: "Conde de Pardo Bazán. El Excmo. Señor don José María Silverio Pardo-Bazán y Mosquera Mendoza y Ribera. Conde de Pardo-Bazán, etc. N.1828 +1890".

No dormitorio da rúa Tabernas.

AÍNDA que de calidade limitada, é o único retrato do pai de dona Emilia que hai na colección. A escritora, que tamén era consciente das limitacións das obras de Balsa, déixanolo ver cando sobre el escribe: "Ya que de arte hablamos, recordaré que acaba de morir uno de los contados críticos de arte que en España escribían: me refiero a Balsa de la Vega. Discípulo de Casto Plasencia, empezó con vocación de pintor, pero yo, que le he visto trabajar, no creí nunca que pudiese llegar a la altura, no diré de su maestro, ni a la de alguno de los buenos discípulos de aquel artista. El pincel de Balsa era difícil, su creación lenta, y su dibujo, lo mejor que tenía, sin duda, no estaba bastante cursado. Y sin duda persuadido de esto mismo, Balsa de la Vega cultivó su vocación de escritor, habiendo llegado a adquirir competencia, merced a viajes y práctica, que es el elemento más educador del conocer"²⁴.

Rafael Balsa de la Vega (Padrón, 1859 - Madrid, 1913) estudou na Academia de San Fernando e tan só se dedicou á pintura na súa mocidade. Despois de viaxar por Europa e América abandonou o pincel para dedicarse á crítica de arte en libros e revistas. Deixou inacabado o "Catálogo artístico y monumental de las provincias gallegas", que lle fora encargado polo Goberno.

Importante crítico de arte do momento e referente indispensable para analizar esa época, era amigo da familia da escritora. A cordialidade da relación faise gráfica nun libro da súa autoría que lle dedica a dona Emilia anos despois e que forma parte da súa biblioteca persoal, sita na Real Academia Galega²⁵.

"A mi antigua y querida amiga Emilia Pardo Bazán (aún cuando el ruido es mucho mayor que la cantidad de nueces)."

Polo que respecta a don José María Silverio Pardo-Bazán y Mosquera, fillo único de don Miguel Pardo Bazán e de dona Joaquina Mosquera Ribera, naceu na Coruña e foi bautizado na igrexa de Santiago o 20 de xuño de 1827. Morreu na mesma cidade, onde foi enterrado, en 1890.

²⁴ Pardo Bazán, Emilia. "La Vida Contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 23 de xuño de 1913. Ano XXXII. Núm. 1643. Páx. 410.

²⁵ Balsa de la Vega, Rafael. *Eugenio Lucas*. Madrid, Progreso Gráfico, 1911.

Exerceu como xurisconsulto, agrónomo e escritor e en colaboración co conde de Pallares publicou unha *Memoria sobre la necesidad de establecer escuelas de Agricultura en Galicia*, Madrid, 1862²⁶. Participou na fundación da *Revista de Galicia* (Santiago, 1850), na que publicou varios traballos sobre a propiedade no noso país. O título desta publicación repetírase na que dirixirá a súa filla en 1880 a quen, por certo, substituirá como director cando ela deba visita-lo balneario de Vichy.

Politicamente militou no Partido Progresista de Olózaga, polo que foi nomeado alcalde da cidade da Coruña en 1854, e no mesmo ano, durante o Bienio Progresista, deputado a Cortes pola mesma provincia. No ano 1869 volveu ser elixido, polo que toda a familia se trasladou a Madrid, cidade na que pasaba os invernos²⁷.

A participación activa na vida política e probablemente certos discursos nos que facía unha importante defensa do papel da Igrexa -co que isto implica de desviación cara ó conservadorismo- valéronlle para ser elevado á condición de Conde de Pardo Bazán por Breve de Pío IX, o 13 de xuño de 1871. O 18 de outubro do mesmo ano solicitou autorización para o uso do devandito título en España, autorización que lle foi concedida por Amadeo de Savoia o 3 de febreiro de 1872.

26 Os seus escritos amósannola súa preocupación polo estado da agricultura galega do século XIX e forman parte xunto con outros do mesmo contexto e época do que Ramón Villares define como un "pensamento económico galego que en 1864 quedaría condensado no Congreso Agrícola celebrado en Santiago".

27 Barreiro Fernández, Xosé R. "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico". En *Jornadas sobre Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento*. Fundación Barrié, outubro de 2001. No prelo. Salientamos neste punto a puntualización do profesor Barreiro sobre a imposibilidade de que don José fose deputado polo Carballiño en 1868, dato tomado da mesma dona Emilia dos seus "apuntes autobiográficos" que prologan a primeira edición de *Los pazos de Ulloa*, 1886, e que é repetido por tódolos investigadores ata o momento.

Neste punto cómpre pór de manifesto certos trazos do seu carácter que foron determinantes para orientar a personalidade da súa filla; por un lado, o seu talante liberal -liña na que foi educado e que el continuou- lévao a permitir que dona Emilia combine as inclinacións intelectuais coas consideradas naquela época típicamente femininas. A súa biblioteca nunca se pechou á curiosidade dunha filla única que encontraba nos libros a mellor alternativa ós compañeiros de xogo que o estatus social lle negaba; por outro lado, a súa nobreza de espírito, foi salientada en varias ocasións: “[...] ajeno a toda ambición, y contento con su fortuna, rehusaba la admisión de cargos retribuidos”²⁸.

Quizais poida servir de exemplo sobre a formación que decidiu para a súa filla aludir ó que a escritora relata que seu pai adoitaba repetirlle: “Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para dos sexos.”

Ela escribe sobre el a maneira de homenaxe: “Adornaban a mi padre clarísima inteligencia y no común instrucción; mas donde pudiesen faltarle los auxilios de ambos dones los supliría el instinto de justicia de su íntegro carácter [...]”²⁹.

28 *Los diputados pintados por sus hechos*, Tomo I. Santiago, 1869.

29 “Stuart Mill”. En *Nuevo Teatro Crítico*, ano II, núm. 17, maio de 1892, páx. 69. Este fragmento pertence a un artigo que serviu de prólogo a *La esclavitud femenina*, tradución da obra de John Stuart Mill, que dona Emilia publicou na *Biblioteca de la mujer*. Tomo II.



38. AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA. Sen sinatura e sen data.

Atribuído a Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894).

Óleo/lenzo. 48 x 39 cm

Anotacións na parte posterior do lenzo: "La Excma. Señora Doña Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza Salazar de Muñetones y Piñeyro, Condesa de Pardo-Bazan. N. 1831+ 1915".

No gabinete da rúa Tabernas: "Retrato de Doña Amalia de la Rúa y Somoza, por Fierros (?)".

ATRIBUÍUSE tradicionalmente a Fierros, polo que habería que encadralo entre 1841 e 1855, época na que este autor asturiano, establecido en Galicia, se deixou influenciar polo gusto neoclásico, acentuando a elegancia que sempre posuía a súa pintura, de pincelada fina e coidada sen a penas empaste, ben aprendida do seu mestre Federico Madrazo.

As datas coinciden coa idade que podería te-la mocíña retratada, entre quince e dezoito anos, xa que Amalia -Nicolasa de Bari - Juana Nepomucena - Ramona de la Rúa Figueroa y Somoza, foi bautizada na parroquia de san Miguel de Santiago de Compostela o 6 de decembro de 1830, filla do matrimonio celebrado nesta mesma freguesía compostelana o 5 de marzo do mesmo ano, entre Juan Dionisio de la Rúa-Figueroa y Salazar, Capitán de Granaderos da Garda Real, e María del Socorro Somoza y Piñeiro. Pertencía dona Amalia á extensa familia dos políticos, intelectuais e activistas liberais composteláns Rúa-Figueroa.

Nesta obra todo é fermoso e delicado: o satinado da seda, os encaixes, os brillos, as transparencias. Tamén o é o personaxe que adornan: a mirada, a postura, a pel, falan do refinamento típico da etapa neoclásica e do distinguido dunha muller pertencente á fidalguía.



2. AUTORRETRATO. Amalia de la Rúa Figueroa. 1880.

Óleo/lenzo. 34'5 x 27 cm

Anotación no dorso: "La Excma. Señora Doña Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza Salazar de Muñatones y Piñeyro, Condesa De Pardo-Bazán. Autorretrato. N. 1831+ 1915".

No dormitorio da rúa Tabernas.

DALMIRO de la Válgoma, que a coñeceu, escribe que se trataba dunha "dama de nobles características personales; tácita y exacta". E máis adiante "mujer en quien compendiábanse las tradicionales características de la hijadalgo española"³⁰.

Martínez-Barbeito tamén sinala, quizais de forma máis íntima: "Era doña Amalia también de noble familia, mujer inteligente, voluntariosa, sensible y cultivada. Tenía como aficiones [...] la culinaria y repostería, el bordado y la pintura".

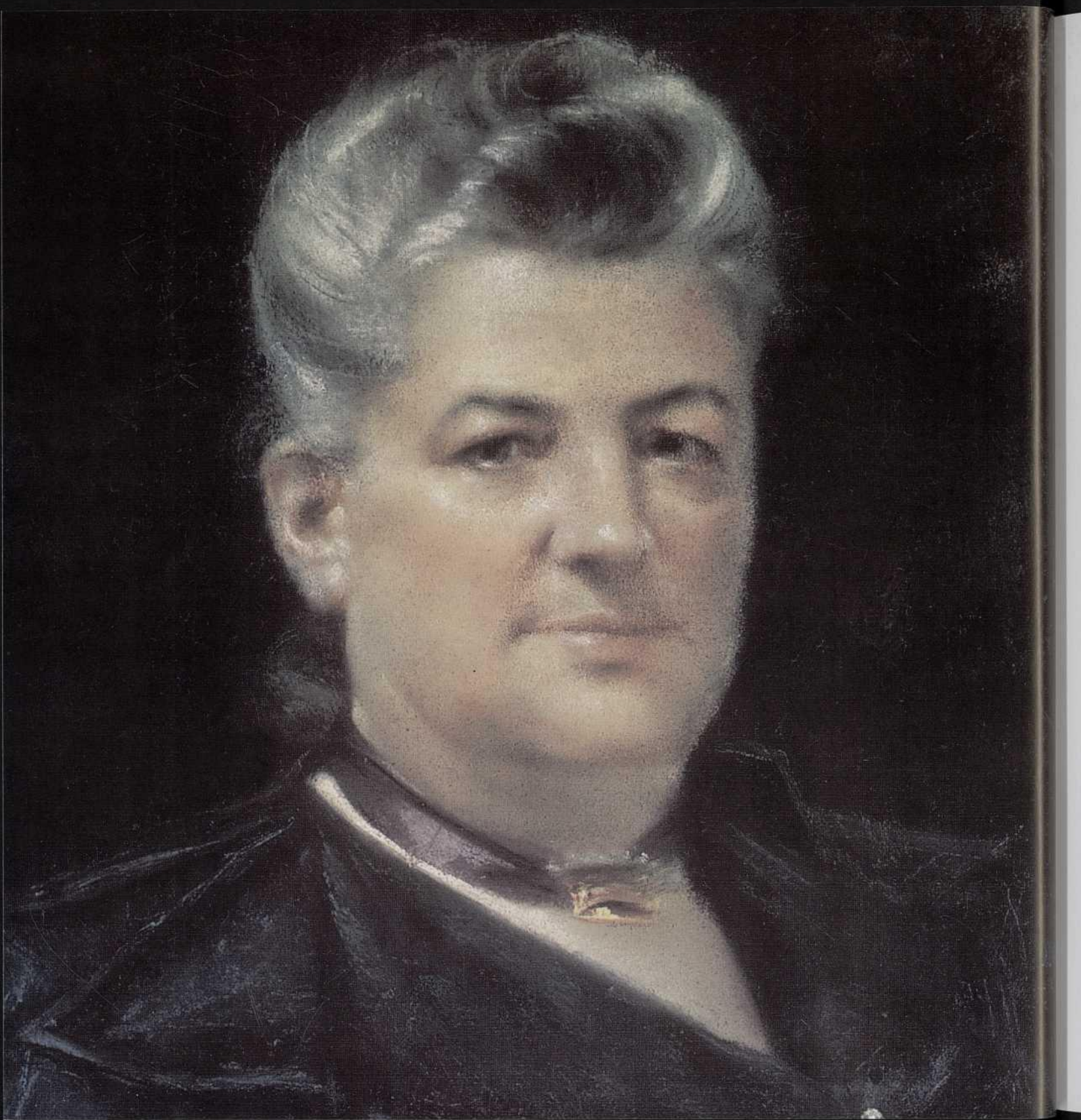
Pérez de Ayala describea como "una señora muy sencilla, que siempre está callada".

M. Ossorio³¹ escribe sobre ela: "Esta señora cultiva la pintura, siendo su casa de la Coruña un verdadero Museo de cuadros, ya originales, ya copiados por la misma. A la Exposición celebrada en aquella capital en 1878 concurrió con buenas copias de Teniers, Rubens, Velazquez, Murillo y Pablo de Vos y otros asuntos, tomados de láminas y pintados al óleo".

E segue: "Una hija de la misma señora, Doña Emilia Pardo de Quiroga, concurrió también á la antedicha Exposición pública con una copia de Rubens".

³⁰ Válgoma, Dalmiro de la. Op. cit.

³¹ Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*. Madrid, 1883-1884. Imprenta de Moreno y Rojas.



23. AMALIA DE LA RÚA. Joaquín Vaamonde. Sen sinatura e sen data.

Pastel/cartón. 53'5 x 39'5 cm

Aproximadamente 1895.

JOAQUÍN Vaamonde³² (A Coruña, 1871 - Meirás, 1900) foi o pintor ó que dona Emilia protexeu e impulsou, pero foi por méritos propios -a calidade dos debuxos, a idealización das persoas retratadas, a beleza que respiran as súas obras- que se converteu no espello no que toda a alta sociedade española quixo verse reflectida. A inxente cantidade de traballo en que se veu envolto para poder atender toda a súa clientela, que o obrigaba a desatende-la súa propia formación, levouno a unha crise que dona Emilia reflectiu no seguinte texto: "Su afán, residir largo tiempo en el extranjero, y allí educarse, completar su iniciación artística. Su ídolo, Sorolla, y la pincelada viril, amplia, fuerte, con luz plena y realidad hasta brutal. Su tormento, la ocupación a la que se consagraba. Yo solía recordarle, para calmar su fiebre, la frase de Alfredo de Musset: "Mi vaso es chico, pero bebo en mi vaso"³³.

Neste busto realizado ó pastel non aparece a característica improvisación que o autor adoita aplicarlle ós retratos realizados con esta técnica, aquí apréciase, sen dúbida, o cariño que sente pola nai de dona Emilia, cariño que por outra parte é recíproco; non debemos esquecer que foi dona Amalia quen convenceu a súa filla para que o recibise e ela foi tamén quen lle axudou a monta-lo estudio en Madrid no ano 1895. Xa na agonía do pintor será dona Amalia quen o coide e Vaamonde deixa disposto no testamento que "La señora que tan generosa le presta su hospitalidad" sexa a encargada de organiza-lo seu enterramento, funerais e sufraxios xa que ela "se halla enterada de los deseos del otorgante en lo que a este punto se refiere".

³² Para unha maior aproximación a este pintor, véxase ó magnífico catálogo da exposición monográfica que tivo lugar nas salas da Fundación Pedro Barrié de la Maza en colaboración co Museo de Pontevedra no ano 2001. No minucioso traballo de dona Ángeles Tilve resólvense tódolos interrogantes que se puidesen suscitar sobre a súa figura.

³³ Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 3 de setembro de 1900. Ano XIX. Núm. 975. Páx. 570.



57. AMALIA DE LA RÚA. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo. 101'5 x 86 cm

Segundo a listaxe de bens realizada no ano 1871, no salón da rúa Goya: "Retrato de la abuela de la Marquesa de Cavalcanti, al parecer, por Vaamonde".

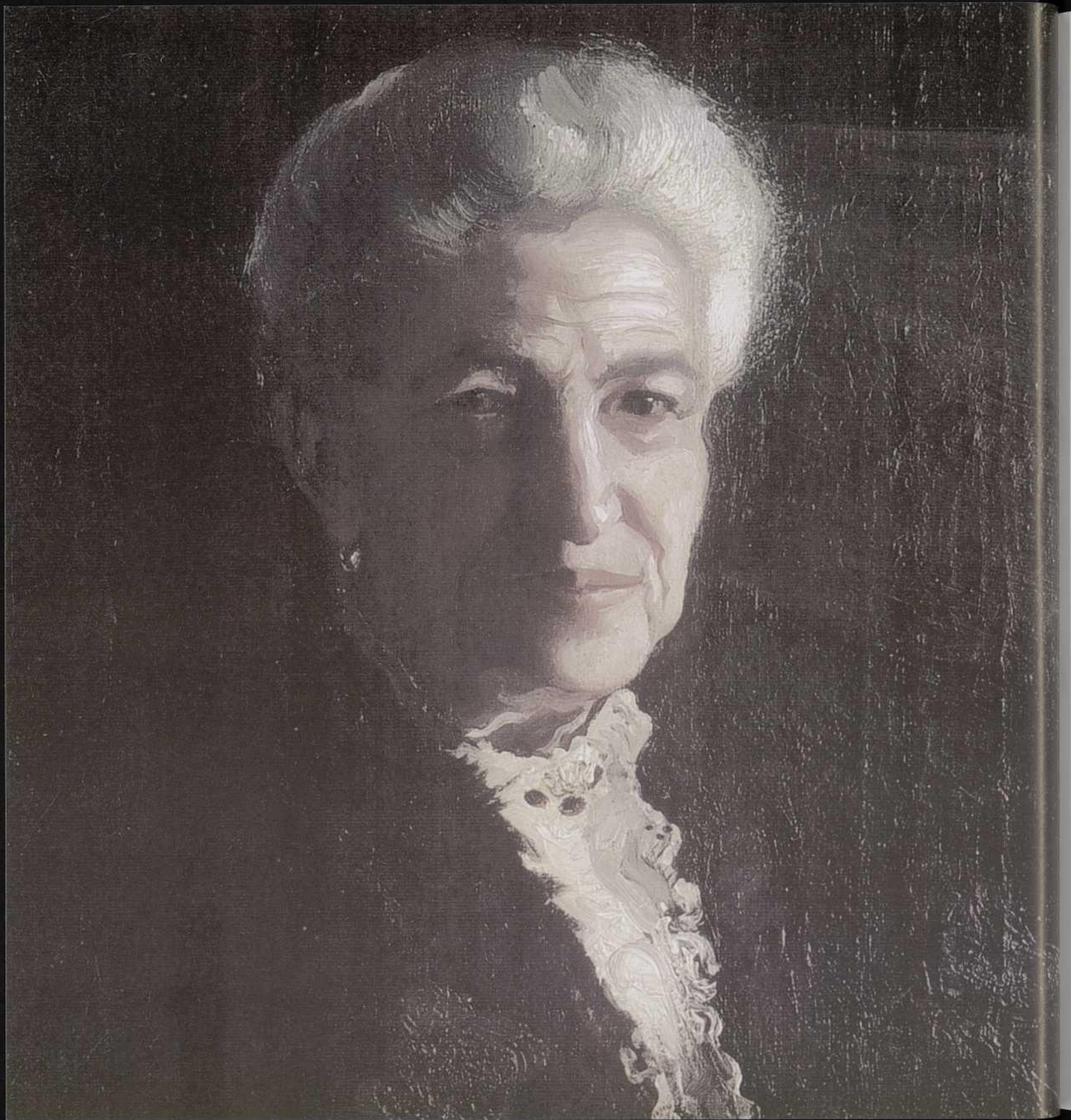
Este cadro aparece no gabinete de traballo de dona Emilia en 1918 nunha fotografía que ilustra unha entrevista na revista *Blanco y Negro*³⁴.

TRÁTASE dun soberbio retrato, definitorio dos sentimentos de tenrura e respecto que dona Amalia lle inspira ó autor. A excepcional calidade vén dada pola unión dunha excelente destreza técnica e dunha refinada sobriedade. Naturalidade e empaque, sinxeleza e distinción.

Neste cadro o pintor segue as formas desenvolvidas no Barroco: sobre un fondo neutro e escuro xorde a figura en tres cuartos, construída coa impresionante monocromía que case unifica fondo e vestimenta. Cun dominio do recurso de contrastes luminicos, centra a atención nas mans e na cara, modelándoos.

A pesar da discreción que impón esta monocromía do óleo, consegue chama-la atención ó recrearse na textura, e é esa factura desenvolta a que converte en riqueza o xogo de pincel que sinala a situación dos adornos de acibeche do vestido. Por outro lado, o severo do negro suavízase coa doce mirada que se fixa no espectador.

³⁴ Martínez de la Riva. "La cantora de los Pazos". En *Blanco y Negro*. 17 de novembro de 1918.



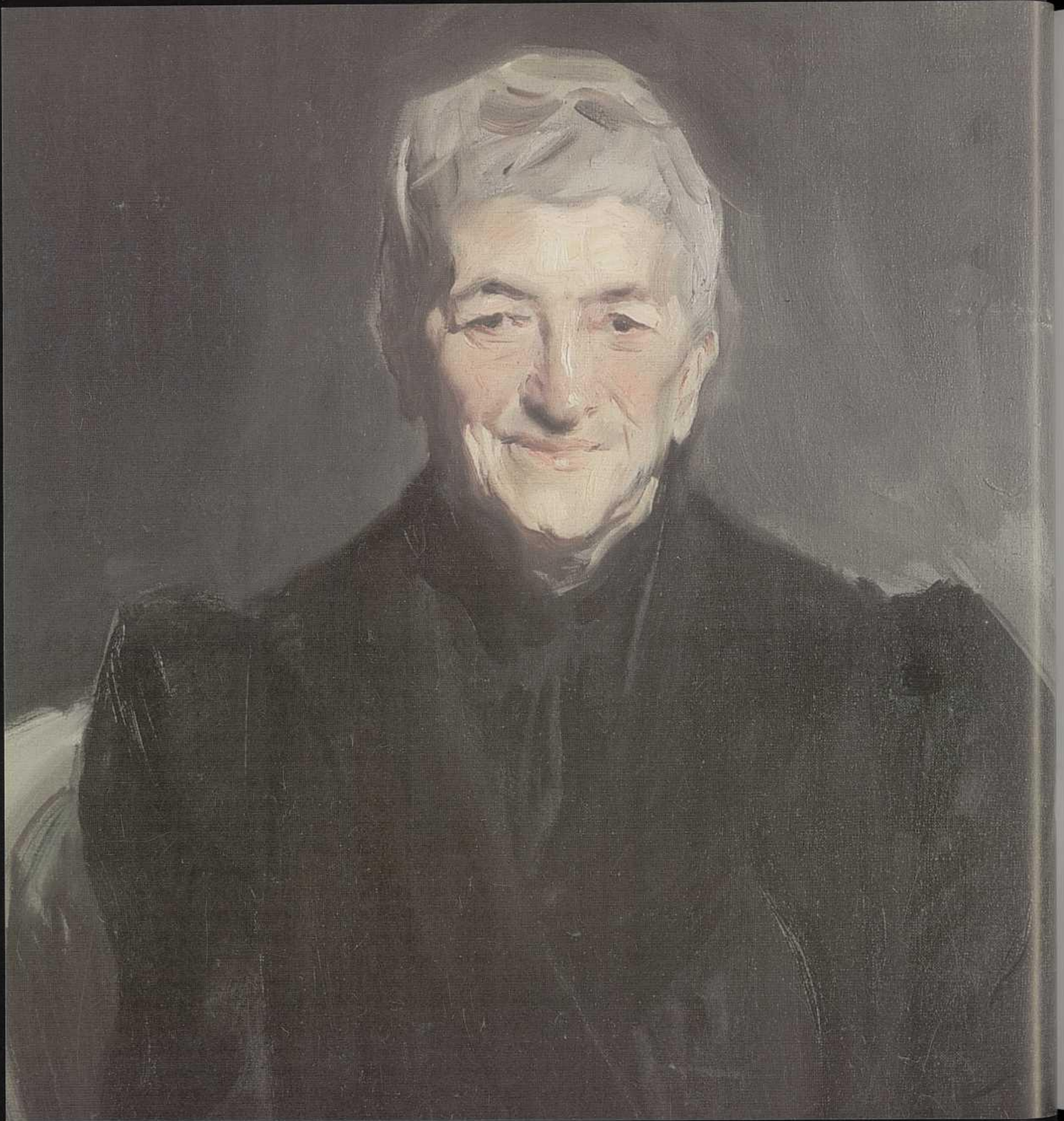
36. AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA. Sen sinatura e sen data.

Óleo/lenzo. 64 x 52 cm

Na sala da rúa Goya: "Retrato de la madre de Doña Emilia (pintura anónima)".

O personaxe coincide plenamente cunha fotografía que dona Amalia lle dedica á súa neta no seu oitenta aniversario. Se datámo-lo seu nacemento en 1830, daquela, tanto a fotografía coma o retrato corresponden a 1910, dato que se corrobora se o comparamos co pintado por Sorolla en 1913, no que podemos observar un aspecto moi semellante da retratada.

Unha anciã míranos desde un espacio neutro, ten o pelo branco recollido nun moño e está vestida de negro, os encaixes brancos da camisa proporcionanlle á cara o contrapunto volumétrico e lumínico. O xesto da retratada, doce, sorrinte, de mirada directa, fálanos dunha muller intelixente e serenamente feliz. Non estamos ante unha obra de calidade, pero é un bo retrato porque o seu autor captou a psicoloxía da muller.



49. AMALIA DE LA RÚA. Joaquín Sorolla y Bastida. 1913.

Óleo/lenzo. 80 x 62 cm

Asinado e datado polo autor no ángulo superior esquerdo: "A mi amiga Emilia Pardo Bazán [/]. Sorolla 1913".

Anotación no bastidor: "Condesa viuda de Pardo Bazán a los 82 años".

Situado en 1956 na sala pequena da rúa Goya. "Retrato de la abuela de Doña María de las Nieves (1913) por Sorolla".

MAGNÍFICO retrato de medio corpo de dona Amalia, onde volve aparecer co pelo branco recollido nun moño sinxelo e cun austero vestido negro, como corresponde por tradición á estética e á dignidade dos nosos anciáns. A obra amosa intimidade e naturalidade, valores que tanto lle gustaban ó autor e á propia dona Amalia. Atopámonos novamente ante a mirada directa e o sorriso doce, e Sorolla exprésao cun traballo de pincel de longos percorridos, en ocasións cheo de materia. Busca o efecto da pintura impresionista, e engádelle algún outro efecto demostrando que non lle interesan excesivamente nin a técnica nin a filosofía dos movementos artísticos. Aquí coma nas súas mellores obras, o éxito reside na rapidez de concepción e de execución.

Melchor Almagro³⁵ realiza unha descrición de dona Amalia na que pon en palabras o expresado por Sorolla co pincel: "Todas las virtudes de economía y laboriosidad encarnaban en la anciana madre de la escritora, una señora aguileña y apergaminada, con la erguida testa blanca como el lino y las manos huesudas, que diríanse hechas al uso de la rueca donde hilaron las princesas antiguas. [...] Vestía la anciana madre de doña Emilia siempre de negro, a la moda de su tiempo, de rico gro o raso, si se trataba de asistir a ceremonias, tocándose con pequeñas capotas y abrigándose con manteletas ornadas de azabaches o abalorios que iban a maravilla con el perfil de medalla y el peinado isabelino, muy 1860, de la bondadosa dama. Ella representaba el orden hogareño, mientras su hija Emilia era la fantasía, el brillo, la celebridad".

Tras unha exitosa exposición en febreiro de 1909 na "The Hispanic Society of America" de Nova York, que foi visitada por dezaseis mil persoas nun mes, en 1911 o pintor asina un contrato privado co presidente da sociedade, Mr. Archer Milton Huntington polo que se compromete a realizar "una gran decoración con destino a la Biblioteca de la entidad", o hispanista e mecenas deulle liberdade a un Sorolla xa consagrado para selecciona-las representacións de tipos populares do noso país e os retratados que formarían parte da galería de personaxes ilustres da biblioteca da Hispanic Society of America, en 1911. Seguramente dos contactos que se estableceron para pintar, sempre do natural, á única muller que mereceu estar na galería, tomou forma este que enriquece a colección da Casa-Museo³⁶.

³⁵ Almagro Sanmartín, Melchor. *Bajo los tres últimos Borbones*, Madrid. (s.a.).

³⁶ Só existen outros dous retratos femininos pintados por Sorolla na Hispanic Society de Nova York, un de *La Reina Victoria Eugenia*, regalo do rei Alfonso XIII, en 1911; e outro de *La Señora Ira Nelson Morris con sus hijos*, adquirido pola sociedade en 1954, pero ningún deles nesta galería. Estes datos, e algún outro, foron facilitados pola nosa colega Marilluch Pinto, a quen desde aquí debemos agradecer-lo seu interese e profesionalidade.

A amizade entre os dous vén de vello, a condesa escribe sobre el en varias ocasións. En *La Ilustración Artística*, dona Emilia describe unha visita ó taller de Sorolla onde vira as teas que este presentaría na Exposición de Belas Artes de 1901. Como é de esperar, e de agradecer, o texto non é unicamente laudatorio cara a un artista que xa está no cume da súa carreira, senón que tamén é crítico, e esta crítica céntraa no xénero do retrato cun ritmo *en crescendo* e proporciona á prensa un artigo delicioso³⁷: “[...] para llegar a manifestarlo así, por medio del pincel, se requiere una sumisión y una paciencia que Sorolla va adquiriendo - siempre *fremente*, siempre allá por dentro, revolucionario y ansioso de pintar, al aire libre, lo que le dé la gana -...” e segue: “Descollar, como Goya, en el capricho original y en la traducción de almas y fisonomías que es el retrato, esto lo conseguirá Sorolla, en virtud de sus facultades excepcionales, pero es la verdadera labor ardua. El retrato, y sobre todo el de señora, se le ha resistido mucho. Su brocha cargada de colores, echa á tender sobre la tela el brochazo genial, se contenía y se empobrecía. Algunos retratos de la primera época de Sorolla parecen pintados al temple: son pálidos y secos”.

A principios de 1915 dona Amalia enferma e morre. Nunha carta datada o 8 de marzo do mesmo ano, dona Emilia contesta a don Miguel de Unamuno, quen lle enviara o seu pésame polo pasamento de súa nai: “[...] mucho nos alegramos de que Vd. no olvidase el camino de la casa donde fue grata su presencia y mi madre ejerció con Vd. la hospitalidad a su estilo franco”.

Máis dun lustro despois, o 10 de marzo de 1971, nunha carta dirixida á Real Academia Galega e asinada polo Marqués de Almeiras, naquel momento director do Museo de Belas Artes da Coruña, este solicita o depósito do cadro na Institución que el dirixe, pero a súa presenza resérvase, con tódolos demais obxectos, para a exposición no Pazo Municipal da Coruña.

³⁷ Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 1901, núm. 1009, páx. 282



28. JUANA MARÍA DE LA ASUNCIÓN PÉREZ DE DEZA Y PINAL.

Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo. 67,5 x 56 cm

29. PEDRO ANTONIO QUIROGA Y DE LA MAZA CO UNIFORME DE MAESTRANTE DE RONDA.

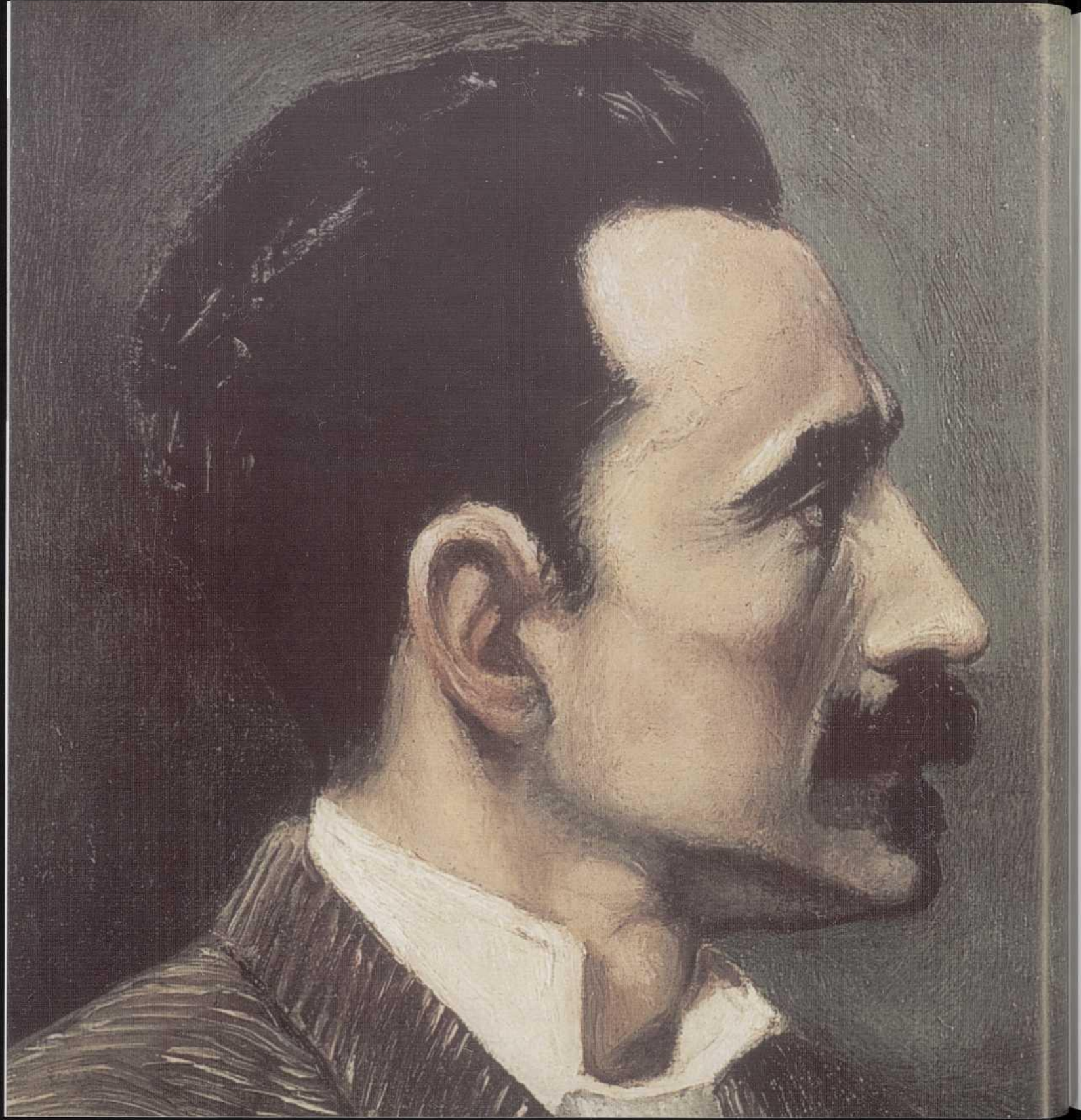
Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo. 67 x 56 cm

A lista elaborada en 1964 sinala que estes retratos situados no salón principal da rúa Tabernas son obra de Arturo Fernández Cersa, aínda que se engade que poden ser copias deste, de orixinais de Dionisio Fierros. Sobre este asunto non posuímos suficiente documentación que nos permita ofrecer unha clara resposta, se ben podemos comprobar que a calidade das pezas e o tratamento dos valores plásticos non parece concordar co que Dionisio Fierros ofrecía por aquelas datas. A falta de narración nos cadros, a pose demasiado formal dos representados e a definición tan rotunda das masas son procedementos pouco habituais neste pintor.

Trátase dos pais de José Quiroga y Pérez de Deza, marido de dona Emilia e segundo fillo do matrimonio. Os Quiroga, pertencentes á Real Maestranza de Ronda, veñen da casa de Santirso de Mabegondo. As probanzas da familia para ingresar en dita orde patentizan a nobreza do seu sangue.

Dona María de la Asunción era a dona da casa de Corneda, no Carballiño. Casou na parroquia de santa Eulalia de Banga o 16 de novembro de 1835, a mesma na que foi bautizado o seu fillo, José Quiroga, o 1 de xuño de 1848.



52. RETRATO DE JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA. Sen sinatura e sen data. Últimas décadas de 1800.

Óleo/cartón prensado. 35'5 x 26'5 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: "El Excmo. Señor Don José Antonio Fernando Quiroga y Pérez de Deza Mendinueta y Pinal, Conde de Pardo Bazán, Maestrante de la Real de Ronda".

No dormitorio da rúa Tabernas.

ESTÁ claro que é obra dun pintor afeccionado e, aínda que a calidade non é moita, ten un certo xogo de pincel e unha definición dos contornos e do volume moi aceptables. Desde logo non é obra de ningunha das mulleres da casa, pois ningunha delas, nin Amalia nin Emilia, teñen estes xeitos.

A voda de Emilia Pardo Bazán e José Quiroga tivo lugar nas Torres de Meirás, o 10 de xullo de 1868, cando contaban con dezaseis e vinte anos respectivamente.

Don José era un afervoadado carlista, partido no que militara desde novo, e este pode ser un dos motivos da adhesión que dona Emilia comparte na súa xuventude, e que a leva a poñerlles ós seus dous primeiros fillos os nomes dos fillos de don Carlos.

Era don José Quiroga un home de temperamento tranquilo, que gozaba nos momentos de lecer da súa afección pola ebanistería da que deixou algunhas mostras que hoxe forman parte da colección do museo.



53. JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA. CABALEIRO DA REAL MAESTRANZA DE RONDA
Sen sinatura e sen data. Joaquín Vaamonde. 1895

Óleo/lenzo. 235 x 110 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

ESTAMOS ante un retrato de corpo enteiro e de tamaño natural no que Vaamonde dá mostras do seu dominio e depuración dos medios pictóricos para determinar tódolos aspectos da persoa e do cadro en si. Cunha paleta moi curta e contrastada, composta unicamente por catro cores: branca, negra, vermella e ouro, e co pincel mestre que posuía, define un "cumplidísimo caballero, de prócer estampa, y creyente y generoso espíritu"³⁸. O lenzo destila respecto e elegancia ós que contribúe a mirada directa e sosegada do retratado. A liberdade do pincel ó forma-las plumas do casco semella un contrapunto que descarga a forza compositiva na metade superior do cadro.

Presidente do Círculo de Artesanos entre 1884-85 e 1887-89, "la más culta, popular y democrática sociedad de La Coruña por aquel entonces", segundo Martínez-Barbeito recibiu a reacción máis crítica da sociedade coruñesa ante a novela *La Tribuna*, "bomba caída en el ambiente provinciano", e este foi un dos motivos da separación amigable entre o matrimonio, aínda que, sen dúbida, foi decisiva a publicación de *La Cuestión Palpitante*, en 1889. O Marqués del Santo Floro relátalo³⁹: "Don José Quiroga, espoleado, presionado por sus paisanos, toma posiciones. A su alrededor, en Galicia, el ambiente se hace muy denso. Un sacerdote prestigioso se propone anatémizar desde el púlpito al libro y a la autora. Se habla de herejía, de excomunió. El señor Quiroga exige que el libro, en pleno éxito, sea retirado, que la autora se retracte públicamente, y por último, que renunciando a su carrera literaria no vuelva a tomar la pluma, no siendo para escribir a la familia. Preciso es elegir." E dona Emilia elixiu.

No momento en que é retratado por Vaamonde don José Quiroga tiña 48 anos e estaba en plena madurez. Había xa seis anos que o matrimonio se desfixera, aínda que as relacións entre ambos parecen ser amigables se temos en conta a invitación por parte de dona Emilia a ser retratado. Ademais tanto don José como dona Emilia non dubidan en acudir xuntos a distintos actos que así o esixen e os fillos, aínda que se manteñen ó lado da nai, pasan longas tempadas con seu pai no castelo de Santa Cruz. O 12 de novembro de 1912 morreu no Carballiño e a pesar de levar tantos anos separados a condesa gardou loito en Madrid e durante un ano non se deixou ver en público. Sobre esta cuestión Carmen Bravo-Villasante, que obtivo moita da información directamente de dona Blanca, comenta algo digno de mención pola delicadeza que transmite⁴⁰: "La condesa guarda luto riguroso y no sale. Como tampoco va al [Teatro] Real, ese invierno oye las óperas por teléfono".

³⁸ Válgoma, Dalmiro de la. Op. cit.

³⁹ *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*. Ano VII. A Coruña, 1971. Núm. 7.

⁴⁰ Bravo-Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Revista de Occidente, Madrid, 1962, pág. 274.



55. CABEZA, ESTUDIO PARA O RETRATO DE JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA.

Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo. 46'8/34'2 cm

No dormitorio da rúa Goya: "Retrato del padre de la Marquesa de Cavalcanti, al parecer, por Vaamonde [boceto del original, existente en el Museo de La Coruña]".

É probable que esta última alusión formara parte das intencións das herdeiras ou do mesmo Museo de Belas Artes da Coruña, que despois solicitaría o Sorolla. O certo é que existiron doazóns das herdeiras a esa Institución, seguramente co obxecto de perpetuar a presenza da familia na historia da cidade. Entre estas doazóns está a escribanía de prata, que xa fora utilizada, antes de dona Emilia, por don José Pardo Bazán, ademais de varios retratos de Vaamonde -*Dona Emilia Pardo Bazán e Dona Manuela Collantes*, e de Corredoira -*Emilia Pardo Bazán*-. Así mesmo tamén consta nos seus fondos o magnífico tapiz renacentista *Especulum humanae vitae* que foi o núcleo central a partir do cal e seguindo unha idea da conservadora dona Amparo López Redondo, se fixo unha soberbia exposición⁴¹.

En canto á peza que nos ocupa cómpre sinalar que non cremos estar ante un bosquexo preliminar posto que o coidado no detalle é demasiado grande e unicamente está esbozado o fondo. Probablemente é o resultado dunha petición ó autor para colgar un retrato tan logrado, que con seguridade satisfizo a todos, nun lugar máis íntimo, onde as dimensións do orixinal non o permitirían.

⁴¹ *Especulum humanae vitae. Imaxe da morte nos inicios da Europa Moderna*. Museo de Belas Artes. A Coruña. 1997. Tamén na revista *Abrente*, 1994, núm. 26, páx. 187-206. E en "En torno al tapiz intitulado 'Especulum humanae vitae' que fue de doña Emilia Pardo Bazán", en *Espacio, tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*. Serie VIII, Hº del Arte, t. 11. 1998, páx. 155-176.



3. EMILIA PARDO BAZÁN ÓS 16 ANOS. Amalia de la Rúa. 1875.

Óleo/lenzo. 76'5 x 59 cm. En óvalo.

Anotacións ó dorso: "Emilia Pardo Bazán. La pintó su madre. 1875".

No salón principal da rúa Tabernas.

EN contra do que se le ó dorso, na cartela lese o seguinte: "Pintada por su madre cuando la escritora tenía dieciséis años de edad, en 1867". Evidentemente esta é a referencia máis fiable, xa que esa semella se-la idade da retratada. Sabemos ademais que non é un retrato do natural, senón que foi pintado a partir dunha foto, conservada nos fondos do Museo Lázaro Galdiano e que tamén aparece nun artigo sobre a escritora asinado por Fernando Martínez Morás⁴². Seguramente se trata dunha fotografía de voda de dona Emilia e ese é o motivo que levou a súa nai a pasala a óleo.

⁴² Martínez Morás, Fernando. "La Condesa de Pardo Bazán". En: *Boletín de la Real Academia Gallega*. Ano XVI, 1 de xuño de 1921. Núm. 139, páx. 249 - 250.



46. EMILIA PARDO BAZÁN. Gustav Wertheimer. 1887.

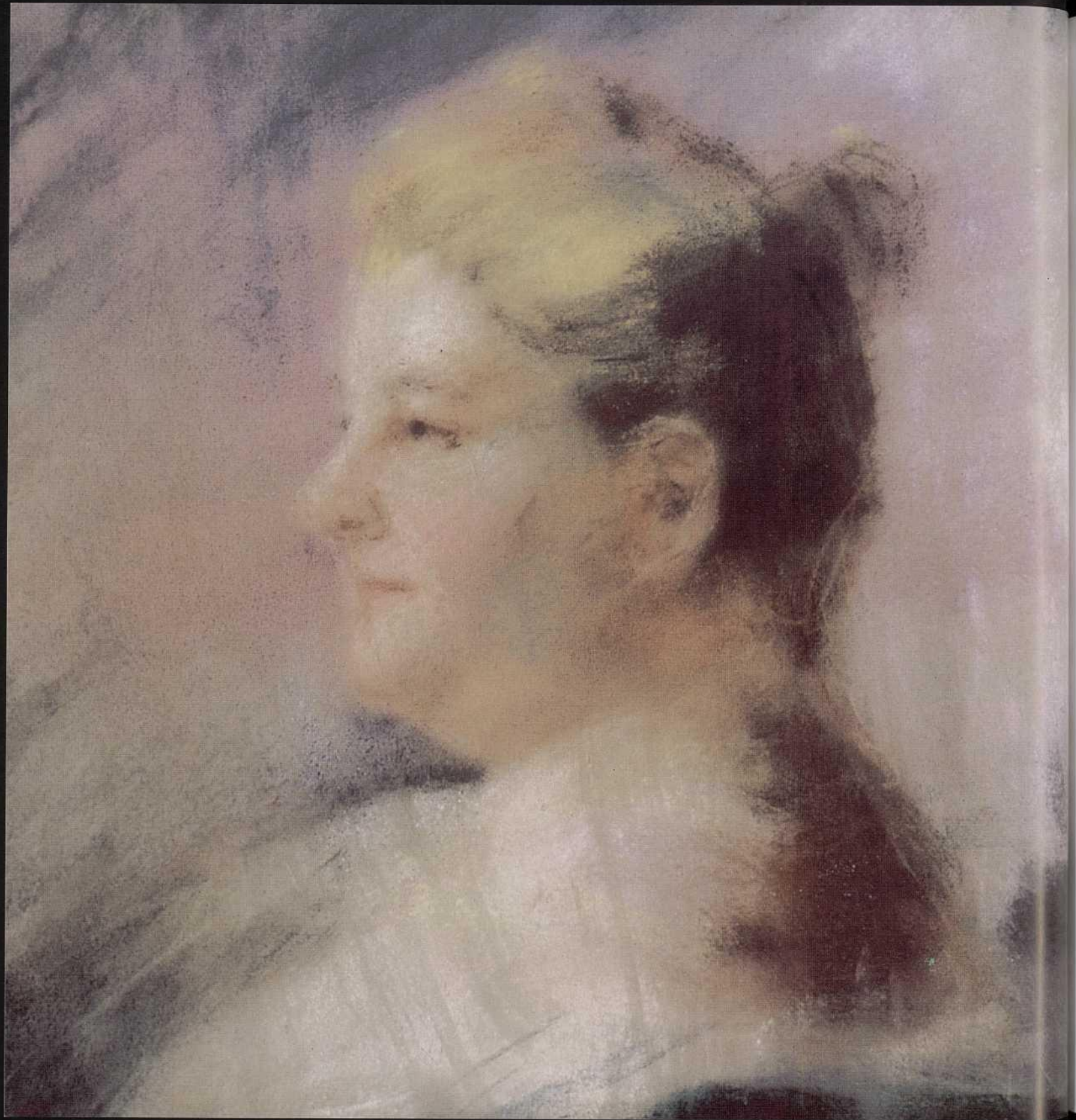
Óleo/lenzo. 81'5 x 63'5 cm

Asinado, datado e dedicado no ángulo inferior dereito "A sa bonne amie Emilia Pardo Bazán souvenir de Gustav Wertheimer. Paris 1887".

Na "Sala a continuación del comedor" da rúa Tabernas.

O pano de encaixe que lle cobre a cabeza e os ombreiros suxeito no peito cunha rosa, o sorriso medio esbozado, a mirada..., todo se une para falar do encanto da modelo, xestos de graciosa coquetería captada ou quizais inducida polo pintor. A pincelada tamén é apreciable: solta e abosquexada, aínda que máis na liña dos manchistas italianos, os *macchiaioli*, que na dos impresionistas franceses.

Gustav Wertheimer (Viena, 1847-París, 1904), estivo moi vinculado ó grupo de Overbeck e os Nazarenos alemáns, co que tamén se relacionou Federico Madrazo. Viviu e gozou de éxito en París, aínda que morreu na miseria.



51. EMILIA PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1897.

Pastel/cartón. 66'5 x 56'5 cm

Na sala pequena da rúa Goya: "Acuarela. Retrato-busto de la Condesa de Pardo Bazán (Doña Emilia de Pardo Bazán)".

RETRATO abosquexado de perfil, onde destacan os suaves matices tonais. A pouca definición do debuxo débese, máis que ó autor, á man dun restaurador moi pouco afortunado que incluso arrastrou a sinatura. E ó contemplar este, botamos de falta o magnífico retrato ó pastel que lle fixo Vaamonde e que serviu de detonante para a amizade e o mecenado de dona Emilia, só conservamos del unha fotografía enmarcada en paspartús cunha dedicatoria manuscrita da escritora ó poeta -autor, entre outros textos, da letra do himno galego- Eduardo Pondal. Gracias a este documento sabemos do orgullo que sentia por tan atinada reprodución da súa persoa e intuimos que non será a única reprodución dedicada que existe.

Con relación á execución do retrato comenta a propia escritora: "[...] todavía me parece ver el improvisado taller que en Meirás se arregló para mi retrato; las colchas de percal colocadas de modo que tamizasen la luz, y hasta un cuadro, puesto a guisa de mampara, ante los vidrios de una ventana que daba al jardín. Yo tenía escasa confianza en el resultado del retrato. Muchos me han hecho, y ninguno ha salido bien. El de Vaamonde dejó satisfechos a todos los que lo vieron y quedó terminado en tres sesiones"⁴³.

Nesas tres sesións, e acompañando o posar e o pintar con conversacións nas que ambos personaxes encontraron moitos puntos afíns, quedou acabado o mellor retrato dela, actualmente en paradoiro descoñecido.

⁴³ Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 3 de setembro de 1900. Ano XIX. Núm. 975, páx. 570.



50. JAIME QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1897.

Pastel/cartón. 80'4 x 42'2 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

RETRATO de perfil, onde a verticalidade e a estilización da figura se equilibran cunha liña horizontal que esboza o horizonte. A profundidade lógrase cunha sinxela mancha azul. Este tratamento de saturación do azul do fondo e do negro da chaqueta é case antipastel. Vaamonde busca aquí outra densidade, outro acabado, respectando a idea de bosquejo, aínda que non a de improvisación. Quizais o motivo teña que ver coa necesidade de dar idea de algo masculino e separalo do delicado e feminino da técnica do pastel.

Oito anos despois da voda naceu Jaime. A maternidade faise escritura nun libriño de versos que se titula coma el:

*Contenido el aliento
y en quedos pasos
llegueme hasta su cuna
capullo blanco.*

Esta publicación foi editada por Francisco Giner de los Ríos, amigo da familia, como regalo a dona Emilia, quen lle fixera chegar un borrador para pedí-la súa opinión; dos trescentos exemplares editados quizais o máis interesante sexa o que custodía a biblioteca do Museo Lázaro Galdiano, xa que está encadernado cun guante da escritora e coa seguinte dedicatoria⁴⁴:

A José Lázaro Galdiano.

Este ejemplar vá encuadernado con un guante mio y con la intencion acompaña la mano que vistió el guante y escribió los versos.

Emilia

⁴⁴ *Jaime*. Madrid: Imprenta de A. J. Alaria. 1881.



A José Lázaro Sal
diana
Este ejemplar
va suculatizado con
un guante rojo y con
la intención de acompañar
hasta la mano que
vistió el guante y
contribuir a la
luz.

JÁIME

FOR

EMILIA PARDO BAZAN

MADRID

IMP. DE A. J. ALARÍA

1881

Jaime José Emilio Elías Quiroga y Pardo Bazán, foi, segundo algunha fonte, afillado de bautismo de don Carlos de Borbón⁴⁵. Cabaleiro do hábito de Santiago e da Real Maestranza de Ronda, participou na Guerra de África de 1909 como voluntario en Melilla no rexemento de húsares, de soldado raso pasou a cabo e despois a tenente da reserva gratuíta. En 1913 volveuse alistar para Tetuán, no rexemento Victoria, 28 de cabalería, cunha honrosa actuación na acción de Laurien.

En 1916 a súa nai logrará por fin, desde 1907, cederlle o título nobiliario con distinto nome (Torre de Cela). Ademais, dona Emilia intenta e consegue que a Santa Se lle recoñeza o título pontificio de Pardo Bazán, ó que ten dereito como filla única.

O 13 de outubro de 1918 é Jaime quen abre a cortina que cobre o monumento de Collaut Valera na Coruña, a condesa non asiste á inauguración aínda que despois, no salón de plenos do Pazo Municipal, le un discurso no que reivindica o papel político para a muller.

O 12 de maio de 1921 estivo a carón da cama da nai. E foi el quen fixo a doazón ó Concello, o 14 de novembro de 1925, do manuscrito no que súa nai estaba traballando: *La esfinge*, novela da que tiña escritos dous capítulos.

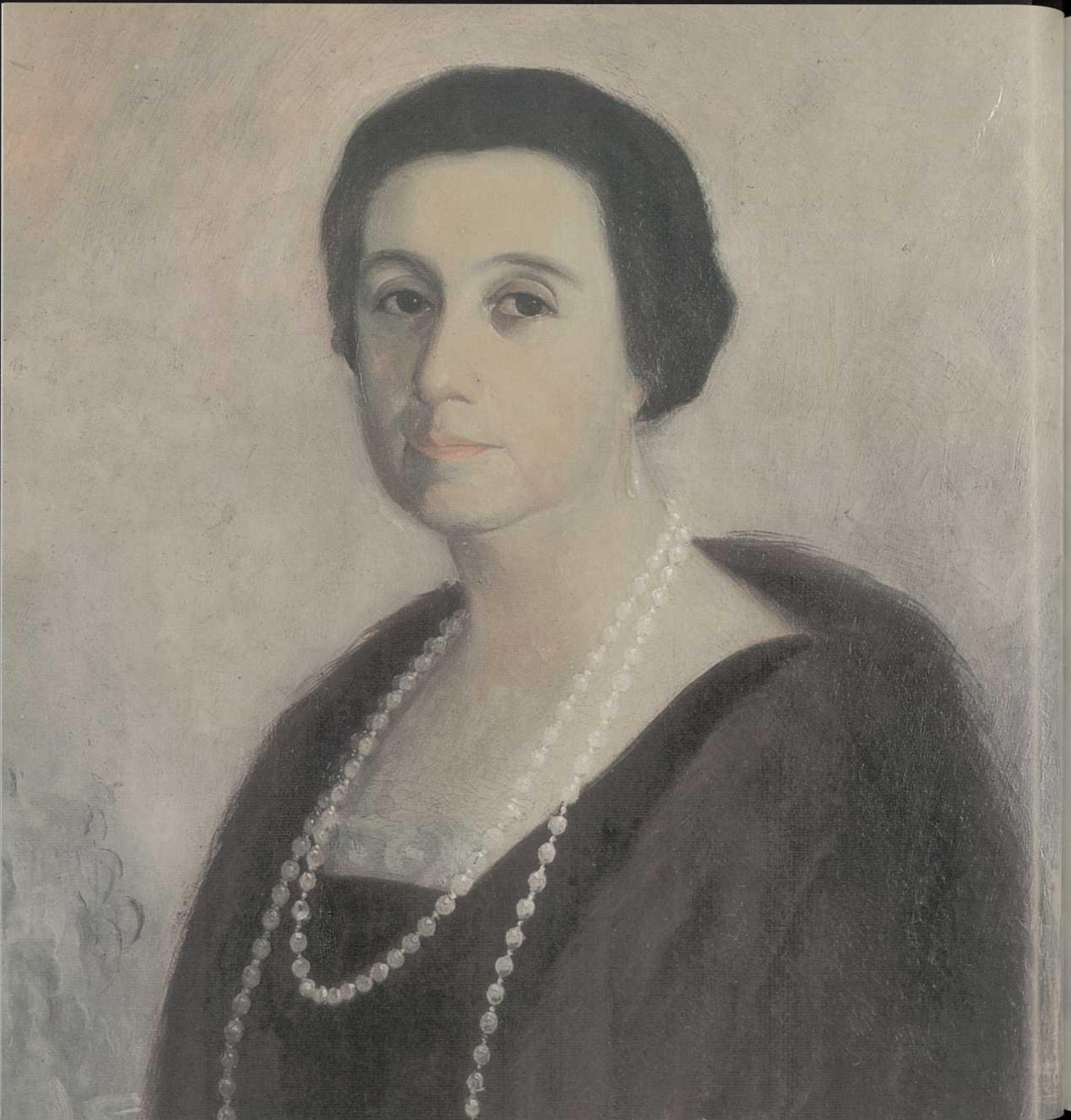
En 1921 tamén inaugurou así mesmo o monumento da rúa Princesa de Madrid, que fora construído por subscrición popular na que tamén participaron as súas Maxestades, ademais de toda a alta sociedade entre a que dona Emilia tiña as súas amizades.

Tamén escribiu como cronista *Un viaje por Italia*, algunhas novelas de costumes e, como homenaxe á arma de cabalería -na que serviu co grao de capitán- unha *Cartilla táctica para las tropas de a caballo*⁴⁶.

Don Jaime morreu, ó lado do seu fillo, de dezanove anos, nos primeiros días da Guerra Civil.

⁴⁵ Palma, Ricardo. *Recuerdos de España*. Buenos Aires, J. Peuser, 1897. Páx. 136.

⁴⁶ Narciso Correal. "Gallegos ilustres" en *El Ideal Gallego*, 1938, 27 de abril. Na biblioteca de dona Emilia encóntranse dúas das publicacións do seu fillo: *Aventuras de un francés, un alemán y un inglés en el siglo XIX*. Madrid, 1902? Est. Tip. De Idamor Moreno, e do mesmo establecemento, *Notas de un viaje por la Italia del Norte*. Madrid, 1902.



34. MANUELA ESTEBAN-COLLANTES Y SANDOVAL, CONDESA DE TORRE DE CELA. Camino. 1929.

Óleo/lenzo. 82x64 cm

Asinado e datado no ángulo inferior dereito.

No salón principal da rúa Tabernas.

O autor, Ricardo Camino Calvo, (A Coruña, 21 de decembro de 1900) estudiou na Escola Superior de Belas Artes de San Fernando de Madrid. Foi discípulo de López Mezquita e Segunda Medalla na Exposición de Ferrol de 1924. Ganou unha Bolsa de Viaxe na Exposición Nacional de Belas Artes de 1934. Á súa volta exerceu como profesor de debuxo e pintura da Fundación Fernando Blanco. En 1941 pasou a formar parte do Taller de Restauración do Museo do Prado.

Dona Manuela é segundoxénita dos primeiros Condes de Esteban-Collantes, título conferido por Alfonso XII a seu pai, don Saturnino Esteban Miquel y Collantes, Senador Vitalicio, Ministro de Instrucción Pública e Belas Artes, Conselleiro de Estado, Gran Cruz de Isabel la Católica, etc.

"Aquella Manolita Esteban-Collantes, hija del conde de este título, ministro de Instrucción Pública, que fue muy bella, brilló en sociedad y hoy es viuda y madre afligida por la muerte cruel de todo lo que amaba [...]"⁴⁷.

Refírese ó asasinato antes narrado. A dureza do episodio é enorme e quizais non se tivo demasiado en conta o que significou que ela accedese á doazón da rúa da casa Tabernas, sobre todo tendo familia a quen entregarlla en herdanza.

⁴⁷ Martínez Barbeito, Carlos. "La vida literaria" en *El Correo Gallego*. 5 de xullo de 1956.



56. BLANCA QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo. 65'9 x 48'5 cm

En orixe flanqueando a porta do salón de recibir da casa de San Bernardo.

No ano 71, no salón da rúa Goya: "Retrato de doña Maria de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, al parecer, por Vaamonde".

A través dunha carta do pintor dirixida ó seu mestre, Isidoro Brocos, sabemos da estratexia de dona Emilia para dar a coñece-lo seu novo protexido. Durante catro días convidou o máis selecto da sociedade madrileña ó seu salón, no que estaban expostos os cadros de Vaamonde. Incluso a prensa informou sobre esta presentación.

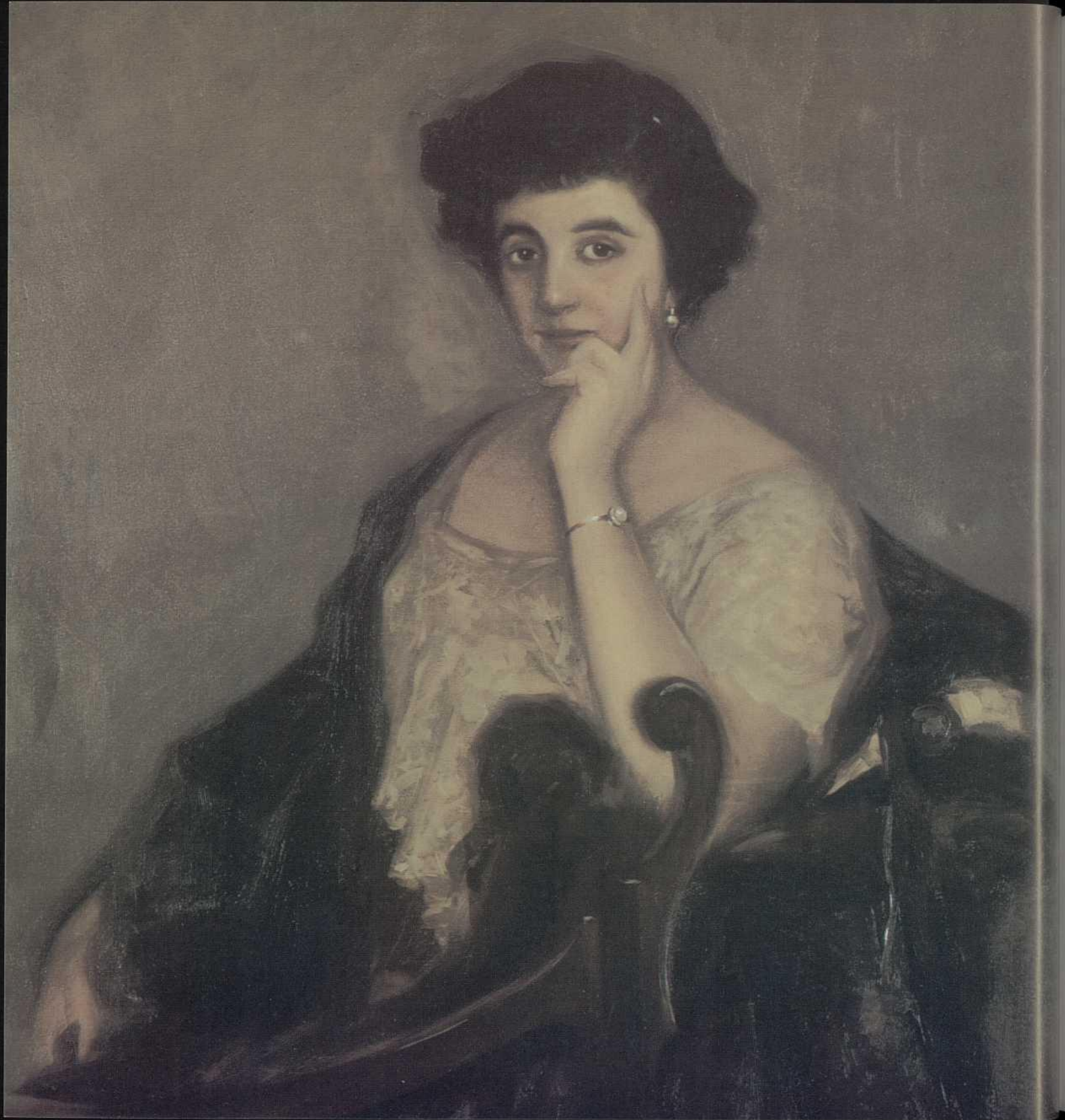
Anos despois, en 1912, tódolos cadros de Vaamonde, ademais doutro retrato de dona Emilia, un nu de muller, unha xitana (pastel) e un estudio do natural foron prestados pola condesa á Exposición de Pintura Regional Gallega, que tivo lugar no Centro Gallego de Madrid.

A peza que nos ocupa, como toda a produción de Vaamonde, inclúese entre as pezas de maior calidade da colección. Revela unha profunda observación do natural e un bo coñecemento da psicoloxía da representada. Desde un fondo neutro, cun foco de luz incidindo no rostro, o autor traballa en longas pinceladas contrapostas a pequenas aplicacións de masa pictórica no vestido e no pelo, establecendo así ese xogo de opostos característico xa nel. Tamén é fantástico o contraste cromático entre o amarelo e o negro.

A gracia da pose desta mocíña de dezaseis anos perdeuse porque tanto este cadro coma o de súa irmá pequena, en orixe de tamaño natural, foron cortados.

O descubrimento de Angeles Tilve -conservadora do Museo de Pontevedra e coordinadora da exposición de Vaamonde antes citada- dunha publicación⁴⁸ na que aparece unha fotografía do salón da rúa San Bernardo, permítenos probalo: Efectivamente, os lenzos foron cortados, de retratos de corpo enteiro pasan a ser retratos de busto, co que isto significa de perda de boa parte do sentido da obra. ¿Por que esa mutilación, esa agresión contra o tamaño, contra a peza? Unicamente cabe unha resposta: por propiedade. Son seguramente as fillas as que deciden cortalos, elas son as representadas e prescindén do sentido da tea como elemento indivisible, presionadas por unha nova localización onde seguramente non había o mesmo espazo.

⁴⁸ Zeda escribe o texto, as fotografías son de Amador. "Doña Emilia Pardo Bazán". En *Nuevo Mundo*. Abril, 1899. Madrid, núm 277.



21. BLANCA QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Sen sinatura e sen data. Principios do século XIX.

Óleo/lenzo. 120 x 103 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: "Exm. Condesa Pardo Bazán/San Bernardo nº 37".

No salón principal da rúa Tabernas.

POR marco e dimensións formaba parella no salón co retrato que fixo Víctor Morelli do seu home, o xeneral Cavalcanti, en 1938, aínda que fora pintado moito antes, xa que a anotación nos remite á vivenda da familia en Madrid, da que se trasladou en 1916 á rúa Princesa⁴⁹. A vestimenta é tamén característica de principios do século XIX.

Estamos ante un retrato idealizado de dona María de las Nieves. Nin o tipo de pincelada, fluída e ampla, nin a densidade matérica nos definen o autor.

Sobre a retratada, nacida en 1879, Pérez de Ayala, secretario da sección de Literatura do Ateneo en 1906, o mesmo ano que dona Emilia foi nomeada Presidenta desta sección, nota o seu carácter simpático e gracioso.

Á súa educación académica refírese Kasabal, no artigo xa citado publicado en *La Ilustración Artística*, cando apunta as ideas estéticas e pedagóxicas de súa nai: "De esto ha dado ejemplos en la práctica, haciendo que su encantadora hija mayor haya cursado en las aulas todas las asignaturas del grado de Bachiller en Artes, el cual ha tomado con notable aprovechamiento en públicos exámenes."

Emilio Canda escribe un artigo sobre esta "auténtica dama española de hondas virtudes cristianas" con motivo da súa morte, e nel fai referencia á súa decisión de vende-lo Pazo das Torres de Meirás para agasallar con el a Francisco Franco: "Recién terminada la guerra, encontrándome en La Coruña como todos los veranos, recibí la visita del entonces gobernador civil don Julio Muñoz Aguilar. Me dijo que todas las fuerzas vivas de la provincia [...] habían tenido la iniciativa de regalar al caudillo de España una residencia veraniega y que habían pensado en mi pazo [...]. La idea no me hizo mucha gracia, no por el motivo que la inspiraba ni mucho menos, ¡válgame Dios!, sino porque ha sido norma de toda mi vida no vender ni enajenar nada de lo que he heredado de mis padres; pero el caso merecía hacer una excepción [...]"⁵⁰.

Seguramente pesou sobre ela a inexistencia de herdeiros directos, seu irmán morrera ó comezo da Guerra Civil, súa irmá, en 1937 e o seu home, en 1938. Viúva e sen descendencia debía buscar un destino a todo o seu patrimonio.

⁴⁹ Almagro San Martín, Melchor. *Bajo los tres últimos borbones*. "De la calle San Bernardo trasladó la condesa sus penates a la de la Princesa, en las proximidades donde hoy se alza su estatua madrileña. Por entonces pidió y obtuvo cambiar la denominación del condado Pardo-Bazán, ya de Castilla, por el de Torre de Cela [...]" Sabemos que estes feitos acaecen en dito ano de 1916.

⁵⁰ ABC. Madrid. 11 de febreiro de 1971.

NOS fondos do museo existen numerosas pezas que proveñen de José Cavalcanti (Cuba, 1871-San Sebastián, 1938), o esposo de dona Blanca. Interesante personaxe que descende por vía paterna dunha nobre familia consular florentina que se estableceu en Portugal a mediados do século XVI a onde chegou para refuxiarse de Cosme de Médicis, quen descubriera a súa implicación nun complot contra el. Unha póla da familia trasladouse a Brasil, onde emparentou coa casa dos Albuquerque. Neste país, o nome de Cavalcanti corresponde tamén a unha vila e municipio do Estado de Goyaz.

En 1888 ingresou como alumno na Academia Militar de Toledo e despois na Academia de Aplicación de Cabalería. A pedimento seu formou parte do escuadrón expedicionario que foi a Cuba en 1895 e alí, por méritos de guerra, obtivo, en tres anos, os empregos de Primeiro Tenente, Capitán e Comandante, tres Cruces Vermellas do Mérito Militar, catro da mesma orde Pensionadas e unha de María Cristina. Permaneceu en Cuba ata 1898 e ó seu regreso á Península foi destinado ó Ministerio da Guerra, ós rexementos da Reina e de Lusitania e foi enviado como agregado militar á Embaixada española en Roma. En 1909, xa tenente coronel, distinguíuse na acción de Taxdirt, pola que recibe a laureada de S. Fernando, en 1921 asignóuselle o cargo de comandante xeneral de Melilla e en 1924 ascendeu a tenente xeneral. Xefe da Casa Militar do Rei, acompañou numerosas comisións oficiais no estranxeiro, unha delas á República Arxentina con motivo do centenario da súa Independencia⁵¹.

Posiblemente o parentesco coa familia Quiroga Pardo-Bazán, foi o que o inclinou a participar ocasionalmente na vida política, nas eleccións do ano 1914 foi elixido deputado polo distrito de Betanzos trala renuncia de don Pedro de Miranda y Cárcer. Reaparece politicamente no ano 1923 acompañando a Primo de Rivera no Golpe de Estado polo que foi nomeado Vicepresidente do Primeiro Directorio Militar⁵².

⁵¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1958.

⁵² Barreiro Fernández, Xosé Ramón. *Parlamentarios de Galicia*. Parlamento de Galicia e Real Academia Galega. Santiago de Compostela, 2001. Páx. 173-174



65. JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE Y PADIERNA DE VILLAPADIERNA.
Torres Martín. Sen data, datable despois de 1909.

Lapis/papel. 60 x 46 cm

DE autor descoñecido e coa dignidade propia dun militar, don José Cavalcanti, de busto, en tres cuartos, está vestido co uniforme de alabardeiros e investido coa estrela de catro puntas de Xeneral de Brigada. Loce no peito a Cruz Laureada de San Fernando, a máxima condecoración militar, que lle foi outorgada pola súa intervención na batalla de Taxdirt, en 1909. Nese mesmo ano foi nomeado coronel e xeneral de Brigada, polo que a datación deste retrato debe facerse a partir desta data.

I. JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE Y PADIERNA,
TENENTE XENERAL E MARQUÉS DE CAVALCANTI. A. C [ilexible]. 1946?

Óleo/lenzo. 60 x 50'5 cm

Asinado e datado, aínda que ilexible, posiblemente Castellano.

No salón da rúa Goya.

AMOSA no colo do uniforme o grao de Xeneral de División e no peito pódense distinguir, de entre as catro medallas, as dúas centrais, ámbalas dúas de prata: a medalla de Melilla, con tea amarela e a medalla de África, con tea verde.

66. RETRATO DE CAVALCANTI VESTIDO CO UNIFORME DO REAL CUERPO DE ALABARDEROS. Victor Morelli. 1938.

Óleo/lenzo. 150 x 95 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

"CASADO con Doña María de las Nieves Quiroga, el 24 de Octubre de 1910 en las Torres de Meirás, el título de marqués le viene por gracia de su Majestad el Rey Don Alfonso XII en 1919⁵³. Caballero de la Orden Laureada de San Fernando, desempeñó entre otros puestos los de Vocal de Directorio Militar y de Jefe de la Casa Militar del Soberano; la Comandancia General de Alabarderos y la Subsecretaría del Ministerio de la Guerra, así como la Comandancia Militar de Melilla y las Capitanías Generales de Castilla la Vieja, Baleares y Andalucía"⁵⁴.

Pouco antes da voda, a condesa coméntalle á súa amiga e escritora Blanca de los Ríos: "Ahora que le he tratado de cerca, digo que es un hombre encantador, de cualidades y condiciones que realmente no abundan. Franco, simpático, bien educado, con corazón, amigo del trato y del afecto familiar, y de una conversación muy graciosa y atractiva. No me extraña que Blanca esté tan ilusionada, porque el muchacho vale un Perú. Estos elogios de futura suegra tienen doble valor; pero él dice que no soy suegra, sino suegro, a lo sumo"⁵⁵.

Co tempo, a confianza faise máis profunda. Nunha ocasión a condesa con formas entre amables e irónicas recrimínalle unha interrupción dicíndolle: "Es mejor que te calles, Pepe. Tú eres héroe"⁵⁶.

Este magnífico retrato, pintado o mesmo ano da súa morte, en San Sebastián, revélanos un militar de grande empaque como efectivamente o foi, xa que na súa época era un dos máis destacados xenerais. Imponente na pose, o autor, especializado en temas militares, pinta o cun enfoque sutilmente contrapicado.

No peito loce, entre outras, a Laureada de San Fernando e, encima, á esquerda, a Cruz Vermella do Mérito Militar Pensionada, unha das catro que lle outorgaron en Cuba. Ademais leva os cordóns vitalicios que evidencian que fora xefe do Cuarto Militar do Rei.

⁵³ O Real Decreto, ó crea-lo mencionado título dicía así: "Queriendo dar una prueba de mi Real Aprecio al General de Brigada D. José Cavalcanti de acuerdo con el parecer de Mi Consejo de Ministros, vengo en hacerle merced de Título del Reino, con la denominación de Marqués de Cavalcanti, para sí, sus hijos y sucesores legítimos". Madrid, 17 de marzo de 1919, sendo ministro de Gracia y Justicia, don Alejandro Roselló. O Real Despacho é do 3 de abril do mesmo ano.

⁵⁴ Válgoma, Dalmiro de la. Op. cit.

⁵⁵ Carmen Bravo-Villasante presenta esta carta no seu libro, está datada do 12 de setembro de 1910. Lamentablemente e como en tantas outras ocasións, non proporciona a fonte de onde a tirou.

⁵⁶ Martínez-Barbeito, Carlos. "Emilia Pardo Bazán, coruñesa". En *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*. Ano VII. A Coruña, 1971, Núm. 7. . Páx. 31-37.



44. JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE VESTIDO CO UNIFORME DE GALA DO CUERPO DE ARTILLERÍA DE HÚSARES. Francisco Lloréns. 1944.

Óleo/lenzo. 113'5 x 80 cm

ESTAMOS ante un retrato encargado seis anos despois da morte do xeneral a un dos pintores de maior renome de Galicia.

Francisco Lloréns naceu na Coruña o 10 de abril de 1874, comezou os seus estudos artísticos na Escola de Artes e Oficios da Coruña onde foi discípulo, entre outros, de Román Navarro. En 1892 viaxou a Madrid para estudar na escola de San Fernando e tamén acudiu ó taller de Joaquín Sorolla. En 1899 logrou Mención de Honor na Exposición Nacional de Belas Artes e en 1900 o Pensionado a Roma. Viaxou a Bélxica e Holanda. En 1906 foille outorgada a Terceira Medalla da Exposición Nacional, en 1908, a Segunda e en 1922 a Primeira; a estas distincións habería que engadir outras como a Internacional de Barcelona en 1907, ou a Medalla de Ouro da Universidad de Panamá en 1916. Foi catedrático da materia de Debuxo Artístico nas escolas de Comercio de Barcelona e Madrid. En 1942 foi elixido membro da Real Academia de Belas Artes de San Fernando e Socio de Honor do Círculo de Belas Artes de Madrid. Morreu en Madrid o 12 de febreiro de 1948. En 1972 o Museo de Arte Contemporánea presenta unha exposición monográfica de onde sae un dos textos máis definitorios da súa vida e da súa obra: *Lloréns (1874 - 1948)*. O gran representante da "Xeración triunfante" galega, é un inmemorable paisaxista e retratista, para el posaron destacados personaxes da súa época incluída a condesa de Pardo Bazán.

Este é un dos últimos cadros que pinta Lloréns. En termos xerais non é un retrato atípico na traxectoria do pintor; no que a luz e a cor -dominando a azul en tódalas súas gamas- son as pezas fundamentais da obra. A paisaxe en calma, sen liñas de fuxida, establécese case coma un fondo neutro.

Para determinar este retrato de honra, o autor baixa a liña do horizonte como recurso para establece-la categoría do representado, que unicamente loce no peito a Gran Cruz Laureada de San Fernando.



54. CARMEN QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo. 65'7 x 48 cm

No salón da rúa Goya: "Retrato de Doña Carmen Quiroga y Pardo Bazán, al parecer, por Vaamonde".

É o primeiro dos retratos a óleo da familia de dona Emilia que sae da paleta de Vaamonde, debido á especial predilección que este sentía pola máis pequena dos Quiroga e Pardo Bazán. Foi pintado en xaneiro de 1895, co mesmo formato que presenta o de súa irmá Blanca, ámbolos dous de corpo enteiro e cunha factura moi similar.

O pincel no encaixe do colo é magnífico, esbozando o branco tecido a base de pinceladas rápidas, as máis densas do conxunto, cun dominio tal que se constrúe na distancia e que marca o volume do corpo, xa que aparece sobre un negro no que só hai mínimas referencias ó vestido que debía existir debaixo del. Como sempre que traballa ó óleo, fai gala dun debuxo preciso e dunha delicadeza de factura, desenvolta e minuciosa á vez.

Poderíamos aplicarlle a frase que dona Emilia lle dedicou a Sorolla en 1901: "es indudable que hay en él algo de velazquismo, pero ¡tan vaciado en el molde de Vaamonde!"⁵⁷.

⁵⁷ Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea". En *La Ilustración Artística*. Ano XX. 29 de abril de 1901. Barcelona. Núm. 1009. Páx. 282.



58. A VIZCONDESA JACQUES D'AVIGNON. Joszi Arpad Koppai. Asinado pero non datado.
Posterior a 1880.

Pastel e lapis/papel. 150 x 91 cm

No corredor da rúa Goya: "Retrato de una dama, [belga, de la familia del General Marqués de Cavalcanti]. Dibujo."

A partir de 1880 este autor, en principio dedicado á arquitectura en Viena, exerce tamén como pintor.

Pastel románticista belísimo; é difícil destacar algo de entre tódolos elementos do conxunto, desde a cortinaxe de seda, satinada e de valores plásticos suaves e densos á vez, ata a elegante figura de perfil, vestida con encaixes negros, que ofrece á mirada do espectador un doce rostro en tres cuartos.

Na cláusula decimosexta do seu testamento, dona Blanca fixolles certo legado ós "Vizcondes de Jacques D'Avignon, que viven en Bruselas, Bélxica", dato que nos induce a pensar que existía certa relación.



45. RETRATO DE CABALEIRO. Franz Seraph von Lenbach. 1898.

Óleo/cartón prensado. 57 x 49 cm

Asinado e datado no ángulo superior dereito.

No salón da rúa Goya "Retrato -buenísimo- por Lenbach, de un pariente del marqués de Cavalcanti (1898)". No seu testamento, dona Blanca tamén se refire a estes parentes alemáns.

EFFECTIVAMENTE, é un retrato boísimo, un óleo dunha factura moi interesante posto que conserva o bosquejo a lapis como a estrutura en que se apoia unha pintura moi diluída e detallada, excepto onde quere salienta-las manchas de luz, que, co mesmo coidado, pasa a ser máis densa.

Franz Seraph von Lenbach (1836-1904), foi director da Academia de Múnic en 1874 e retratista oficial dos fundadores da "Gran Alemaña": Guillermo I, Motke e Bismark, tamén sabemos da existencia dunha galería Lenbach, en Múnic. En España, o Museo de Arte Moderno de Madrid, ten un retrato do mesmo autor de Dona Paz de Borbón. Ámbolos dous están moi na liña do neorromanticismo alemán de estilo "rembranesco".

Dona Emilia alude a este pintor cando comenta a: "Exposición de Paris, en cuya Centenal y Decenal el retrato brilló a tal altura y en donde [enumera a diversos autores, entre eles Lenbach] nos encantaron con retratos a veces sencillísimos [...]"⁵⁸.

⁵⁸ Pardo Bazán, Emilia. En *La ilustración Artística*, Barcelona, 29 de abril de 1901. Núm 1009.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Autores da casa

NUNHA familia onde o sentido artístico é tan elevado, que se relaciona con xentes do ámbito da cultura, movida indudablemente polas súas propias inquiredanzas, resulta fácil entender que algunhas das obras que conforman a colección proveñan dos seus membros. Xa comentámo-la afección á pintura de dona Amalia, e que a súa neta cursou o bacharelato en Artes aínda que non sabemos de ningunha obra da súa autoría. Pronto coñecerémo-las pezas de verdadeira ebanistería que don José Pardo Bazán e don José Quiroga elaboraron, incluso nos chegou un óleo da propia escritora, e sabemos que non foi o único.

Velaquí o gran motivo dunha colección familiar: o afectivo. O valor obxectivo de calquera obra engádeselle, incluso en moitas ocasións prima, ó valor subxetivo; e o autor e as evocacións que o seu propietario introduce nel son factores determinantes. Non é a nosa intención dictamina-la calidade do que compón esta colección. Que sexa o lector, se o cre oportuno, quen xulge.

DONA AMALIA

Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza (A Coruña, 1831- Madrid, 1915) amosou desde sempre a súa afección pola pintura. Incluso participou en diversas exposicións rexionais e locais, como a que se celebrou no ano 1878 na Coruña. As obras da súa autoría que posúe a Casa-Museo, polo seu número e polo seu tamaño demostran que pintar era para ela máis ca unha distracción. É definitorio aclarar que non ten obra orixinal, unicamente dedicou o seu traballo a elaborar copias, coa evidente necesidade de aprender, para o que seleccionou autores e temas moi variados. De tódalas maneiras, recoñecemos na súa obra un denominador común: a maior parte da súa pintura indaga na luz, ou mellor, na súa ausencia, como método para construí-las figuras. Gustábanlle os escorzos e os rostros modelados por unha forte iluminación focal que fai que se fundan coas sombras e que case elimina certas zonas.

Técnicamente traballou ó óleo, aínda que exploraba o seu efecto en diversos soportes: lenzo, cartón, cobre... A súa pincelada adoita ser comedida, o seu traballo é o detalle e non se permitiu carga-lo pincel. Dona Amalia non asinou os seus traballos, polo que dámo-la súa autoría como válida exclusivamente nas pezas que a acreditan como tal, aínda habendo outras onde parece bastante clara.



6. COPIA DE "ECCE HOMO" DE MURILLO. Amalia de la Rúa. 1860.

Óleo/lenzo. 64 x 47 cm

No dormitorio da rúa Tabernas.

10. VIRXE INMACULADA CONCEPCIÓN. Amalia de la Rúa. 1887.

Óleo/cobre. 26 x 19'5 cm

5. COPIA DE "EL TRIUNFO DE BACO" DE VELÁZQUEZ. Amalia de la Rúa. Anterior a 1878.

Óleo/lenzo. 83 x 113 cm



7. SANTA LUCÍA. Amalia de la Rúa.

Óleo/lenzo. 161 x 106 cm

No gabinete da rúa Tabernas.

AÍNDA que foi imposible atopalo orixinal, este óleo lémbromo-la escola napolitana do século XVII e lévanos a pensar que pode ser da autoría de F. Guarino ou dalgúen moi achegado a el. Quizais un Guarino da primeira etapa, onde as influencias de Caravaggio e do naturalismo son evidentes.

Na prensa da época temos unha alusión a este cadro⁵⁹. Dona Blanca de Cavalcanti contesta sobre a afección de dona Emilia á pintura: "Le llegaba de su madre, mi abuela, que pintaba magníficamente. Esta Santa Lucía es de ella".

⁵⁹ Vara, Orestes. *La Voz de Galicia*. 30 de agosto de 1851.



DONA EMILIA

A súa curiosidade innata e a gana de experimentar todo que amosou durante a súa vida, e seguramente influída por súa nai, non é de estrañar que tamén indagase no mundo plástico, aínda que con escasa fortuna, o que non lle impediu seguir pintando. No artigo antes citado, dona Blanca coméntalle a Orestes Vara que "parte del techo del salón grande de las Torres de Meirás está pintado por ella."

39. COPIA DE "OFICIAL DE HÚSARES ORDENANDO UNHA CARGA" DE THEODORE GÉRICAULT. Emilia Pardo Bazán. Último cuarto do século XIX.

Óleo/cartón. 47 x 36 cm

Asinado "Emilia" cunha grafía que desvela a súa xuventude.

O orixinal é de 1812 e está exposto no Museo de Louvre co núm. de inventario 4885.

POUCO podemos dicir da técnica, na que o debuxo, o intento de mesturar distintas densidades matéricas e o cromatismo non son demasiado afortunados. Quizais o máis interesante sexa a elección do autor a copiar, o romántico Théodore Géricault (1791- 1824), que basea o seu estilo na observación directa da realidade, na ruptura co academicismo neoclasicista e na apertura cara a un novo estilo, aspectos dunha vida que non son descoñecidos para a nosa escritora.

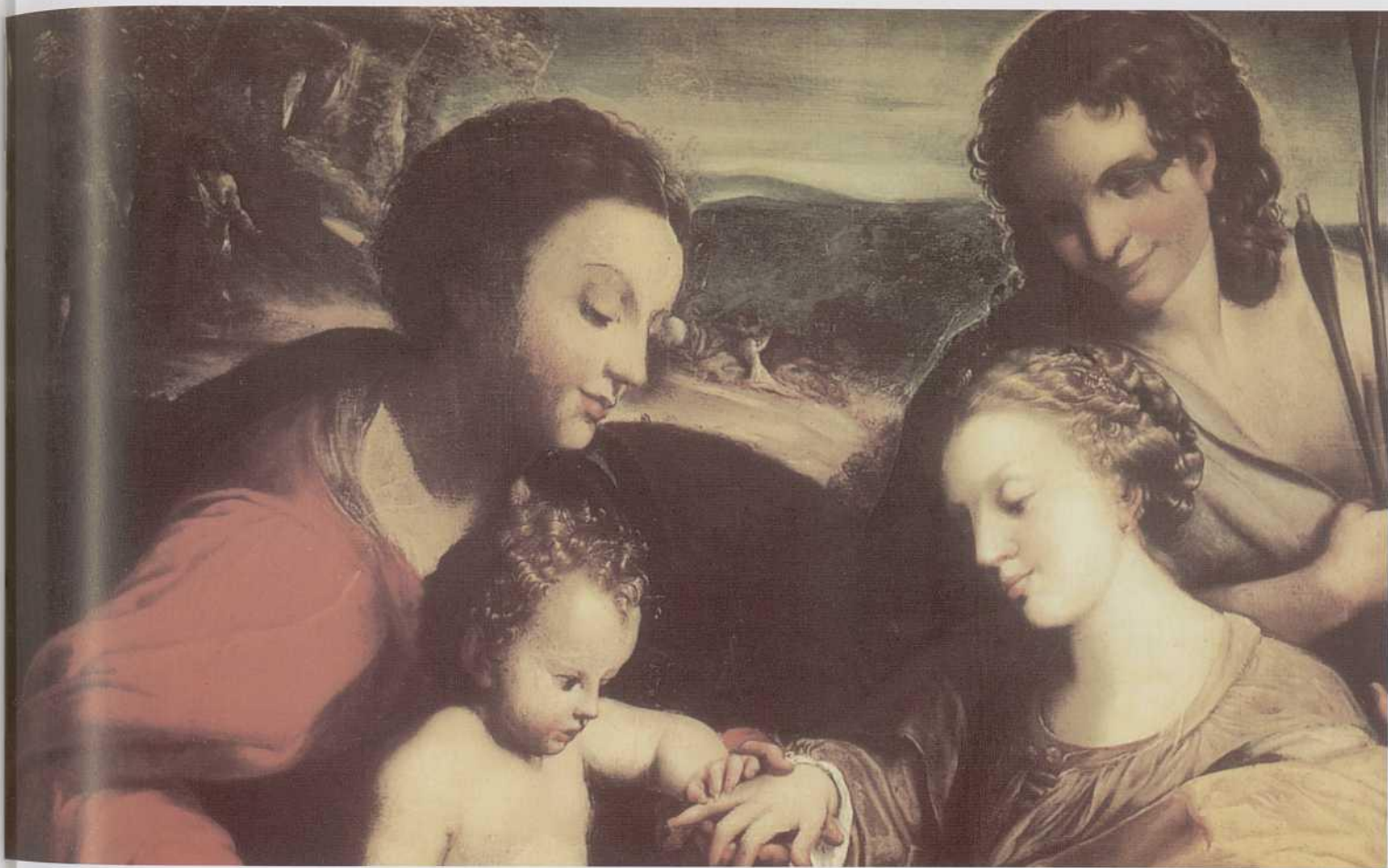
Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Otros autores, otros temas, otras técnicas

POLO que respecta ás obras que non teñen como motivo ningún dos membros da familia nin foron por estes pintadas, cómpre poñer de manifesto que é difícil, por non dicir imposible, saber con certeza cales foron os factores que motivaron a presenza destes lenzos na colección familiar. Con todo, é moi posible que parte deles procedan dalgunha das tendas de antigüidades que a dona Emilia lle gustaba visitar. En liñas xerais, podemos dicir que todas estas pezas posúen a calidade suficiente como para seren adquiridas.

PINTURA RELIXIOSA

A presenza da pintura relixiosa nesta colección non vén dada unicamente por ser un dos temas máis utilizados como motivo na historia da arte. A relixiosidade da familia Pardo Bazán xogou, con toda probabilidade, un papel moi importante no momento de escolle-las obras que pasarían a formar parte do patrimonio familiar.



4. COPIA DE "OS DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA CATALINA E SAN SEBASTIÁN", DE CORREGGIO. Sen sinatura e sen data. Finais do século XVIII, principios do século XX.

Óleo/lenzo. 101'5 x 100 cm

Na sala pequena da rúa Goya o 14 de xaneiro de 1971.

O orixinal, que data de 1520, está exposto no Museo de Louvre.

Sobre unha capa de preparación negra, característica da época de Goya, realizase unha copia moi correcta dunha obra moi imitada nestas datas. No caso que nos ocupa, a pintura está bastante desgastada e moi restaurada.



22. COPIA DE "A VIRXE CO NENO" DE TIZIANO. Sen sinatura e sen data. Século XVII.

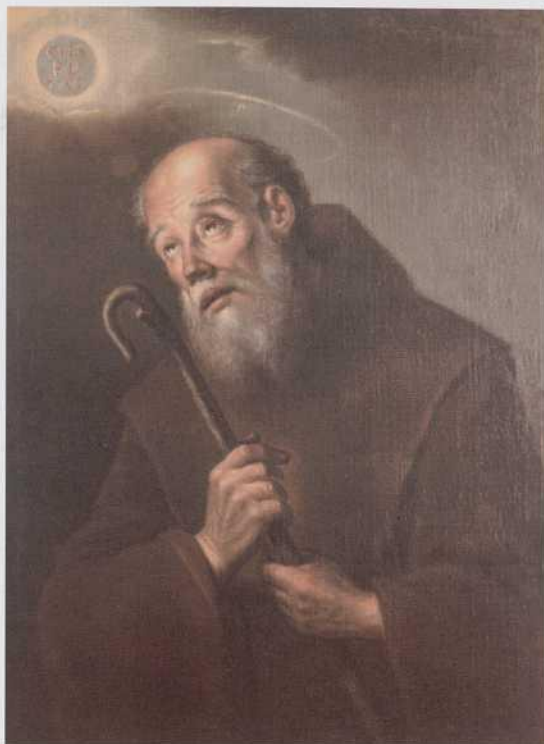
Óleo/lenzo. 167 x 124'5 cm

No corredor da rúa Goya: "Cuadro de Virgen con Niño de 2 x 1.20 metros aproximadamente".

O orixinal está emprazado na colección Albertina⁶⁰. Esta copia, de evidente factura italiana, foi realizada por un bo copista aínda que non dominara os panos nin os volumes.

A capa de preparación, vermella, é típica do século XVII, aínda que tamén gozou de grande auxe no século XIX. De tódalas maneiras, o desgaste da película pictórica, moi evidente en certas zonas, non parece que nos permita datalo tan recentemente.

⁶⁰ Cagli y Valcanover, F. *L'opera completa di Tiziano*. Milano, 1969



24. SAN FRANCISCO DE PAULA.

Sen sinatura e sen data. Copia dun orixinal do século XVII. Sen identificar.

Óleo/lenzo. 84'5 x 62'5 cm

PROCEDÍA san Francisco de Paula dunha familia humilde da Italia meridional, desde moi novo emprendeu vida de penitencia no deserto, pouco despois e en unión con outros homes desexosos de santidad fundou a Congregación dos Mínimos, morreu case centenario en 1507⁶¹.

No ángulo superior esquerdo, no disco rodeado de lapas que se establece como punto de luz, aparece a inscrición "CHARITAS", divisa e atributo deste santo xunto co bastón curvado que tamén aparece no cadro.

⁶¹ Rean, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. Paris, 1958. T.1.



RETRATOS

Dous retratos da familia dos Borbóns suscítannos certas cuestións: ¿Cal é o motivo da súa presenza na colección? Sabemos que dona Emilia se recoñecía como monárquica. O título de condesa recibeo directamente de Alfonso XIII, quen visitou Meirás nalgunha ocasión. De tódolos xeitos, parece que por encima das tendencias políticas da familia está o ánimo de posuír pezas de certo valor estético.

14. COPIA DE "INFANTE CARDEAL DON LUIS ANTONIO DE BORBÓN" DE JEAN RANC.

Sinatura ilexible. Sen data.

Óleo/lenzo. 63 x 43'5 cm

JEAN Ranc⁶² (1674 - 1735), de orixe francesa, exerceu en España como pintor de cámara de Felipe V, é dicir, do primeiro Borbón que entra en España trala morte de Carlos II. Duque de Anjou e neto de Luís XIV, foi o vencedor da Guerra de Sucesión Española.

Dentro dun óvalo aparece o fillo de Felipe V e de Isabel de Farnesio, o futuro arcebispo de Toledo. Estamos ante un retrato de empaque onde a casaca bordada, a perruca empoada e a banda azul, da orde de Saint-Esprit, lle proporcionan a dignidade de rango.

15. COPIA DE "RETRATO DE FERNANDO VI". Anónimo español do século XVIII⁶³.

Óleo/lenzo. 73'5 x 60'5 cm

Na sala da rúa Goya, "Retrato (copia), al parecer, de Felipe V".

O erro é evidente, pero bastante común porque a iconografía dos dous personaxes é bastante semellante.

De medio corpo, sentado, en tres cuartos, Fernando VI (1713-1759), fillo de Felipe V e de Maria Luísa de Savoia, aparece vestido de traxe rexio e coa perruca empoada. Pegada ó seu brazo esquerdo sitúase unha coroa, e detrás, como nun plano de fondo, álzase unha figura da arquitectura clásica.

⁶² Museo do Prado. *Inventario general de pinturas*. Vol. I. Madrid 1990. Co número de inventario actualizado: 2.265.

⁶³ O orixinal, tamén no Museo do Prado, número de inventario actualizado: 5.296.



ESCENAS DE XÉNERO

En xeral, englobábase dentro deste amplo termo as pinturas nas que se amosa a persoas facendo algo, e precisamente esa acción é o importante. Na pintura de xénero non importa a identificación das persoas, senón o seu xesto. Na colección da Casa-Museo só existen dúas pezas que poidan ser incluídas neste apartado, pero son significativas porque identifican perfectamente os dous aspectos máis relevantes da nosa escritora: o seu lado público, plenamente social, e a súa parte privada, íntima, de lecer pausado, rodeada de libros.

19. A LECTORA. Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/ferro. 48 x 56,5 cm

No vestíbulo da rúa Goya: "Cobre (siglo XIX) Mujer sentada en una silla".

ESTAMOS ante unha boa obra non española, quizais da escola francesa, na que apreciamos unha grande influencia de La Tour no tratamento luminico, aínda que o tema está máis próximo a Vermeer: na intimidade, na soidade dunha dama. Non hai máis, nin outros datos nin nome, só sabemos que é unha moza retratada coa transcendencia do non transcendente. O mundo cotián co contido poético dunha escena trivial.



41. PALCO DE ÓPERA. F. Muñiz. Sen data. Principios do século XIX.

Óleo/táboa. 52 x 38 cm

Asinado no ángulo inferior esquerdo: "F. Muñiz".

No vestibulo da rúa Goya: "Palcos de un espectáculo y gente en ellos".

FOI totalmente improductiva a busca do autor deste delicioso cadro de época; xogo de pincel, cores e brillos retratan a alta sociedade de principios do século XIX nunha escena propia do seu modo de vida.

Gracia e beleza, detalles delicados, reflicten a alegre fastosidade do mundo elegante que tanto atraía e frecuentaba a nosa escritora. "[...] durante seis meses al año, a partir de otoño hasta el final de primavera, doña Emilia hacía la vida madrileña de salones y teatros, Congreso y paseos. Cuando los manzanos de su tierra comenzaban a florecer, partía la familia [...]. Allí desaparecía la Pardo Bazán mundana para dar paso a la trabajadora incansable[...]"⁶⁴.

⁶⁴ Almagro San Martín, Melchor. Bajo los tres últimos Borbones. Op. cit. páx. 165.



PAISAXE

Paradoxalmente, as dúas únicas paisaxes con que conta a colección reflicten o mesmo lugar desde o mesmo punto de vista: o Castelo de Santa Cruz, propiedade de José Quiroga, quen o legou ó matrimonio Cavalcanti á súa morte.

67. MARINA. VIZCAÍNO. 1895.

Óleo/lenzo. 11'5 x 19'5 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: "A D. José Quiroga, el autor, 95".

No gabinete da rúa Tabernas "id. de la casa de Don José Torres Krus".

SEGURAMENTE é un erro de transcripción, é evidente que o texto orixinal era "Torre Sta. Cruz" xa que, efectivamente, era a vivenda de don José Quiroga.



63. CASTELO DE SANTA CRUZ. Román Navarro García Vinuesa.

Acuarela/papel. 22'5 x 13'5 cm

Anotación no paspartús: "A mi querida Carmiña, una amiga, Amelia".

No gabinete da rúa Tabernas.

ROMÁN Navarro (1854-1928) especializouse en temas militares e coruñeses. Estas foron dúas das súas grandes paixóns, a outra, exercer como docente na Escola Provincial de Belas Artes, da cal foi director desde 1895 ó permuta-la dirección da Escola de Belas Artes de Barcelona con José Ruíz Blasco, pai de Pablo Picasso.

BODEGÓNS

O termo aparece en Holanda arredor de 1650 nalgúns inventarios de cadros. No mesmo século, seguindo o exemplo da Académie Royale fundada por Charles le Brun, foron xurdindo escolas de arte que aceptaban o xénero das naturezas mortas aínda que o colocaban no último lugar dos temas artísticos, xa que a simple produción de obxectos inmóviles non tiña nada que ver coa idea do sublime, elemento distintivo da arte do momento.

Poderíamos argumentar en defensa do xénero, aínda que hoxe pareza xa innecesario, que a concepción e a composición desta tipoloxía, ademais da percepción selectiva por parte do artista, o sitúan ó mesmo nivel co resto da plástica.

De tódolos xeitos, os criterios do gran mercado da arte nunca estiveron completamente de acordo coa teoría crítica, por iso o tema dos bodegóns é o tema secular da decoración da vivenda. Desde os frescos e mosaicos das vilas romanas, pasando pola súa eclosión no período moderno - onde se desenvolve en paralelo co tema da paisaxe ó apoiárense ámbolos dous nun naturalismo crecente, ata as casas da burguesía europea decimonónica, a traxectoria mantense ascendente e a presenza de bodegóns nesta colección convértese en algo case obrigatorio. Responden estas naturezas mortas a gustos quizais de simple decorativismo, buscando unicamente o deleite, satisfacendo os ideais de beleza ante unha alusión física ós nosos sentidos. Aínda que quizais se trate de algo máis profundo como a análise da temporalidade, que se aprecia case sen quere-lo.

8 e 9. FLOREIRO I E II. Sen sinatura e sen data. Século XIX.

Óleo/lenzo. 75 x 70'5 cm

Na sala da rúa Goya: "Dos bodegones floreros, con marco dorado".

PODERIAMOS pensar que foron realizados a mediados de século aínda que as ausencias de masa pictórica son tan grandes que levaron as pegadas das pinceladas, polo que se fai moi difícil un estudio detallado.

Rosas, tulipáns, papoulas, hortensias, lirios e pequenas flores campestres nun recipiente moi similar en ámbolos dous cadros: un xerro tipo copa, metálico, de boca ancha.

Cada un deles recibe a luz dende un punto diferente, o que podería significar que se fixeron para colocalos nun pano entre ventás.



17 e 20. FLORES E FROITAS I E II. Sen sinatura e sen data. Escola española. Século XIX.

Óleo/lenzo. 52'5 x 47 cm

Vestibulo da rúa Goya: "Dos cuadros con flores, marco rojo y oro."

O primeiro deles ten a capa pictórica moi varrida e polo tanto formas moi desdebuxadas. O segundo está mellor conservado e amosa un fermoso xogo de liñas e cores.

Nas teas aparecen flores que abrochan en diferentes épocas, polo que todo parece indicar que se trata dun arranxo ideal que apunta ás enciclopedias de botánica. Sen embargo, isto non nos impide ve-los cadros desde unha concepción flamenca, que achegaba a cada unha das flores unha complexa linguaxe alegórica, ou falar de relixión, terreo no que, desde sempre, se relacionan coa Virxe María e fixarnos nos lirios, flor mariana por excelencia. Tamén é interesante a presenza de tulipáns, que no século XVII era unha flor novidosa, descuberta en Constantinopla a mediados do século anterior e que gozaron dunha enorme expansión en Holanda onde se organizou un mercado de bolsa para coordina-la súa actividade mercantil e que rapidamente, tanto como o murchar da flor, e precisamente por isto, conduciu a un espectacular desastre económico.



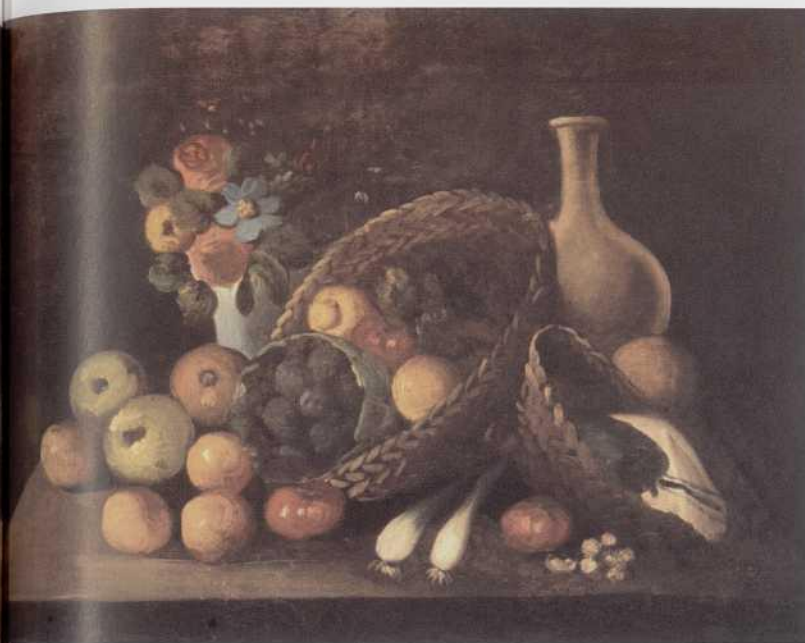
27. BODEGÓN. B. Paz. 1863.

Óleo/lenzo. 68'5 x 101 cm

Asinado e datado no ángulo inferior dereito.

TRÁTASE dunha "mesa servida", tema iconográfico que abrangue as pinturas de pratos e bebidas, neste caso os obxectos están desprazados cara ó bordo inferior do cadro, dispostos ordenadamente seguindo unha composición case simétrica. A ausencia de luz e a sobriedade das liñas e das cores son as claves que definen a solemnidade do cadro. O tratamento é case xeométrico, aséptico e barroco á vez, o seu autor, que non consta en ningunha fonte consultada, parece influído polos bodegóns do século XVII como Blas de Ledesma ou Van der Hanen.

Como sucede coa maioría destas pinturas, o ser humano non está presente, aínda cando o tema está concibido por e para el.



16. BODEGÓN DE FLORES E FROITAS. Sen sinatura e sen data. Primeira metade do século XIX.

Óleo/lenzo. 64'5 x 82'5 cm

No comedor da rúa Goya: "Tres bodegones". Posiblemente se aluda a este e ós dous que se detallan a continuación.

NOVAMENTE estamos ante unha capa pictórica e un lenzo moi desgastados. A composición divide o lenzo nunha diagonal, a superior determina o espacio neutro, a inferior énchese de elementos.

25. BODEGÓN. Sen sinatura e sen data. Século XIX.

Óleo/lenzo. 62'5 x 83 cm

INTERESANTE experimento formal e cromático. Non existe gradación tonal senón que se pasa dun ton a outro de forma drástica. Os obxectos preséntanse segundo unha harmonía cromática tentando dalgunha maneira captar e analiza-la sensación visual.



GRAVADOS

A mediados do século pasado o gravado constitúe aínda a mellor maneira de observar pezas ás que non se tería acceso doutra maneira, ben por estaren en coleccións privadas, ben por estaren moi afastadas. Neste sentido é moi interesante o exercicio que consiste en encontra-lo orixinal que serviu de precedente para a súa elaboración.

Como obxecto de substitución e de seriación, a estampa garante ó mesmo tempo a tradición e o academicismo, cumprindo así un dos seus máis productivos aspectos; unha vez reproducido, o contido da imaxe pasa ó dominio público e é evidente que fixo posible a ensinanza da arte, aínda que fixo algo máis que difundir modelos; tamén difundiu linguaxes e formas de vida. Coma nas demais expresións artísticas, o cliente selecciona o tipo de obra coa que quere adorna-los espacios que o rodean, e isto permítenos, en certa medida, defini-lo comprador.

A procedencia francesa da maior parte das obras que forman parte da colección demostra que nas súas repetidas viaxes a este país, dona Emilia tamén visitaba as tendas de antigüidades. A calidade dos gravados fala dun gusto educado e do coñecemento de autores destacados. Incluso é posible detectar unha especialización nos gravadores da corte borbónica do período anterior á Revolución Francesa: Jean Pesne, Charles de Brun, Etiënne Fessard e Jacques Philippe le Bas son figuras de primeira liña nesa época, presentes na colección.

48. A VIRXE CO NENO E SAN XOÁN.

Jean Pesne, dun orixinal de Rafael. Segunda metade do século XVIII.

Calcografía á augaforte. 46 x 34,5 cm

Anotacións no ángulo inferior dereito: "J. Pesne sculpsit cum prumit Regis"; no ángulo inferior esquerdo: "Rafael pinxit" "A París chez Vanheck"; no lado inferior central: "Le tableau est conservé dans le Cabinet de Mgr. le Duc d'Orleans".

O gravado é copia dun Rafael conservado en Londres, na colección Ellesmere⁶⁵, que leva como título: *Madonna del passeggio*, datable entre os anos 1516 e 1518.

O autor, J. Pesne, (Rouen, 1623-Paris, 1700) é o acuafortista identificado na súa época como o máis italianizante⁶⁶. Nesta estampa altera a composición e a localización dos personaxes; darlle a volta ó cadro supón un exercicio de taller que denota o uso da caixa de luz, utensilio que, por medio de espellos permite reflecti-lo cadro e así facilita-la súa reprodución.

⁶⁵ Pirsco y De Vecchi. *L'opera completa di Raffaello*. Milano, 1968.

⁶⁶ Esteve Botey, Francisco. *Historia del grabado*. Editorial Labor. Barcelona, 1935.



35. A VISITACIÓN. F. Poilly, dun orixinal de Charles le Brun. Sen data.

Gravado á augaforte. 44'5 x 34 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "C. le Brun. In."; no ángulo inferior dereito: "F. Poilly sculp. com privilegio reg."; no centro, como lenda: "Fecit mihi magna qui potens est. Luca I"; abaixo, máis pequeno: "O iesu vivens in Maria, veni et vive in famulo tuo, in spiritu sanctitatis tuae, in plenitudine virtutis tuae, in perfectione viarum tuarum, in veritate virtutum tuarum, in communiione mysteriorum tuorum dominare omni adversae potestati in spiritu tuo ad gloriam Patris. amen".

A primeira lenda, o saúdo de María cando visita a súa prima Isabel na casa de Zacarías, pertence tamén ó *Magnificat*, cántico de agradecemento e xúbilo que María dirixe a Deus: "Marabillas fixo en min o Poderoso".

A traducción da segunda lenda é a que segue: "Oh, Xesús que vives en María, ven e vive no teu servo, no espírito da túa santidad, na plenitude da túa virtude, na perfección dos teus camiños, na verdade das túas virtudes, na participación dos teus misterios domina con todo o teu poder, no teu espírito, as adversidades para a gloria do Pai. Amén."

Seguindo as normas iconográficas⁶⁷, a Visitación ten lugar ó aire libre, non nun interior, como sería o caso da Anunciación. O desenvolvemento da piedade mariana e a influencia da literatura de orixe franciscana impulsan os artistas a presentar a Isabel de xeonllos, subliñando así a primacía de María. Noutro tipo de representacións máis medievalistas as dúas mulleres aparecen abrazadas.

A sinatura, "F. Poilly", corresponde seguramente ó segundo dunha saga de gravadores franceses que abrangue desde o século XVII ó XIX. O que nos ocupa (Abbeville, 1622 - Paris, 1693) foi o mellor gravador da súa época, nomeado gravador de Luis XIV en 1664. A súa inxente obra comprende máis de catrocentas pezas, nas que destaca sobre todo o xénero do retrato.

Pola súa parte, Charles le Brun (París, 1619 - 1690) comezou a pintar para o cardeal Richelieu. Despois dunha estancia en Roma, na escola de Poussin, foi nomeado primeiro pintor-polo rei e máis adiante director dos obradoiros gobelinos, cargo que exerceu ata pouco antes da súa morte. A súa influencia na época foi decisiva xa que proporcionou os debuxos de tapices, mobles, ourivería, cerrallería, mosaico e marquetería da Coroa⁶⁸.

⁶⁷ Duchet-Suchaux, G. e Pastoreau, N. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1996.

⁶⁸ Bénézit. E. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs et Graveurs*. Paris, Librairie Gründ, 1976.



II. DESCANSO NA FUXIDA A EXIPTO. Dun orixinal de Poussin.

Calcografía á augaforte. 58 x 42 cm

Sen anotacións.

EXISTEN referencias a este gravado que aluden á súa factura en París, aínda que se comenta que o autor é descoñecido. O orixinal é posiblemente de 1632 ou 1633, datas que se corresponden cunha das estancias romanas de Nicolás Poussin (1594 - 1665), cidade na que pasou case toda a súa vida⁶⁹. A influencia italiana é evidente en quen introduciu o neoclasicismo en Francia.

Atopamos o orixinal na colección de Oskar Reinhart, en Winterthur, Suíza. Trátase dun óleo sobre tea que é respectado completamente neste gravado xa que non se aprecia ningunha alteración. O que si se altera, unha vez ollada a mestría cromática de Poussin, é a percepción da gama de grises. No orixinal impresiona o contraste entre a calidez do pano e o frío do manto de María.

⁶⁹ Thuillier, J. *La obra pictórica completa de Poussin*. Barcelona, 1975.



40. LA LUMIÈRE DU MONDE. Étienne Fessard, dun orixinal de Boucher. 1761.

Calcografía à augaforte. 45 x 33 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "Fr. Boucher pinx."; no ángulo inferior dereito: "Et. Fessard. Sculpt. 1761"; no centro, arriba: "La Lumière du monde"; no centro en grande: "A madame de Pompadour / Dame du Palais de la Reigne"; no ángulo inferior esquerdo, indicación tipográfica: "A Paris chez Jagot, successeur de Pasquier, place de Cambrai n° 8"; no ángulo inferior dereito: "Par son très humble et très obbeisant serviteur Fessard. Graveur du Roy de sa Bibliotheque et de l'Academie Royale de Parme".

EXCELENTE gravado que amosa unha Natividade característica da produción relixiosa do autor, da que existen numerosos debuxos preparatorios. De entre tódolos elementos barrocos destaca a composición semicircular, na que o Neno se conforma como a unión entre María e Xosé por un lado, e os adoradores, por outro. O oco entre as nubes, de forma romboidal, dinamiza e equilibra o conxunto.

O orixinal de Boucher, co mesmo título, realizado en 1750 por encargo de Mme. de Pompadour para a capela do seu castelo de Bellevue consérvase no Museo de Lyon. Boucher (1703-1770)⁷⁰ foi considerado, xa en vida, o máis importante acuafortista francés

⁷⁰ AA. VV. *Les Chefs d'oeuvre de François Boucher*. Beaux Arts (hors-serie). París, 1986.



12. SACRA CONVERSAZIONE. Madonna e neno con santos. Sen sinatura e sen data.

Calcografía á augaforte. 55 x 36'5 cm

Sen anotacións.

O tema da Virxe entronizada e rodeada de santos foi inaugurado en Italia no século XIV e desde aí foi absorbido por tódolos países. Esta iconografía levarase tamén á arquitectura e á escultura de retablos. A selección de santos que rodean a María obedece sempre a un motivo particular que aquí se nos escapa ó non atopar ningunha alusión ós atributos dos personaxes situados á dereita do gravado. Ben podería pertencer a unha determinada orde relixiosa, confraría ou gremio.

O orixinal parece italiano do século XVII, pola súa factura idealista e formal, e tamén porque en Italia a tendencia a elaborar reproducións de orixinais en gravados é considerablemente maior ca no resto de Europa. Aínda que as pescudas nese senso foron infructuosas, podemos dicir que o personaxe que aparece nun primeiro plano neste Edén Celestial, encurvado sobre un libro, responde iconograficamente San Xerónimo, traductor da Biblia do hebreo ó latín.

Por outro lado, cómpre salienta-lo cuadrículado da peza, feito cun lapis branco, con posterioridade á tirada, e que indubidablemente estaría destinado a facilita-la copia. Esta evidencia permite aclara-los preliminares das pinturas de dona Amalia.



60. SACRA CONVERSAZIONE. Lionel le Couteux. Sen data.

Calcografía á augaforte, 60 x 51 cm

AÍNDA que non nos foi posible localiza-lo orixinal, sabemos que este autor (1847-1909) utiliza os cadros de Van Dyck como referente en moitas ocasións, e que durante o segundo período de Anveres (aproximadamente 1630) Van Dyck pinta unha boa cantidade de composicións relixiosas deste tipo. O movemento, a torsión, a vitalidade, o dinamismo da escena son tipicamente barrocos. Ademais aproxímanos ó posible autor a súa característica rapidez de pincel.

Se observamos detidamente o asunto e os seus personaxes, poderíamos poñerlle un título máis descritivo: *Sagrada Conversación da Virxe e o Neno con San Xerónimo, San Xurxo, Santa María Magdalena, e outros santos.*



47. L'ENFANT PRODIGUE. Jacques Philippe le Bas, dun orixinal de Teniers.

Augaforte. 52 x 64 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "D. Teniers pinx."; no ángulo inferior dereito: "Jac. Ph. le Bas sulp."; no centro, arriba: "L'enfant prodigue"; no centro, máis abaixo: "Dedié a Monseigneur le Comte de Noaillea, Grand d'Espagne de la premiere Classe, etc."; "Gravé d'après le Tableau Original de D. Teniers peint en 1644 qui est au cabinet de M. Blondel de Gagny"; na dereita, abaixo, indicación tipográfica: "Par son très humble serviteur Jac. Ph. le Bas Graveur du Cabinet du Roy"; na esquerda, abaixo: "Paris. chez de St. Le Bas premier graveur du Cabinet du Roy. Rue de la Harpe".

EXCELENTE gravado do que encontramos unha copia do orixinal pertencente ós fondos do Instituto das Artes de Minneapolis. Trátase dun óleo de David Teniers fillo, pintado contra 1640. Ámbolos dous, gravado e óleo, son precedentes das estampas irónicas de William Hogarth (1697-1764), o auténtico detonante da historia común pasada a primeira fila: a *comic history painting*, cun trasfondo de crítica social e política.

Segundo a *Biblia* (Lucas 15/11-32), o fillo pródigo era un mozo gastador e de vida desordenada que trala súa marcha cara á unha rexión afastada, volveu para a súa casa pobre e arrepenrido. Na tea orixinal a escena ten lugar nun interior, nunha taberna e ante unha comida moi abundante, rodeado por músicos que actúan polas rúas e dúas prostitutas, a alusión a esta profesión realízase a través dunha cama con dosel que aparece no fondo do cadro, aínda que non no gravado. No primeiro plano, a capa encarnada do home e a súa espada, pousadas sobre a cadeira, indican o carácter temporal da visita e que a escena pertence a un momento anterior ó arrepenrido: as súas vestimentas non son farrapos e non existe ningunha referencia ó perdón final por parte do pai, senón que se centra no pecado do fillo. Este atópase aínda nesa rexión afastada "esquecemento de Deus", á que santo Agostiño alude cando escribe sobre esta parábola.

Como dicíamos máis arriba o gravado prescinde de certos elementos, a acción pasa a desenvolverse no exterior e engádesse unha nova compoñente narrativa ó xustapoñe-los dous tempos máis representativos da parábola; á escena antes descrita súmaselle, nun plano posterior, o retorno do fillo pródigo, que aquí se presenta, coma no texto bíblico, dando de comer ós porcos.

O gravador, Jacques Philippe Le Bas, naceu e morreu en París (1707- 1783), traballou fundamentalmente sobre augatinta e buril en composicións relixiosas, temas de historia e escenas de xénero⁷¹.

⁷¹ Bénézit, E. Op. cit.



64. LES ADIEUX DE LA NOURRICE. Robert de Launay, dun orixinal de Etienne Aubry.

Calcografía á augaforte. 44 x 50 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "Peint par Et. Aubry Peintre du Roi"; no ángulo inferior dereito: "Gravé par Robert De Launay le jeune"; no centro: "Les adieux de la Nourrice"; no centro, abaixo: "Dedié a Son Excellence Madame la Comtesse de Merle/Ambassadrice du Roi en Portugal"; abaixo, á esquerda, indicación tipográfica: "A Paris, chez de Launay, Graveur du Roi, Rue de la Bucherie, la porte cochere"; abaixo, no centro: "Tiré du Cabinet de Mr. le Marqués de Veri/par son très humble et très obeissant serviteur. De Launay".

O óleo orixinal, que participou nunha exposición organizada polo Instituto de Arte Sterling and Francine Clark, de Massachussets, ilustra tamén a portada do catálogo publicado para acompañala. Neste catálogo analízase o orixinal de Etienne Aubry e a representación das distintas formas de vida e lazos familiares de finais do século XVIII. A narración da peza preséntano-lo contraste de emocións entre a familia orixinal do neno e a dos que o criaron. Arrogancia e cariño ilustran un tempo no que as diferentes actitudes cara á maternidade son definidoras das clases sociais.

Kasabal, no artigo publicado en 1897 en *La Ilustración Artística*, comenta esta conducta, aceptada aínda no século XIX, cando escribe sobre a visita que lle fai a dona Emilia na actual Casa-Museo (nota 5): "Pero la que consagraba versos a su hijo le criaba también a sus pechos, como ha criado a las niñas que después ha tenido, cumpliendo así una de las misiones más sublimes de la madre y sustrayéndose a las preocupaciones de las señoras de su clase, que creen que es un desdoro no entregar los frutos de sus entrañas a los mercenarios brazos de una aparatosa ama de cría vestida con mucho lujo".



B. F. Comen

59. VOLTA DA CAZA DO OSO. Lionel le Couteux, dun orixinal de Fernand Pieste, "Cormon". 1883

Calcografía á augaforte. 52'5 x 72 cm

Anotacións no debuxo, ángulo inferior esquerdo: "1883. F. Cormon agf."; no papel, ángulo inferior dereito: "Lionel le Couteux". Aparece tamén no papel o debuxo dun machado da época paleolítica, o mesmo que leva o personaxe que presenta o oso ó ancián.

É copia dun óleo orixinal do museo St. Germain en Laye, (ref. 591) que ten por título *Volta da caza do oso*, de Fernand Pieste "Cormon" (París 1845 - 1924). A forma de luneta respecta a do orixinal, que está adaptado á arquitectura.

O enfoque do tema, tipicamente romántico, encerra moitas das súas claves: narración, primitivismo, erotismo, natureza..., dásele pulo á imaxinación, non ó gusto intelectual dos neoclasicistas.



61. CRUCIFIXIÓN. Maximilien Rapine. Sen data.

Calcografía á augaforte. 57 x 54 cm

Anotacións no ángulo inferior dereito: "Maxn. Rapine scp."; no ángulo inferior esquerdo aparece o busto dunha moza que leva unha pamelá adornada con flores.

MAXIMILIEN Honoré Francois Rapine (Francia, 1840-1905) foi alumno de E. Salle e membro da Sociedade de Artistas Franceses. Debutou no Salón de París en 1861 no que obtivo unha mención de honra en 1880 e unha Terceira Medalla en 1890. Especializouse fundamentalmente en temas relixiosos e de xénero⁷².

Nesta estraña estampa chama a atención a presenza de dous personaxes: detrás das cruces un personaxe con vestidos arábigos, e outro que lle está quitando a roupa a un ladrón situado á dereita, que sorprende por estar representado con cornos.

⁷² Benezit, E. Op. cit.



CATRO GRAVADOS INGLESES.

No dormitorio da rúa Goya: "cuatro grabados ingleses".

Son catro litografías que representan escenas de xénero, cada unha delas relaciónase cunha das catro estacións. Forman un conxunto, aínda que non sexan todas do mesmo autor.

30. GLEANERS.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "B. Hird, sculpt."; no ángulo inferior dereito: "J. Walter, pinxt".

Escena de verán.

31. BOYS ANGLING.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "S. Fincham, pinxt."; no ángulo inferior dereito: "C. Smith, sculpt".

Escena de outono.



32. HAYMAKERS.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "S. Fincham pinxt. 1805"; no ángulo inferior dereito: "C. Smith, sculpt".

Escena de primavera.

33. VILLAGE BOYS.

Litografía. 36 x 45 cm

Sen lenda do autor, só marca tipográfica.

Anotacións: "published Aug. 12 th 1803 by J. Pearson 1º 27 Francis Street Bedford."

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Escultura

O patrimonio da Casa-Museo está composto por un variado conxunto de pezas escultóricas. Aínda que elaboradas a partir de distintas técnicas e en diferentes épocas, constitúen unha mostra máis do bo gusto da familia. Se nos fixamos no formato, nunca demasiado grande, fálanos de pezas fáciles de ubicar en calquera espacio, pero non se trata unicamente de pezas decorativas, aínda que está presente a contemplación da beleza que caracteriza esta colección e que demostra un estilo de vida. Trátase dun coleccionismo novamente marcado pola presenza feminina e a temática relixiosa. Cronoloxicamente, a peza máis antiga é unha excepcional talla en pedra calcaria da Virxe do Leite, da transición entre os séculos XIV e XV. A máis moderna podería se-lo propio busto da nosa escritora, feito en caoba.

118. VIRXE DO LEITE. Séculos XIV-XV.

Pedra calcaria tallada, dourada e policromada. 93 x 49'5 x 27 cm

No vestíbulo da rúa Goya: "Virgen románica, pétrea [Nuestra Señora de la Leche]".

MONTE-CRISTO alude a esta figura nunha das súas crónicas de sociedade publicadas na revista *Blanco y negro*, crónica da que aparece o recorte nos arquivos de dona Emilia, na que narra un té vespertino na casa da rúa Princesa: "En el salón de los tapices, [...] la efigie polícroma de una hermosa Virgen bizantina [...]."



Estamos ante unha magnífica escultura de transición ó Renacemento, o volume é aínda compacto, sen ocios e tampouco se aprecia proporción nos corpos. A rixidez dos personaxes impide o xogo de miradas, pero hai moita dozura no rostro dos dous protagonistas, que se manifesta tanto nas faccións coma na utilización das cores. María é plenamente fermosa.

Sentada co Neno no seu colo, ámbolos dous están vestidos á maneira goticista, o Neno suxeita un libro aberto que sinala coa súa man dereita. María, coa dereita, recolle o seo e ofrécello. Na parte inferior do vestido da Virxe aparece unha inscrición que quizais se corresponda cunha secuencia dunha oración, coa marca do escultor ou co nome do doador.

Na coroa de María, de cobre con pedras puidas colocadas en *cloisonné* hai un novo detalle: a través dos cristais, na pedra central e nas dúas laterais aprécianse motivos florais, ademais nunha destas últimas está escrito un nome: "manach". ¿Ourive? ¿Escultor?



116. SANTA APOLONIA. Sen sinatura e sen data. Ca. século XVI.

Madeira estucada, estufada e policromada. 60 x 29 x 13 cm

Inscrición na fronte da peaña: "Sancta Apolonia."

No vestibulo da rúa Goya, "Talla-relicario (vacío), con peana estofada. Es Santa Apolonia".

VIRXE e mártir en Alexandría, santa Apolonia era case anciá cando no ano 249 a martirizaron arrancándolle as moas e queimándoa viva. A pesar destes datos históricos non se adoita representar anciá senón nova, vestida cunha túnica granate estufada, con sobrepeliza e melena de longos bucles divididos en dous por un fermoso casquete de decoración romboidal que se aprecia na parte posterior. Tamén se aprecian no alto da cabeza uns ocos que puideron servir para coloca-la coroa, atributo das Virxes máis ilustres.

A man esquerda está recollida sobre a cintura e a outra, adiantada cara a fronte, sostiña algún atributo que se perdeu, posiblemente unhas tenaces. Cun pequeno burato no peito, seguramente se trata dun oco para a reliquia, tamén perdida.

No artigo de Martínez de la Riva "La Cantora de los Pazos", na revista *Blanco y Negro* de novembro de 1918, dona Emilia posa para o fotógrafo ó lado desta talla.

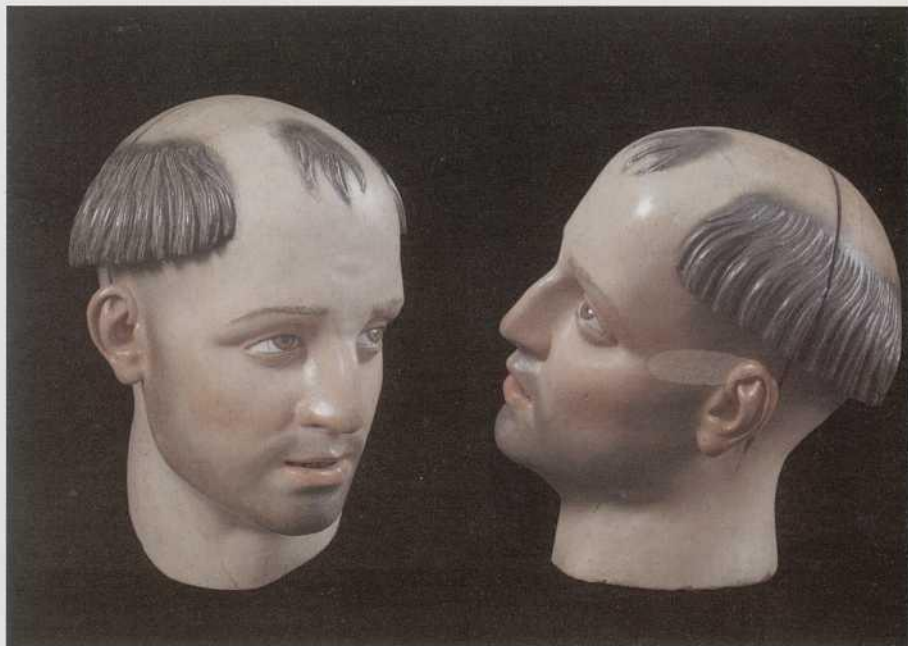
112. CABEZA DE SAN PEDRO DE VERONA. Escola de Pedro de Mena. Segunda metade do século XVII.

Madeira policromada. 29 x 20 x 22'5 cm

No gabinete da rúa Tabernas: "una cabeza".

CARACTERÍSTICA actitude de sufrimento barroco, ollos medio cerrados e mirada dirixida cara ó alto. A boca entreaberta, traballada nun alarde de dominio técnico, amosa a dentadura. A fenda transversal que lle atravesa o cranio corresponde á marca do martirio. Na coroa afeitada, característica tonsura da orde dominica, tamén ten un oco pequeno e circular que podería proceder da auréola de santidadade.

Este santo, orixinario da cidade de Verona, recibe tamén o nome de san Pedro Mártir (1190-1252). Pertenceu á orde dos dominicos, na que entrou ó pouco de formarse esta. Como inquisidor, predicou eficazmente contra a herexía dos cátaros da relixión lombarda, que foron os que o asasinaron. A peza reproduce o momento da súa morte. Cóntase que foi atacado mentres viaxaba de Como a Milán. Carino de Bálamo partiulle o cranio cun machado e atravesoulle o peito dunha estocada. Bañado no seu propio sangue, Pedro de Verona oraba polo asasino, murmurando coas mans elevadas cara ó ceo: "In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum". Só un ano despois do asasinato foi canonizado. Carino, arrepenido, converteuse e á súa morte foi beatificado, no que poida que sexa o único exemplo de beatificación dun asasino despois da canonización da súa vítima.





115. INMACULADA CONCEPCIÓN. María Luísa Roldán. Escola de Alonso Cano.
Último cuarto do século XVII.

Madeira tallada, estucada, estufada e policromada. 78 x 60 x 23 cm

No dormitorio da rúa Goya: "Talla (Escuela de A. Cano). La Virgen Nuestra Señora."

EN 1898, data probable da publicación de Monte-Cristo⁷³, o autor alude a esta talla e sitúaa na biblioteca da rúa San Bernardo, sobre unha das "dos grandes estanterías, llenas de libros notables".

La Roldana (Sevilla 1654/56 - Madrid 1704) foi das pouquísimas mulleres que participaron na produción artística do barroco español. Filla e discípula de Pedro Roldán, foi nomeada en 1695 *escultor do rei* Carlos II.

A plástica e a iconografía son auténticamente barrocas e sevillanas: movemento ascendente, curva, contracurva, diagonais, tanxentes, contrastes cromáticos, estufados... pero toda a potencia desta pequena escultura réndese ante a sinxeleza e a alegría da cara da Virxe, de sorriso franco e ollíños alegres que miran directos cara ó alto.

Dona Emilia sabe valora-lo delicado traballo da peza e así nun artigo, publicado en *La Ilustración Artística*, comenta en relación coas perdas técnicas da escultura antiga: "[...]¿cuándo rehabilitarán la escultura en madera? ¿cuándo se vuelve a encarnar y estofar, como en los siglos XV, XVI y XVII? ¿Cuándo se reconocen los derechos de la policromía, no desdeñada por los mismos griegos?"⁷⁴.

Tamén escribe sobre a complicada iconografía da Inmaculada Concepción, analizando o tema desde a exactitude do coñecemento: "Mirado este dogma desde otro punto de vista, envuelve la mayor exaltación de la mujer, y compensa todas las severidades y condenaciones que los Padres de la Iglesia han derramado sobre el sexo femenino. Bossuet, en su doctrina mariana, llegó a decir que la Encarnación no hubiese podido realizarse, si María no presta su asentimiento, si no pronuncia el "hágase en mí según tu voluntad". El decreto divino necesitó la conformidad de la criatura. Los destinos del mundo, la Pasión de Cristo, no se hubiesen realizado sin la aquiescencia de María. Y esto es uno de los testimonios más magníficos, más esplendorosos tributados por la fe á la libertad humana, gran privilegio de nuestra especie.

Sobre la consagración de la mujer en María, el arte ha extendido sus velos de oro. Lo que llamamos "Las Concepciones" de Murillo, no son, como suele creerse, simbolismos del momento en que Jesús es concebido del Espíritu Santo en las entrañas de María, sino apoteosis de la Concepción Inmaculada de ésta. Por eso la representan en toda su juventud, hermosura y encanto, rodeada de coros de ángeles, pisando la cabeza de la serpiente"⁷⁵.

⁷³ Monte-Cristo. *Los salones de Madrid*. Madrid. Publicacións de "El Album Nacional". ¿1898?

⁷⁴ Pardo Bazán, Emilia. "La Vida Contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 9 de xullo de 1900. Ano XIX, Núm. 967. Páx. 442.

⁷⁵ Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 11 de decembro de 1911. Ano XXX, Núm. 1563. Páx. 798.



109. PARELLA DE FIGURAS. Portalámpadas. Escola castelá. Século XVIII.

Madeira tallada, estucada, estufada, e pintada. 48 x 15'5 x 14'5 cm

APARECEN no documento datado ó 13 de agosto de 1971, onde se fai unha relación de pezas que son instaladas no Pazo Municipal: "Una pareja figuras candelabros para repisa chimenea".

Son dúas figuras femininas en actitude de marcha, vestidas con roupa de cor verde e dourada. O movemento é a escusa para abri-los panos e descubrir unha perna. Tanto a estrutura do movemento ascendente coma o dinamismo dos pesados panos corresponden á estética do período barroco.

II. PARELLA DE FIGURAS FEMININAS. Estilo neoclásico. Ca. 1850 - 1860.

Bronce fundido. 29 x 9'5 x 11'5 cm

No gabinete da rúa Tabernas: "dos figuritas, al parecer de bronce, color oscuro".

ALEGORÍA DA VENDIMA: Esta figura leva una cesta con uvas na man esquerda, motivo que se repite no pelo. De corte clásico pola posición e pola túnica, con pregues ondulantes e con técnica de panos mollados que se adaptan ó corpo. O refinado da factura non só se transluce no xeral senón que tamén chega ás xoias -traballadas case con técnica de miniaturista- e ó delicado do rostro.

ALEGORÍA DA SEGA: O vestido desta peza recóllese na coxa cun broche finamente traballado, no brazo esquerdo leva unhas espigas de trigo e no dereito levaba algo que se perdeu, posiblemente unha foice ou outra ferramenta propia da sega.

En realidade non difiren moito na estrutura da parella anterior; ámbalas dúas fan un conxunto simétrico, están nunha posición similar e utilizan a escusa da roupa -aquí "peplos" para destaca-la anatomía.





117. VIRXE DO CARME. Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XVIII.

Madeira de castiñeiro tallada. 105 x 55 x 30 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

A iconografía da Virxe do Carme é relativamente recente, data do século XVIII no que esta figura adquire o poder de intercesora sobre as ánimas do purgatorio. A orde carmelita non tarda en revesti-la imaxe da súa patroa co hábito da súa orde e o escudo da mesma sobre o escapulario carmelitano. No caso que nos ocupa, preséntase esta Virxe intercesora co Neno no colo, tapado unicamente co pano de pudor. María, en cambio, amosa por completo o aspecto dunha das relixiosas da súa orde, vestida cun vestido longo, unha capa abotoada no colo e un pano que lle cobre a cabeza. Ambos ofrecen dous escapularios, un co escudo da orde e outro cun anaco de tea. Trátase do gran privilexio da orde carmelita, o símbolo do seu poder sobre as almas.

113. ESTATUA DE NAPOLEÓN BONAPARTE. P. L. Kowalczewski. Século XIX.

Xeso entintado e vernizado. 52 x 15 x 16 cm

No comedor da rúa Tabernas: "una efigie de Napoleón".

ADEMAIS da sinatura do autor, (Paul Ludwig Kowalczewski, Miletschin, 1865-Berlín, 1910) ten marcas de punzón na parte posterior da peaña: "211911", no lado superior e "P7616 28 167", no inferior. Seguramente se corresponde cunha numeración de serie, xa que estas esculturas de Napoleón de pequeno formato son moi habituais na época, incluso aparece a mesma composición realizada en diferentes técnicas.

En actitude pensativa, cos brazos cruzados, Napoleón Bonaparte, vestido con traxe militar, botas e esporas, sombreiro de dúas puntas e espada enfundada, apóiase nunha árbore que se mimetiza co longo chaquetón de amplas solapas. Nun período no que todo o pasado ten un valor engadido non nos debe estrañar ve-la figura do conquistador entre os obxectos da escritora, que ben pode ser debida a que, como xa dixemos antes, don Pedro Bazán de Mendoza y Oxea militou nas filas do emperador ou ben a que este foi un gran protector das artes, sen esquecer tampouco a actitude sempre francófila de dona Emilia.

114. BUSTO DE EMILIA PARDO BAZÁN. Antonio Moltó y Lluch. Último tercio do século XIX.

Madeira de caoba tallada e puida. 57 x 41 x 29 cm

Asinado na parte posterior da peaña: "A. Moltó".

No salón principal da rúa Tabernas.

O escultor Antonio Moltó y Lluch naceu en Altea, Alicante, o 5 de febreiro de 1841. Estudiu na Academia de Artes e Oficios San Carlos, de Valencia. Máis tarde asistiu ás clases de Debuxo e Escultura, en Madrid. Acadou a Terceira Medalla nas Exposicións Nacionais de Belas Artes de 1871 e 1878, e a Segunda Medalla na de 1881. Obtivo a Pensión da Academia de Belas Artes de Roma en 1882. Exerceu como catedrático de Belas Artes en Granada, Arxentina, desde 1889 ata a súa morte en 1901.

O retrato idealizado, de mocidade, de dona Emilia, preséntano-la escritora co pelo recollido e grandes bucles sobre os ombreiros, cun vestido de escote cadrado e plisado, adornado cunha póliña de margaridas no centro e cun mantón de flocos no ombreiro esquerdo. No libro *Los salones de Madrid*, de Monte-Cristo publicado a finais do século XIX e ilustrado con fotografías de Franzen, xa aparece este busto de dona Emilia.



Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Mobles

"UN mueble es un compañero para toda la vida, en la mayoría de los hogares, a no venir el traslado, el empleo en ciudades lejanas, ese mueble se eternizará en la casa, presenciara las alegrías y las tristezas íntimas de la familia; en la cama que los novios van a adquirir [...], nacerán los hijos y morirán los padres; ante la mesa [...] se sentarán diariamente a partir el pan, y con el pan, la vida entera... Y en estas cosas de la vida, profundas, cariñosas, dolorosas, es en lo que pienso cuando recorro las salas de los Hoteles en busca de algún grabado ó de algún bibelot viejo, que á veces, entre los brillos del barniz fresco, asoma mostrando su pátina suave"⁷⁶.

O mobiliario reflicte a historia social de dona Emilia, tanto a faceta pública como a privada. Son obxectos de uso e deleite, elegantes pero tamén funcionais e cómodos, que a acompañaron nas súas diferentes vivendas e que nos desvelan unha muller de bo gusto que sabe aprecia-los obxectos de calidade. Non é difícil imaxina-las atmosferas exquisitas, magníficas ou familiares ás que deron acollida. Os xoves alternos, na Coruña, durante o período estival e os luns de inverno, en Madrid, "la inmortal autora de San Francisco de Asís recibe a sus amigos, de cinco a siete de la noche"⁷⁷, os faladoiros, onde ela reinaba como unha das últimas grandes *salonières* embelecíanse con estes mobles. Os amigos que participaban víronos, tocáronlles e deixáronse caer ou apiáronse neles mentres a atmosfera se enchía de palabras, de conversas feitas con calma e con paixón.

⁷⁶ Pardo Bazán, Emilia. "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*. Año XXVI. Barcelona, 28 xaneiro, 1907. Núm. 1309.

⁷⁷ Palma, Ricardo. *Recuerdos de España*. Buenos Aires. Imprenta, litografía e encuadernación de J. Peuser. 1897. Páx. 135.



"Dos veces al mes recibe la Sra. Pardo Bazán a sus amigos, y en esas recepciones vespertinas, mientras en el salón azul la juventud se entrega a los placeres coreográficos, no es raro ver en la biblioteca, conversando con damas como la Duquesa de Osuna, la Condesa de Pino-Hermoso y la Marquesa de la Laguna, grandes amigas las tres de la insigne escritora, a Castelar, Pidal, Azcárraga, Linares Rivas, Menéndez y Pelayo, Echegaray, Ferrari, Vidart y otros muchos políticos, literatos y periodistas. Entonces sí que se admira en todo su esplendor el talento de la señora Pardo Bazán, tratando, ya de la situación política de la patria, ya del último libro publicado, o del drama que se acaba de estrenar, o del discurso académico recientemente pronunciado. Con todos discute, y siempre con admirable lógica y con gran facilidad de palabra"⁷⁸.

En xeral, non podemos falar dun estilo maioritario na colección posto que estamos ante un auténtico eclecticismo decimonónico. Quizais impere a esencia afonsina, barroca e decorativa, aínda que tamén conta con bos mobles neoclásicos. A madeira que máis abunda é a de castiñeiro, a empregada nos mobles galegos por antonomasia, pero tamén a caoba, proba da nosa historia colonial, está presente na colección. É preciso ter en conta que na época en que viviu a nosa escritora, os mobles que se adquirían eran frecuentemente realizados por encargo, o que nos leva unha vez máis a constata-lo bo gusto e o saber de dona Emilia, o que se aprecia tanto no deseño dos mobles como nos materiais utilizados para a súa elaboración.

No prólogo da publicación de Monte-Cristo, tras describi-lo que ten de fermoso un salón, Emilia Pardo Bazán escribe: "Todo esto educa la vista, aguza el sentido, afina la sensación, evoca la historia y enseña insensiblemente a discernir lo bello".

O cariño cara ós mobles intensifícase aínda máis no caso de don José Quiroga, nel faise dedicación e creación. O número e a calidade das pezas que elabora fálannos da importancia que para el ten a ebanistería. Seguramente todo isto inflúe no pai de dona Emilia posto que das súas mans saíu unha arca de singular beleza á que nos referimos máis adiante (núm. cat. 70).

⁷⁸ Monte-Cristo. *Los salones de Madrid*. Publicacións do "Album Nacional", Tomo I. Madrid, ¿1898?. A reprodución do documento foi facilitada pola dirección do Museo Cerralbo a quen lle agradecemos dende aquí a súa colaboración.

86. MESA ESTILO RENACEMENTO. José Quiroga. España, finais do século XIX.

Madeira de castiñeiro, apliques de ferro. Tallada en baixo relevo. 79'5 x 129 x 50'5 cm

A forma, sinxela e practica, infórmanos sen pretendelo do carácter do seu autor, o estilo austero e recio é o que máis lle gusta a don José Quiroga que sempre foxe do superfluo. Podemos atribuírlo a don José pola presenza dos escudos que aparecen tallados nos laterais, iguais ó das arcas que figuran no presente catálogo cos números 68 e 69 respectivamente e que se refiren ás casas da súa familia.

Este traballo de artesanía é unha afección común ós fidalgos da época, non esquezamos que tamén Carlos IV traballaba en ocasións como ebanista nos Talleres Reais. "Es una ocupación muy de noble gallego. Que yo sepa han tallado muebles el marqués de Villaverde de Limia y el conde de Casa Pardiñas"⁷⁹.

Jesús Muruais, intelectual pontevedrés que tivo relación coa familia, escribe sobre José Quiroga, referíndose a este "oficio":

Mientras tenga el feo vicio
De ser casi un potentado,
Ha de ser considerado
Por las gentes del oficio
Como un simple aficionado.⁸⁰

Ossorio y Bernard tamén o inclúe na súa *Galería Biográfica*: "Escultor residente en la Coruña, de cuyas excelentes aptitudes y trabajos han hablado repetidamente con elogio la prensa de la mencionada capital"⁸¹.

A ornamentación, diferente en cada moble, vai demostrando unha confianza crecente no uso da gubia e polo tanto nos detalles decorativos. É este tratamento decorativo o que nos dá a certeza de que estamos ante a peza máis antiga do patrimonio do Museo que sae das súas mans xa que o labrado é pesado, as cicatrices profundas e os detalles pouco finos. Co tempo acabará por domina-lo espacio e recrearse nel.

⁷⁹ Armesto, Victoria, (pseudónimo de M^a Victoria Fernández España). "Emilia, el feminismo triunfante". En *La Voz de Galicia*. Sábado 7 de xuño de 1975. Páx. 31.

⁸⁰ Muruais, Jesús. *Semblanzas galicianas*. Imprenta y estereotipia de V. Abad. A Coruña, 1884. Páx. 83.

⁸¹ Ossorio y Bernard, M. *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.



Na fabricación desta mesa utiliza un elemento tradicional do estilo renacemento: as patas salomónicas; tamén aparecen outros que repetirá na maioría dos mobles que elabora, referímonos ó tallado e ós complementos de ferro, aquí ferraxes afonsinas de serie. Pouco a pouco e a medida que o traballo o satisfai máis adquirirá ferraxes e cantoneiras de excelente calidade e de elevado prezo.

O traballo do tallado en estría tamén ten o seu referente na galería ornamental do estilo renacemento. Repetirá o traballo, moito máis depurado, nunha arca de gran tamaño e de factura posterior que aparece neste catálogo co número 69.

Cómpre salientar con respecto á mesa que, con case toda seguridade, foi cortada nun momento posterior á súa elaboración para adecuala a un espacio distinto daquel para o que fora pensada nun primeiro momento, xa que os escudos, que deberían estar centrados con respecto ós sucos, están desprazados, e os panos da tapa tampouco son iguais.



68. ARCA DE TALLA. José Quiroga. Finais do século XIX, principios do XX.

Tallado en baixorrelevo. Madeira de castiñeiro con ferraxes e cantoneiras. 53'8 x 100 x 50 cm

Na lista de obxectos da rúa Tabernas realizada en 1964 fálase dun "arcón de castaño, con herrajes, hecho por Don José Quiroga", situado no salón principal.

PENSAMOS que se trata desta peza porque o escudo que nela aparece é o da familia dos Quiroga, en concreto o do Pazo de Santirso de Mabegondo, de onde procedía a nai de don José.

A tapa, magnífica, demostra seguridade na situación dos elementos. Tanto a asimetría dos dous máis grandes, a cruz e a palmeta, como a delicadeza do traballo son excelentes. A cruz, que tamén aparece na mesa anterior, responde á iconografía da confraría da Santa Cruz, a que deu orixe ó municipio que leva este nome e no que se sitúa o castelo adquirido por el antes do matrimonio con dona Emilia e no que viviu despois de separárense.

A presenza das tres cerraduras, de ferro gravado a buril, fálanos de épocas nas que esta clase de arcas gardaban as posesións de máis valor.

69. ARCA DE TALLA. José Quiroga. Finais do século XIX, principios do XX.

Madeira de castiñeiro. Tallada en baixorrelevo. 83'5 x 135 x 55'5 cm

No vestíbulo de la rúa Goya: "Arcón de talla. [Fue construido por el Conde consorte de Pardo Bazán]".

REPÍTESE o motivo liñal da mesa nunhas tallas feitas coa gubia con debuxos xeométricos e tamén se repite o escudo da confraria da Santa Cruz.

Da presenza desta arca en Madrid, alomenos nalgún momento, da fe a etiqueta que conserva.



89. DORMITORIO. José Quiroga (?). Ca. 1930.

Madeira de abeto ou de piñeiro rubio, tinguida e gravada.

VÍÑASE atribuíndo tradicionalmente a súa autoría a don José Quiroga e o seu uso a dona Emilia, motivo polo cal ocupou unha sala do Museo na que se recreaba a alcoba da escritora. Cómpre salientar que goza de certa calidade estética polas súas reminiscencias primitivistas, aínda que, e incluso por esas reminiscencias propias de estilos do século XX e moi afastadas dos gustos da condesa e do traballo de gubia de don José, non parecen acertadas nin unha nin outra aseveración.

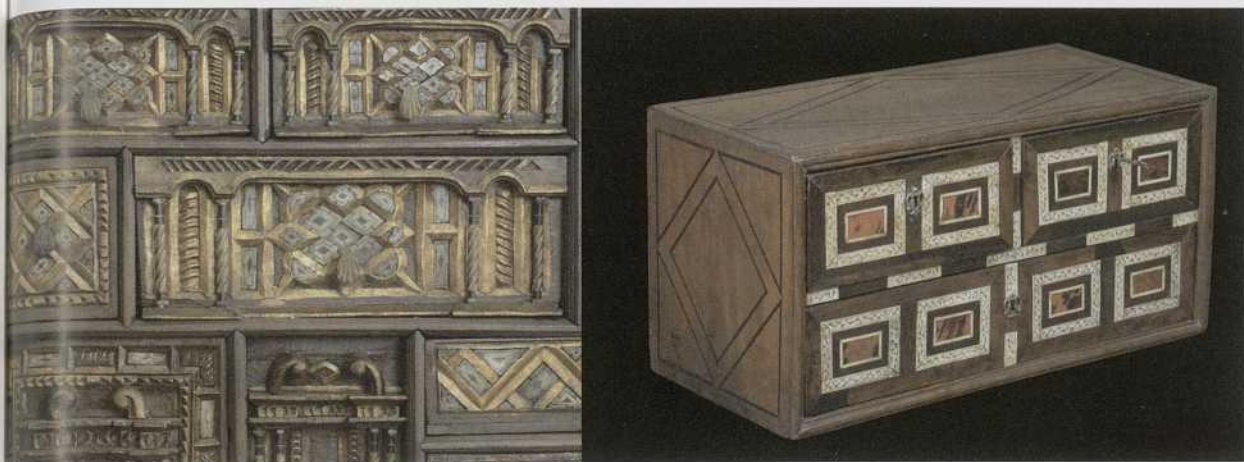
70. ARCA DE TALLA. José Pardo Bazán. A partir de 1871. Estilo Renacemento.

Madeira de castiñeiro tallada en baixorrelevo. 80 x 147 x 63'5 cm

No comedor da rúa Tabernas, "Arcón con herrajes, confeccionado por Don José Pardo Bazán".

A coroa condal permítenos data-la peza, como mínimo a partir de 1871, data en que lle é outorgado o título. Como as demais arcas ten ferraxes e cantoneiras dunha calidade excelente e está elaborada con pranchas dunha soa peza, elixidas con acerto para que non panden, e realizadas cun traballo depurado, que revela unha mestría enorme e sorprendente para alguén do que só coñecemos esta obra. Como mínimo debemos pensar que foi asistido por un mestre, seguramente o seu xenro.





96. CONTADOR OU PAPELEIRA DE MOSTRA CUBERTA. Estilo español. Caixa do século XVII, interior reformado no século XX.

Nogueira, óso, pintura á témpera, ferro e veludo. 62 x 106 x 42 cm

No comedor da rúa Goya: "Bargueño, al parecer del siglo XVII con pie tallado".

A caixa, seguramente a única peza auténtica do século XVII, ten aplicacións de ferro recortado e calado sobre veludo vermello, cerradura e ferrollos laterais. Tamén son de ferro as escuadras de reforzo nos ángulos. O resto do moble é unha readaptación ó contador, feita con elementos novos durante o século pasado, as patas tamén son do século XX, aínda que seguen modelos típicos do Renacemento español.

84. CONTADOR DE MOSTRA DESCUBERTA. Estilo Español. Século XVIII imitando o século XVII.

Nogueira, óso, carei e ébano. 33'5 x 65 x 31'5 cm

Na sala pequena da rúa Goya. "Bargueño, con incrustaciones de marfil y concha"

TRÁTASE dun moble de gran calidade que mostra tres caixóns con cerradura de bronce, deles, o inferior ocupa todo o espazo horizontal. A decoración está realizada a base de incrustacións de óso, gravadas con motivos vexetais entrelazados de influencia mudéjar e aplicacións de carei. A caixa e as frontes son orixinais, aínda que non o son as cerraduras e as bocachaves e o interior tamén foi refeito. Non ten asas, polo que non era de viaxe.



83. ARQUIMESA TIPO PAPELEIRA. Estilo Imperio. Primeiro cuarto do século XIX.

Madeira de nogueira, incrustacións de caoba e "limoncillo", aplicacións de bronce. 54'5 x 77 x 39 cm

Na sala pequena da rúa Goya: "Gaveta--secreter, con incrustaciones y bronce. [Imperio]".

DE mostra cuberta, a tapa ten unha peza de bronce no centro, de forma trapezoidal, co relevo dunha muller alada vestida á maneira clásica, sentada, escribindo cun punzón e sustentando coa man esquerda unha coroa de loureiro —inmortalidade e gloria para heroes e sabios— e a trompeta da fama ós seus pés. É Caliope, unha das musas ás que Fulxencio, no libro primeiro de Mitoloxía describe como: "La más distinguida de las nueve hermanas, significa el último complemento de la ciencia, perfección de las obras del estudioso y aplauso merecido a sus tareas"⁸².

NO seu interior alberga doce caixóns, en orixe individuais xa que están numerados un a un. Tamén a estrutura orixinal do interior dos caixóns era diferente, con divisións internas, seguramente para gardar coleccións de pezas pequenas como minerais ou insectos. Esta forma de corrixir-los caixóns pode deberse á necesidade de recoller outro tipo de elementos, quizais nos encontremos ante un dos contadores nos que dona Emilia gardaba os manuscritos.

Con relación ó tema das musas cómpre salientar que a Torre de Meirás, onde a escritora tiña o estudio e a biblioteca, posúe un balcón de pedra chamado "das musas", sustentado por nove columnas, como nove eran as fillas de Zeus.

⁸² Morales y Marín. J. L. *Diccionario de iconología y simbología*. Ed. Taurus. Madrid, 1984.

85. MESA DE DESPACHO. Estilo imperio. Obradoiro español. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira e aplicacións de latón. 75 x 90'5 x 50'5 cm

DE estilo lixeiro, está definida por liñas moi simples e rectas coa única ornamentación de acanaladuras e capiteis feitos de latón dourado. As estrias dos laterais, forradas tamén de latón, son algo moi pouco habitual e recordan os triglifos dos templos clásicos, eternos referentes deste estilo. Mobles similares a este aparecen no patrimonio de Talleirand no castelo de Valençay, cárcere dourado do futuro Fernando VII.

72. CÓMODA. Estilo Carlos IV. Obradoiro español. Ca. 1922.

Madeira de nogueira, pereira e bronce. 91 x 103 x 54 cm

No dormitorio da rúa Goya: "Cómoda de madeira, imperio".

ESTE estilo de liñas puras e sinxelas, de deseños claros, sen tallas opulentas, cunha ornamentación estilizada, caracterízase tamén por elaborar mobles menos pesados e en condicións de ser transportados dun sitio a outro, o que permite que o ambiente poida ser transformado con facilidade.

Por outro lado, esta tipoloxía de moble que xurdiu no século XVII, derivada da arca, é habitual que presente unha clara influencia de elementos arquitectónicos. Igual que un edificio, a cómoda susténtase sobre unha base, evidentemente alterada, sobre a que se apoian as columnas. Neste caso encontrámonos cun esquema moi sinxelo: os caixóns entre dúas columnas de pereira -madeira de poro pequeno que acepta moi ben o tintado co que se consegue imita-lo ébano- e rematadas por un capitel e base de bronce dourado e troquelado. O contrachapado dos caixóns permítenos data-la, xa que esta técnica foi patentada en España en 1922.





90. SOFÁ FERNANDINO TRANSICIÓN Ó ISABELINO. Primeira metade do século XIX.

Chapado con follas e palma de caoba, marquetería de "limoncillo". 102 x 228 x 65'5 cm

A técnica de chapeado diferénciase da de chapado por utilizar láminas máis consistentes, o que lle impide adaptarse ás formas curvas, o cal sería imposible neste moble xa que estamos ante unha derivación simplificada de formas Imperio; de tipo góndola, plana en superficie e ondulada no corte. É de destaca-lo entronque das patas e os brazos en forma de á e o remate daquelas, de corte case plano e semicircular, de maneira que semella un encarte de abano, moi común neste estilo. A sobriedade dos motivos vexetais esquematizados e as formas lisas e sólidas ennobrecense pola calidade da madeira, do tapizado e da marquetería que decora toda a fronte. Pola súa parte, na tapicería repítese un motivo que xa iniciara o neoclasicismo, os dous coxíns cilíndricos e soltos a ámbolos dous lados dos brazos.

77. CONSOLA ISABELINA. Obradoiro español. Século XIX.

Madeira tallada, estucada e sobredourada. 86 x 123 x 55 cm

A orixe desta tipoloxía data do século XV, eran mesas pegadas á parede que se utilizaban como aparadores e mesas de servizo. Ata o século XVII non se puxeron de moda as mesas puramente ornamentais que decoraban os grandes corredores, executadas invariablemente en tres dos seus lados fundamentalmente con técnica de madeira sobredourada. Esta peza mostra unha forma trapezoidal curva apoiada en catro patas de volutas en 'S' con trabazón en aspa, todo isto coa típica decoración de follas, palmetas, rosas e margaridas. Destaca, ademais da simetría barroca, a sucesión de liñas e superficies curvas entrelazadas entre si e dando sensación de continuidade.





76. MESA DE COMEDOR EXTENSIBLE. Estilo Carlos IV. Obradoiro español. Ca. 1880.

Madeira de cedro e marquetería de nogueira e "limoncillo". 73'5 x 121 cm

DECORADA con motivos de inspiración clásicos, sustiña en orixe unha tapa diferente, a actual é de orixe industrial, aínda que a faldra se mantívese. Posiblemente a tapa orixinal fose bastante parecida á que ten hoxe, posto que as marqueterías xa non están de moda nesas datas. Aínda que perduran discretas incrustacións, no estilo isabelino é o último onde se observan estes traballos e no afonsino xa non aparecen. Tal vez sexa unha copia da Real Fábrica de Marquetería de Barcelona.

104. CATRO BUTACAS E CATRO CADEIRAS. Estilo isabelino. Obradoiro español. Século XIX.

Madeira tallada, estucada e sobredourada.

No vestíbulo da rúa Goya: "cuatro sillones y cuatro sillas tapizadas en terciopelo rojo con molduras doradas"

ESTAS butacas derivan directamente do "sillón frailerero español" neste caso eliminando absolutamente a idea de austeridade, porque cando se trata de elaborar modelos de luxo, coma neste caso, a ornamentación recárgase, o dourado cobre a peza por enteiro e o veludo de seda —que efectivamente ten- é complemento case obrigado.

As chambranas —estructura que une as patas entre si e que deixará de existir cando a boa construción e as ensambladuras o permitan- son ondulantes, así como os extremos dos brazos, rematados á súa vez en volutas e cunha fina decoración de palmetas nos brazos.

82. MESA. Estilo isabelino. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira. 73'5 x 114'5 x 72 cm

No salón da rúa Goya: "Mesa en que se firmó la escritura de donación de Doña María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, con su centro".

MESA de forma rectangular que se apoia en catro patas torneadas con friso liso percorrido por unha moldura aparafusada. O taboleiro pintado ó óleo é seguramente o motivo da construción posterior da mesa, representa a alegoría da música: a musa Erato en primeiro plano, ante un *locus amoenus* de árbores floreadas e suaves outeiros que descenden cara á beira dun regato, está recostada sobre unha árbore, en *contrapposto*, coroada de mirtos e rosas, recibindo a ofrenda de flores de dous amoríos. Neste caso o seu atributo non é unha lira, senón unha curuxa, símbolo da sabedoría, e varios cisnes, cun canto melodioso antes de morrer que os facía máxicos. Aparece tamén unha banda de rulas, símbolo da alegría, a danza e a música.

ESTE taboleiro delicadamente policromado, de madeira de abeto, pertenceu na súa orixe a outro moble, e se temos en conta os engadidos das esquinas superiores, que cobren zonas danadas, podíamos dicir, sempre con reservas, que foi a tapa dunha arca.



78. MESA DE TRABAJO DE DONA EMILIA. Estilo afonsino. Obradoiro español. Últimos anos do século XIX.

Madeira de carballo tallada. 87 x 198 x 110 cm

NA lista de pezas da rúa Tabernas dise que no comedor hai: “Dos aparadores que forman, unidos, una mesa: la de trabajo de Doña Emilia Pardo Bazán”. Estes dous aparadores encontrábanse separados e en lugares distintos, nesta ocasión procedeuse á reintegración dos dous fragmentos ós que sen dúbida se refire o texto e hoxe en día é unha das pezas fundamentais do gabinete de traballo.

É unha mesa con perfil de tapa en castelo deseñada para ser utilizada en todo o seu perímetro xa que ten caixóns nas catro caras. En xeral a decoración é moi rica e típica do estilo que representa, empréganse sobre todo motivos clásicos (dobres volutas), vexetais (palmetas esencialmente) e figuras xeométricas (casetóns e dados cuadrangulares), ademais das características estrias afonsinas. É preciso salientar os caixóns, con interior de caoba, unha madeira de luxo reservada para zonas que o merecen, xa que entre as súas mellores propiedades está a de non admiti-lo ataque de xilófagos, polo que se converte no material determinante para preserva-los documentos que seguramente albergaron.

Seguramente é a mesma que ve Kasabal e que cita no seu artigo de 1897: “La mesa de trabajo no tenía tampoco nada de severa. Las flores descollaban en ella como en la repisa de la estantería, y allí se debía trabajar entre aromas y colores, como trabajan las abejas que producen miel sabrosa y delicadísima”.

Nesta época os mobleiros de Madrid, Valencia e Barcelona inician moi lentamente a creación dunha industria do moble, aínda que non se perde o carácter de obradoiro artesán cunha organización elemental e rudimentaria. É evidente que esta magífica mesa non ten nada que ver cun proceso industrial, senón que responde ó traballo manual dun obradoiro. Como a maioría dos mobles afonsinos, aparatosos e ostentosos dentro dun nivel aburguesado, nunca participou dun proceso de serie. Cómpre engadir que con posterioridade á súa elaboración ademais de ser seccionada, esta mesa sufriu diferentes remodelacións, nas caixoneiras perduran as pegadas doutro tipo de tiradores, os que ten na actualidade, de baquelita, son dos anos vinte do século pasado, claramente estilo Art Decó.

87. ESCRITORIO. Escola española. Século XIX.

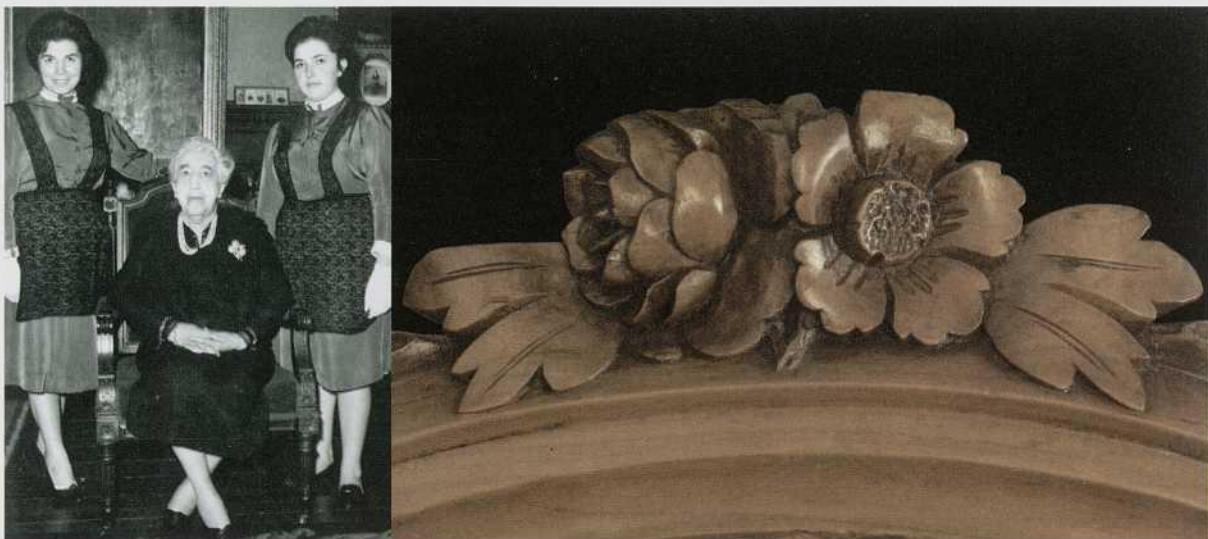
Madeira de caoba. 113 x 128 x 103'5 cm

No salón principal da rúa Tabernas: "Escritorio con tapa, procedente del castillo de Santa Cruz".

ESTE excepcional escritorio mostra unha clara influencia inglesa do moble xeorxiano aínda que con curvas *bombeés* francesas. Polo que respecta ó material, á riqueza e á calidade da madeira —caoba vella cubana dun fermoso granate que demostra a súa antigüidade— seguramente se lles engadía a calidade das bocachaves orixinais, de prata. As que ten na actualidade son reproducións bastante fieis; tiradores de colo de cisne sobre unha base decorada cun animal fantástico.

No interior, por suposto, esconde varias gabetas secretas; as columnas que están nos dous lados do espello son en realidade tiradores de dous compartimentos verticais onde se aloxan catro caixonciños.





88. CADEIRA DE BRAZOS. Estilo afonsino. Finais do século XIX, principios do século XX.

Madeira de nogueira. Ill x 65'5 x 55'5 cm

COMBINACIÓN de formas curvas e rectas aínda que neste caso dominan máis as segundas. Séguense utilizando elementos que xa vimos noutros mobles deste estilo, como os remates en cubo ou a decoración estriada. A recia estrutura dulcificase co discreto acabado que remata o copete do respaldo, con dúas flores. Consérvase unha fotografía de dona Blanca sentada nesta cadeira de brazos.

102. PARELLA DE SOFÁS AFONSINOS. Obradoiro español. A partir de 1871.

Madeira de nogueira tallada. 126'5 x 167 cm

No salón da rúa Goya: "Dos sofás, de madera tallada, con la cifra "PB." y corona condal."

TEMOS documentación gráfica sobre eles, nas fotografías de Franzen, da publicación de Monte-Cristo⁸³. Toda a estrutura está realizada con elementos salomónicos, típicos do xacobino inglés do século XVI, o respaldo vén marcado por motivos vexetais e coroado por dous basiliscos. Loce a coroa condal e as letras "PB" entrelazadas no espacio que hai debaixo da coroa.

⁸³ Monte-Cristo. Op. cit.

103. XOGO DE CADEIRAS AFONSINO. Obradoiro español. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira tallada. 125 x 46 x 43 cm

No salón da rúa Goya: "Cuatro sillas y dos butacas, del propio juego de los sofás"

No comedor desta casa: "Ocho sillas con tallas heráldicas".

ESTE conxunto composto por doce cadeiras e dúas butacas ocupou distintos espazos, sabémolo non só polo texto, senón tamén porque estaban tapizadas de maneira diferente, de veludo azul as oito cadeiras da rúa Tabernas, de seda cor crema, as que estaban na rúa Goya, a estas últimas déuselles máis altura cun engadido de madeira en forma de bóla no remate das patas.

O igual cós sofás amosan influencias do estilo xacobino inglés e utilizan moitos dos seus elementos característicos, como as columnas salomónicas no respaldo, rematadas por dados tallados no seu interior, con flores de catro pétalos, as devanditas columnas serven tamén para acouta-lo alto espazo tapizado, enmarcado á súa vez por unha rubideira de follas de vide.

No xogo repítese dúas a dúas o escudo situado na parte superior do respaldo. O denso traballo de investigación, realizado coa axuda dos especialistas: Jaime Bugallal y Vela, Rafael Despona e Benito Vázquez Permuy, desvela que non aluden a personaxes da familia, senón a posesións, xa que moitas delas corresponden á pedra armeira dos numerosos pazos que a familia posúe. A complexidade do traballo obríganos a presentalo nun futuro próximo, nun número monográfico.





100. FRONTE DE CHEMINEA. Estilo español. Século XIX.

Madeira de abeto na estrutura e as tallas. 260 x 165 x 81 cm

No salón da rúa Goya: "Chimenea de mader tallada, con columnas [gallega]".

ESTA peza amosa un fino traballo dun obradoiro castelán, de Valladolid ou de Burgos, verdadeiros centros de ebanistería. A talla non parece galega, xa polo uso da madeira de abeto, xa porque non amosa ningunha característica tipolóxica do noso país como poderían se-las columnas salomónicas ou os típicos acios que pendurarían de calquera espacio. En cambio, as columnas talladas en espiral e o axadrezado de rombos da parte central evidencian a influencia italiana, recollida nesas zonas castelás. Que nesta peza apareza a coroa de marqués, indicanos que non foi un encargo da familia, xa que non houbo ningún título destas características, e que foi unha peza que se comprou xa elaborada.

As tallas son excelentes, case parecen recuperadas do frontal dunha igrexa. Dona Emilia posa ante ela en Madrid, na casa da rúa Princesa, en 1918.

95. MESA AUXILIAR. Estilo raíña Ana. Finais do século XIX.

Madeira estucada, sobredourada e lacada. 63 x 58 cm

Na sala pequena da rúa Goya: "Mesita auxiliar laqueada".

NO século XIX acadá unha especial difusión o moble lacado, con escenas pintadas a miúdo de orixe ou imitación chinesa, orixinado por unha atracción cara a oriente que se manifesta en tódolos países europeos. A complexidade e a elegancia da súa mensaxe e a estética oriental afecta a tódalas épocas, incluso á nosa, xa que constitúe un estilo dentro dos diferentes estilos.

Neste caso o estilo oriental mestúrase co estilo raíña Ana, que supón a transición do ostentoso barroco inglés a unha estética máis sinxela, de mobiliario máis simple e elegante, de calidade e sobre todo funcional. Este estilo é, ademais, un dos primeiros onde desaparecen as chambranas ou travesas en forma de cruz e se fan as típicas patas de *cabriolé* rematadas en cuncha que se poden ver nesta mesa. Polo que respecta ó acabado, loce o Vernis Martin, laca descuberta en 1930 por uns artesáns franceses que obteñen unha resina moi parecida á oriental, o que facilitará unha máis ampla produción de mobles con este acabado. Nas conferencias sobre *El abanico como objeto de arte*, pronunciadas no Ateneo de Madrid en 1915, dona Emilia fai alusión á técnica: "Acabo de leer en un libro la receta del célebre barniz [...]. Era un pintor de coches el tal Martín, e imitando las lacas de China, encontró su secreto. El barniz Martin es un fijativo, y produjo el más precioso resultado no solo en abanicos [...]".



107. "BRACKET CLOCK" (Reloxo de repisa). George Clarke. Londres. Primeira metade do século XVIII.

Madeira de nogueira e apliques de ferro, latón e bronce. 53 x 29 x 10'5 cm

No gabinete da rúa Tabernas alúdese a un "Reloj de mesa en funcionamiento".

ESTA tipoloxía de reloxo transportable aparece na segunda metade do século XVII e cara a 1700 xa acadou o seu pleno desenvolvemento técnico, manténdose invariable ata principios do século XIX. Xa desde o XVIII é importante o número de brackets importados ó noso país, onde existen varias casas londinienses especializadas neste mercado.

A peza que nos ocupa responde ó formato clásico, con copete de medio punto característico entre 1725 e 1750. Na segunda metade deste século as caixas fabricáanse, case sen excepción, en caoba, de maior tamaño e con profusión de apliques en bronce dourado. Para distribuír mellor todo este peso incrementado duplicárase a asa de remate superior, colocando unha en cada lateral. Da primeira metade do século tamén son características as dúas portas que este posúe na caixa, na parte dianteira e na posterior, as dúas seguindo o mesmo esquema de friso semicircular percorrido por unha moldura de bronce. Na fronte amósanse dúas esferas prateadas dispostas verticalmente. A inferior, máis grande, amosa as horas en números romanos de cor negra e os minutos en números árabes dispostos de cinco en cinco. A superior ten gravadas as palabras "STRIKE" e "SILENT" e dúas notas musicais. Arredor destas esferas dispónse unha decoración de talos e follas douradas entrelazadas.

Na parte posterior, nunha exquisita prancha de latón gravada con decoración vexetal, aparece o tirador espertador e a hora de demanda. Os laterais da caixa teñen tamén un cristal que repite a forma das portas.

O mecanismo componse do típico combinado inglés de resorte e caracol duplicado porque se lles aplica tanto ó tren de marcha como ó de sonería. Esta foi a causa de que a relojería inglesa quedase atrasada con respecto á francesa, a cal reduciu considerablemente o tamaño das súas máquinas ó elimina-los dous caracois.

108. RELOXO DE SOBREMESA. Estilo Carlos IV. Obradoiro francés. 1830-1850.

Bronce dourado. 46 x 33'5 x 14 cm

Inscripcións no interior da maquinaria, marca de compostura, con punzón, que asina e data o traballo: "Antonio Sastre e [illegible], 16-II-1945".

No salón da rúa Goya: "Reloj dorado".

PEZA de transición onde se aprecia a mestura de estilos neoclásico e imperio: o pedestal, dous corpos rectangulares dourados, unidos por unha moldura de palmetas e círculos, é puramente neoclásico. Encima reproducése con técnica de calamina, un escenario de rochas no centro das cales se insire a esfera horaria. Sobre este conxunto fíxase un cabalo montado por unha amazona clásica que se defende do ataque dun león, toda a escena está dourada con técnica de ormolú. Posúe a maquinaria "París", que recibe este nome porque é nesta cidade onde se elimina a maquinaria de caracol desde o reinado de Luís XIV.



79. RELOXO DE PÉ XEORXIANO. Joseph Davis. Obradoiro inglés. Segunda metade do século XVIII.

Caixa de carballo e caoba. 238 x 57 x 24 cm

Na lista de bens da rúa Tabernas alúdese a un reloxo "antigo, de pesas" no salón principal e a outro no comedor, ámbolos dous coinciden, sen dúbida, con este que nos ocupa e que describiremos a continuación.

A caixa deste reloxo presenta trazos típicos das realizadas en Londres e chamadas "grand-pather o' clock", e que amosan columnas estriadas con base e capitel ós lados da carapucha e do tronco, a cabeza remátase cun sombreirete americano de volutas.

A esfera é de latón dourado e gravado, con calendario ó que se lle superpón o círculo horario, no que aparece a lenda "Tempus fugit". Como é característico nos reloxos ingleses, ten o movemento na cabeza do escape, de áncora, rematado por unha prancha na que o restaurador, Juan Quevedo, repetiu delicadamente o motivo principal da ave do paraíso que aparece gravada no metal. A sonería de horas ten roda contadeira. A maquinaria é típicamente inglesa, con platinas de latón sobre piares, de moi boa calidade, coma tódalas da súa época.

80. RELOXO DE PÉ ESTILO ISABELINO. Francisco Javier Méndez y Neira de Saavedra. Obradoiro español. Finais do século XVIII.

Madeira de caoba cubana, latón e ferro. 230 x 45 x 24 cm

A base, cuadrangular, está sustentada por catro pés de bolíño. A unión entre os distintos corpos, todos eles sobrios, faise por medio de molduras de cornixa e novamente outra cornixa é a base do remate onde está a única concesión ó adorno: dous pináculos de bóla achatada que inscriben un frontón de formas curvas.

A maquinaria deste reloxo —non sabemos se tamén a caixa⁸⁴— foi realizada por Francisco Javier Méndez y Neira de Saavedra (1744–1803), cura párroco de Santa Eulalia de Ladrado, preto de Santa Marta de Ortigueira, desde 1780 ata a súa morte. Nesta parroquia estableceu unha verdadeira fábrica de reloxos, con dous fornos de fundición e un taller de axustes e montaxes. A súas pezas caracterizáronse no ornamental pola ausencia do accesorio e no técnico por unha auténtica evolución dos materiais e a maquinaria, evolución que fala sempre do interese e a curiosidade do que os fai. Sábese que fabricou un reloxo para o mosteiro de Sobrado que aínda está en funcionamento, e outro para o rei Carlos IV, ademais do que nos ocupa. Case todos sinalan os días, meses e lunacións, levan silenciador e adoitan estar asinados.

84 Landeira de Compostela, Fernando. *Theatro cronométrico del noroeste español*. Biblioteca literaria del relojero T. 5. Roberto Carbonell, S.A. Madrid, 1957, páx. 121- 125. Na biografía do párroco de Ladrado, o autor comenta: "Había hecho planos, pinturas, cruces cinceladas, muebles, cajas de reloj pintadas o doradas[...]". Non se refire polo tanto a caixas tan sinxelas na forma como a que custodia a Casa-Museo.



81. ESCRITORIO TIPO CONTADOR DE ESTILO FLORENTINO. Obradoiro español. Último cuarto do século XVIII.

Madeira de abeto, chapado de pereira ebonizada con taraceas de buxo e carei e aplicacións de bronce.

73 x 92'5 x 34 cm

OS primeiros contadores deste estilo decorábanse con pranchas de pedras semipreciosas, substituídas despois polas incrustacións de carei, máis alcanzables e igualmente decorativas. Os apliques de latón, o uso da pereira -madeira dura que ofrece gran resistencia ó traballo delicado- e as varandas tamén son características deste patrón. Cómpre destaca-las patas con garra sobre bóla, magnificas *claw and ball*.



99. PARELLA DE VITRINAS. Estilo florentino. Obradoiro español. Último cuarto do século XVIII.

Cedro, carei e bronce. 235 x 104 x 50 cm

É fácil rastrexalo emprazamento desta magnífica parella de vitrinas porque aparecen en moitas fotografías dos salóns que dona Emilia habitou. Incluso podemos cerra-la data de compra entre a publicación de Monte-Cristo (1898?) e a de Zeda, que escribe o texto do artigo "Doña Emilia Pardo Bazán" en *Nuevo Mundo*, en abril de 1899, onde a escritora aparece posando por primeira vez, diante dunha delas.

Tamén se asinou a acta de doazón ante elas e están consignadas na lista en que se describen as pertenzas seleccionadas da rúa Goya, no seu salón: " Dos vitrinas de madera, de Boule..." co seu contido.

A decoración "Boule" recibe o nome de André-Charles Boulle (1642-1732), ebanista francés que desenvolveu unha técnica consistente en "taraceados" de cuncha e metal sobre ébano con formas arabescas. A estética do novo achado, tan en consonancia coa época, supuxo un gran desenvolvemento no estilo Luís XIV, rei que o nomeou director dos talleres do Louvre e lle encargou a decoración do Pazo de Versalles.

Témo-la relación do que contiñan as vitrinas a través dun documento sen data e mecanografado, aínda que podemos datalo trala morte de dona Blanca Quiroga y Pardo Bazán, en decembro de 1971. Tomándoa como base facemos a presentación das pezas que a seguir se describen.

"Relación de los objetos contenidos en las vitrinas existentes en casa de la Marquesa de Cavalcanti, en Madrid, que no están registrados en acta notarial."

208. PRATO DE PORCELANA DE SÈVRES. 1840.

3'3 x 18'3 cm

Anotacións: "Chateau de Commegne", nun selo coroado e "LP", entrelazadas e coroadas.

"Un prato de Sèvres. (En el centro, una rosa con sus hojas: arriba, dos ángeles y en el centro de estos, dos letras con una corona real encima. Al pie, rosas y hojas."

NO século XIX Sèvres continuaba sendo a máis destacada fábrica de porcelana de Francia tanto en calidade como en innovación, gracias a que seguía sendo receptora de subvencións e patrocinios estatais.

Esta peza en particular pertence ó período da Restauración, no que se introduce o estilo rococó, a porcelana xa non se entende como un lenzo o os espacios coloreados, neste caso azul celeste, xa non monopolizan a peza, agora aparecen zonas en branco.





209. PARELLA DE PRATOS, WEDGWOOD. Cerámica cocida.

23'8 x 31 cm

"Dos platos de una colección, numerados con el 2 y el 9"

ESTA louza inglesa, en cor marfil, con filete marrón, adórnase cunha laureada no centro e tres brazos unidos co lema IRURAC BAT, emblema da Real Sociedad Bascongada de Amigos del País e símbolo da fraternidade das tres provincias vascas. Consultado o Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao infórmannos de que na súa colección posúe dez pratos da mesma procedencia: unha compra efectuada por dita Sociedade a finais do século XVIII con destino ó Real Seminario de Nobles de Vergara. Camino Urdiain ampliounos amablemente esta información e, segundo un estudio realizado por ela e aínda inédito, afirma que o total da vaixela encargada era de 4800 pezas, unicamente contando pratos fondos e chans (tríncheiros) e que, como o importe era tan elevado (44.000 reais de vellón) a Sociedade viuse obrigada a sortearlos nunha rifa, dato que consta nun resumo de Actas de Xuntas Xerais, celebradas en Bilbao en xullo de 1793. Tamén aclara definitivamente o significado do anagrama "YB" como o do Instituto Bascongado.

Cómo estes pratos que nos ocupan chegaron a formar parte do patrimonio familiar de dona Emilia é unha cuestión que aínda necesita dun traballo de investigación.

Josiah Wedgwood (1730 - 1795) foi o artífice da transformación británica da cerámica, converténdoa nunha industria mecanizada, con porcelanas de exquisita calidade. Este non é o caso, xa que nos encontramos cunha cerámica de pasta branda, con pouco caolín, moito máis crebadiza que a pasta dura e con esporteladuras de aspecto granular.



205. XOGO DE VASOS DA FÁBRICA DA GRANXA DE SAN ILDEFONSO. Estilo Neoclásico. Primeira metade do século XX.

Cristal de rocha e ouro. 10 x 8 cm, o de tamaño máis grande; 73 x 42 cm, o máis pequeno.

"Seis vasos de cristal, decorados en ouro, con la inicial E y corona condal"

ATA nós chegaron cinco vasos desta fábrica da Granxa de San Ildefonso, fundada en 1728 polo vidreiro Ventura Sit, con privilexios reais. Encontrámonos ante un xogo de vasos no que o tamaño diminúe proporcionalmente. En xeral son cilíndricos, facetados e están decorados por unha orla de ovas e flores, da que penduran grilandas rodeadas de estrelas. A "E" amósase baixo unha coroa condal, polo que podemos data-las pezas a partir de 1915, data en que dona Emilia obtén para si ese título.

O desgaste da inicial e a coroa fai pensar que se trata dunha mostra de fábrica que lle engadira a inicial ó xogo obsequiado segundo o cliente. A técnica de aplicación é entón de sobredourado en frío ou ó aceite, diferente do sobredourado en quente, na que se aplica o ouro á superficie mediante un fixador apegamento (xeralmente mel) e despois cócese nun forno para que quede fixado de modo permanente.

206. COPA POMPADOUR.

Cristal de rocha, dourado ó ácido. 16 x 12'8 cm

"Una copa de cristal, recamada de oro". Finais do século XIX.

TÍPICA forma Pompadour, para champaña, con dourados gravados ó ácido que conforman unha decoración vexetal.

207. CENTRO DE MESA CON PÉ DE PRATA. Obradoiro español. Século XX.

Cristal de rocha e prata. 25 x 14'7 cm

"Florero de cristal de roca"

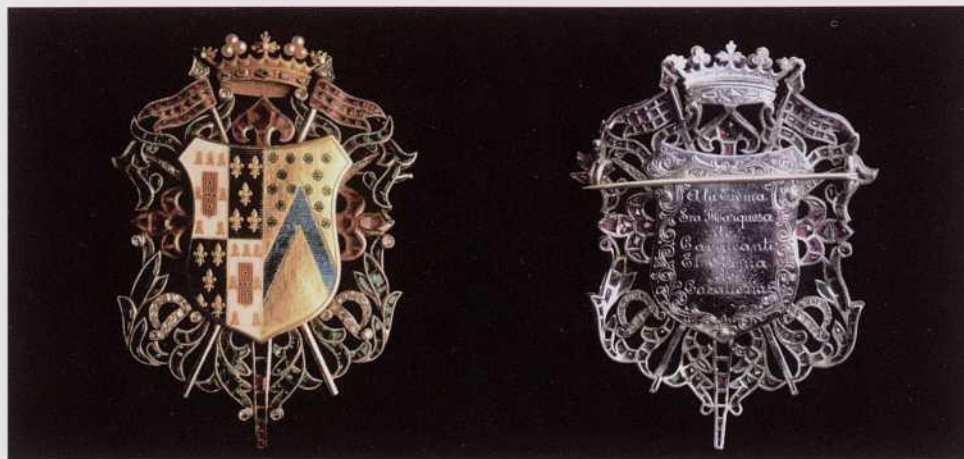
AÍNDA que o cristal parece ser centroeuropeo, checo ou de Bohemia, o pé de prata ten o contraste da estrela de cinco puntas, que o define como prata española do século pasado. Posiblemente lle falte a tapa.

122. COPÓN LITÚRXICO. Segunda metade do século XIX.

Cobre troquelado con baño de ouro e de prata. 16'5 x 17'5 cm

"Copón de metal dorado, con figuras religiosas en relieve".

É o único instrumento de liturxia na colección e gustaríanos pensar que se lle deu uso en calquera das capelas da nosa escritora aínda que non dispoñemos de datos que nolo poidan confirmar. Trátase dunha peza estraña, mentres que o pé está traballado á man co cicel e presenta fermosas cabezas de anxos, grilandas e caracois, o fuste parece que foi cortado nunha readaptación, polo que cabe supoñer que a altura orixinal foi maior; a copa, en cambio, amosa cinco medallóns de santos e seis asas que están axustadas a esta por medio de pequenas caravillas cun remate moi basto.



245. BROCHE DE XOIERÍA.

Platino con brillantes, rubis, turquesas e perlas. Esmalte. 7'4 x 5'5 x 1 cm

"Un escudo esmaltado, con piedras preciosas, regalo del Arma de Caballería a la marquesa de Cavalcanti".

O motivo de tan espectacular regalo foi a doazón, por parte de dona Blanca, do castelo de Santa Cruz á Arma de Cabalería, na que servira o seu home, o xeneral Cavalcanti, para que fose aproveitado polos orfos dese corpo. O brasón pertencente ó xeneral é o mesmo que aparece na fachada do castelo.

No Arquivo da Real Academia Galega consérvase unha fotografía asinada polo primeiro grupo de orfos que gozou deste edificio e na que lle agradecen á marquesa a doazón. Está datada do 1 de setembro de 1939.

222. MEDALLÓN DE PRATA CO BUSTO DE DONA EMILIA. E. Arnau.

Prata traballada en altorrelevo. Marcas: "Masriera & Campins". "Plata".

Inscrición no reverso: "Contra viento y marea". 0'7 x 10'3 cm.

"Medalla de prata de doña Emilia Pardo Bazán, diseñada por E. Arnau".

A inscrición do reverso orla unha escena clásica na cal unha figura conduce un barco de vela durante unha tempestade, cara a un templo. O lema é perfecto para a nosa escritora, que perseguiu obxectivos e loitou para conseguilos.

O autor, Eusebio Arnau y Mascort (1864-1933) destacou na etapa modernista catalana e foi mestre, entre outros, de Pablo Gargallo. En canto ó taller, é un coñecido obradoiro de fundición localizado en Barcelona, de onde saíron pezas importantes que adornan esta cidade.

223. MEDALLA DE PRATA. Centenario da Independencia da República Argentina.

5'5 x 7'2 cm

Inscricións: "J. Gottuzo y C^{sa}", no ángulo inferior esquerdo.

"Medalla de plata conmemorativa de la Independencia de la República Argentina. 1910"

SABENDO que dona Emilia nunca visitou o Novo Continente, podemos dicir con total seguridade que se trata dun regalo ó xeneral Cavalcanti, xa que este acompañou oficialmente á delegación española para conmemorar dita efeméride na Argentina.





"PIEZAS PARA EL MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN instalado provisionalmente en el Ayuntamiento"

ALUDIMOS agora a outro documento datado na Coruña o 13 de agosto de 1971. Trátase dunha lista mecanografada co título que sinalamos ó comezo deste epígrafe. Conta ademais este texto cunha anotación manuscrita: "entregados por don Leandro". Refírese a Leandro Carré Alvarellos, que foi membro numerario da Real Academia Galega desde 1945.

É un documento moi importante porque algunhas das pezas que se citan aparecen unicamente aquí recollidas, non aparecían nin na acta de doazón nin nas dúas listas de bens. Pero sabemos que a procedencia é auténtica porque tamén se alude a pezas que xa estaban recollidas anteriormente.

Reunimos ademais neste último grupo as pezas menores que pertencen as listas que redactaron os académicos e outras que pertencen á colección, e indubidablemente á familia, aínda que non teñamos noticia da súa procedencia por non estaren recollidas en ningún documento.

183. URNA DE PORCELANA BISCOITO. Fábrica de Sèvres de primeira época. 1740-1752.

Biscoito ou porcelana sen vidrar. 24 x 11'3 cm

"1 pequeño jarrón biscuit".

GOZANDO do control real que a beneficiaba ó promulgar edictos que lle concedían privilexios, o emprego dos mellores artistas do seu tempo, como Boucher, e o descubrimento da pasta branda máis branca e fina de Francia, a fábrica de Sèvres despuntou de maneira case única no país. Tamén foi a que promoveu en Europa a moda do biscoito, onde se lle dá á peza unha única cocedura, sen engadirlle verniz, e polo tanto, sen vidrar. Desde 1740 ata 1752 usáronse os dous "L" entrelazados, sen letra nin data, como os da peza que nos ocupa.

182. CENTRO DE MESA. Escola italiana. Segunda metade do século XVIII.

Porcelana en biscoito. 37 x 22'5 cm

"1 pieza biscuit con figuras, frutas y jarrón".

AS marcas fan alusión ás espadas cruzadas de Meissen, a máis importante fábrica de porcelana de Europa durante os séculos XVIII e XIX. Cóstanos que a marca tamén foi utilizada pola fábrica italiana de Capodimonte, que despois pasou a denominarse "Buen Retiro", que utilizou os esquemas de Meissen nas formas e na decoración. O cambio de nomenclatura vén dado polo traslado do taller desde Nápoles ó Pazo do Buen Retiro ordenado por Carlos III para completa-lo seu famoso "salón de porcelana".

A peza, verdadeiro grupo escultórico foi realizado por partes, que posteriormente eran engadidas e cocidas en grupo. Amosa unha gran calidade de factura e unha delicadeza de acabado moi superior á normal.



247. FIGURA DE PASTORA. Porcelana austríaca. Segunda metade do século XIX.

54 x 37 cm

"I pastora con cabras, porcelana, colores".

TÍPICO exemplar de porcelana de estilo costumista, tipoloxía que irrompeu con forza en Europa a partir de 1850. Estes exemplares convertéronse en arquetipos repetidos nas vivendas decimonónicas, que evidenciaban coa súa presenza un estilo de vida no que existía un respecto polo autóctono de cada país e un desaforo económico que permitía viaxar a distintos lugares onde se compraban este tipo de pezas.

211 e 212. PARELLA DE FLOREIROS. Segunda metade do século XIX.

Porcelana decorada e dourada. 29 x 9'8 x 9'8 cm

"2 floreros porcelana, decorados".

A partir da segunda metade do século XIX, o éxito da fábrica de Meissen viuse reflectido nas numerosas copias que apareceron, ademais, moitas fábricas utilizaron marcas similares ás súas espadas cruzadas, como as que aparecen nestes floreiros, onde o coidado na pintura, aplicada coidadosamente, a paleta non demasiado intensa e o pouco sobrecargado da decoración, define a súa calidade. O estilo rococó, referente desta peza, decoraba tódalas partes da porcelana con escenas pintadas á maneira dos artistas franceses do século XVIII, como Watteau e Boucher, e as escenas, ó igual que sucede aquí, eran acoutadas por estes típicos abrochos de flores.

140. FLOREIRO DE PORCELANA "DE VIENA".

29'5 x 13 x 41 cm

Marca e numeración: 11870

DESPOIS dun período de declive no que a calidade da porcelana da fábrica de Viena, que se consideraba a máis exquisita da época, foi mingando, o emperador Francisco José ordenou, en 1864, o peche da fábrica. A partir deste momento vendéuselles a outras fábricas a porcelana que xa estaba cocida -e asinada co escudo azul que se lle daba antes do vidrado- pero non decorada. A peza que nos ocupa procede probablemente desta venda xa que amosa unha decoración con técnica de calcomanía e unhas aplicacións de pincel á man, imitando os motivos do estilo neoclásico anterior ó peche -Sorgenthal- aínda que agora con bordos pesadamente dourados.



198. CRISTALERÍA. Fábrica de Bohemia. Século XIX.

Cristal de rocha tallado. 19 x 8 cm

"4 copas de cristal grandes (colores)"

A principios do século XIX os artesáns desta fábrica impulsaron este acabado mediante un proceso polo que o cristal se recubría cunha capa do mesmo material pero dunha cor diferente, que despois era tallado con discos de ferro ou pedra lubricados con auga. O habitual era utilizar dúas capas de cristal, aínda que existen pezas sofisticadas nas que se aplicaron catro capas. De tódalas maneiras, a realización de tales pezas esixe unha grande experiencia, xa que cada capa coloreada arrefría a unha velocidade diferente e o risco de que aparezan gretas é grande. A precisión do tallado aproxima a data a partir de 1830, cando a enerxía de vapor permitiu procesos mecánicos.

199. COPAS DE LICOR. Anterior a 1860.

Cristal de rocha, revestido e tallado na copa. 13 x 5'4 cm

No office da rúa Goya.

"Cinco copas, al parecer de Baccarat, en distintos colores".

DE pé acendido, cunha margarida tallada na base e talo abalastrado facetado con seis caras, as copas obteñen as cores coa mesma técnica utilizada na cristalería de Bohemia na que se adhiren varias capas de cristal coloreado e, neste caso, están talladas con decoración de diamante e coroadas por tres grandes margaridas.

É posible que sexan da fábrica de Baccarat, antiga vidrería Saint-Anne, en Lorena, adquirida pola fábrica de Vonèche, de Bélxica, cando esta perdeu o mercado francés en 1815. Pola súa continua busca de mellores técnicas de fabricación —incluído o torno hidráulico— pasou a converterse nunha das máis destacadas deseñadoras e fabricantes de cristal fino, posto que segue conservando na actualidade. No caso de que a atribución sexa certa, a datación será anterior a 1860, xa que non aparece nas pezas o selo de fábrica.

197. CRISTALERÍA NEOCLÁSICA. Fábrica da Granxa de San Ildefonso. Ata 1890.

Cristal de rocha gravado á moa.

Inscrición na copa: "J.P.B."

O gravado á moa é un procedemento abrasivo no que se sostén o cristal contra unha pequena moa rotatoria, xeralmente fabricada en cobre e impregnada cun abrasivo e de diferentes tamaños para controla-la precisión e o detalle da decoración, segundo fora o motivo a elaborar.

A inscrición é unha clara alusión ó pai de dona Emilia, que nos permite data-la cristalería entre principios de século e 1890, data da morte do conde de Pardo Bazán.

As pezas son de pé octogonal cos lados rebaxados, de talo curto cun florón anular e copa en cubo co bordo decorado por unha banda incisa con filigranas que presentan formas oxivais e motivos vexetais.



214. VAIXELA DE LIMOXES. Francia. Finais do século XIX.

Porcelana coloreada e dourada.

Marcas: "C. Ahrenfeldt Limoges". "C.A." entrelazadas e das que saen catro frechas e rodeadas pola lenda "France Deposé". As dúas primeiras corresponden ó propietario da fábrica.

No office da rúa Goya: "Vajilla de Limoges, con corona y lema 'De Bello Lucem'. Son tres fuentes y sobera; treinta y dos platos grandes y catorce pequenos y dos entremeseras."

ESTA vaixela está coloreada cunha banda azul escura, *bleu lapis*, no bordo do prato, á maneira da porcelana de Sévres de primeira época.

Desde que en 1758 se descubriron depósitos de caolin na rexión de Limoges, esta destacou pola calidade da súa porcelana, e a mediados do século XIX, para aforrar custos, moitos fabricantes establecéronse nos seus arredores. A competencia, a abundancia de material e o barato da man de obra converteu a zona na máis importante para a produción de porcelana.

Segundo comentarios de Dalmiro de la Válgoma, de Varela Jácome e de Martínez Barbeito, foi ela a que elixiu o lema "da guerra á luz". Seguramente corresponde á idea á que alude na memoria lida no Congreso pedagóxico, o 16 de outubro de 1892, publicada na súa revista *Nuevo Teatro Crítico* e titulada "La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones

y diferencias". No texto fai referencia ó tópico das calidades morais que definen unicamente ó home: "[...] el fuerte sentimiento de la independencia; la fecunda ambición de descollar entre sus semejantes y señalar con rastro de luz su paso por el mundo; la energía del pensamiento, que quiere afirmarse a sí propio investigando la verdad y reconociéndola libremente[...]".

Non é necesario engadir que dona Emilia sinala no mesmo texto que estas calidades non deberían identificar soamente os homes, senón que deberían ser potenciadas globalmente no xénero humano, a partir dunha educación común.

73. COFRE XOIEIRO ESTILO LUÍS XVI. Aproximadamente, 1920.

Madeira recuberta de resina e bronce sobredourado. 18 x 27'5 x 18 cm

No gabinete da rúa Tabernas: "un joyero con aplicaciones, al parecer de bronce".

POLA técnica podemos aventura-la datación e deducir que posiblemente non fose adquirido por dona Emilia, aínda que non o podemos asegurar. Non se trata de careí senón que é unha resina que o imita. O interese que posúe esta peza reside no seu uso actual, xa que se vén utilizando como urna para as votacións nas sesións académicas a partir dos anos 80. Nela depositanse votos para decidi-la incorporación de académicos e demais decisións ou acordos que requiran votación.





179. DAGA-ABANO. Ca. 1887.

Ferro fundido, batido e gravado e madeira tallada e lacada. 3'4 x 29 x 1'5 cm

INSCRICIÓN no anverso. "Pues tu alma tiene el temple del acero/Y vale más tu pluma que una espada,/Que halle don Carlos en Emilia un Hada."; no reverso. "Que cambie a la opinión su derrotero/Venecia, Loredán, trece de enero/ni el año ni el autor importan nada".

No dormitorio da rúa Goya: "Cuchillo con dedicatoria en Loredán, que igualmente se coloca en la vitrina del salón".

Estamos ante unha interesantísima peza que ilustra un suceso curioso. No seu libro, *Mi romería*, publicado en 1888, dona Emilia escribe sobre a viaxe a Italia, na que ademais de participar no xubileo sacerdotal de León XIII, visitou o pretendente ó trono español, don Carlos, bisneto de Carlos IV, na súa residencia no exilio veneciano de Loredán.

Dona Emilia escribe a partir desta visita unha serie de artigos sobre o carlismo que supuxeron unha violenta reacción no ámbito político no seu intento de chegar a unha concordia entre as facción moderadas e ortodoxas do conflito.

Cabe preguntámono-las causas que mantiveron a peza nesta colección. Posiblemente a resposta sexa que, motivos á parte, o que parece que era un agasallo non chegou ó agasallado.

192. TINTEIRO ESTILO LUÍS FELIPE. Neoclasicismo francés. Finais do século XIX.

Cristal de rocha tallado e bronce. 8 x 12 x 8'5 cm

DE forma ovalada amosa un sobrio traballo no cristal: a parte anterior da base está tallada en forma de estrela e a parte superior do corpo ten dúas rebaixaduras para coloca-las plumas. A tapa de bronce, de bisagra, é de forma alombada e na súa parte superior, como alegoría das artes, unha muller sentada esculpe unha cabeza. Arredor do corpo de cristal leva encaixado un anel de bronce con dúas bandas que se unen a través dun motivo animal, dous basiliscos que beben nunha fonte, e outro vexetal, con volutas e palmetas.

193. PLUMA-LAPISEIRO. Finais do século XIX.

Prata troquelada e gravada. Malaquita.

DE forma tubular, con incisións que se cruzan en pequenos rombos, parte dunha cabeza de forma hexagonal cunha malaquita incrustada. Ese hexágono rebáixase e convértese en cinco aneis octogonais onde aparecen gravados números do 1 ó 31, indubidablemente un calendario perpetuo. A continuación dous aneis que se corresponden con mecanismos que fan adianta-la punta da pluma ou o portaminas.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Tapices

DESTACA o aprecio da escritora pola singular calidade desta tea que é á vez tecido e pintura, seguramente recoñece neles a unión de arte e artesanía, incluso o que significaron en canto a combinación de tradición e renovación cultural na Europa do Renacemento.

En orixe definían e adornaban espazos como tendas, pazos e naves de igrexas, incluso eran estendidos nas fachadas dos pazos para determinados acontecementos. O seu altísimo custo e flexibilidade de uso son as condicións do seu éxito xa que definían a manifestación da elite e garantían a necesidade de fasto⁸⁵.

En 1913 dona Emilia comenta unha exposición e fai especial fincapé nunha peza: "[...] -o mejor dicho, dos- que, como suele decirse, se comen a todo lo demás. Son los famosísimos tapices que ya he visto figurar en grandes Exposiciones Universales y que formaban parte del dosel de Felipe II. Los expone el Rey.

Nunca el arte de la tapicería rayó más alto que en estas dos espléndidas muestras de lo que podía dar de sí en el siglo XVI, en Flandes y por el impulso de un hombre tan entendido en arte, tan aficionado como el hijo de Carlos V [...] bañado en misteriosa luz azulina, con unas lejanías delicadas [...]”⁸⁶.

Na casa da rúa Princesa xa había un “salón de los tapices” ó que alude Monte-Cristo nunha das súas crónicas de sociedade. As fotografías da súa publicación amósannos xa o tapiz *A raiña Tomiris coa cabeza de Ciro*, seguramente o máis antigo da colección.

⁸⁵ AA. VV. *Tapices de los siglos XV, XVI y XVII*. “El mundo de las antigüedades”. Planeta- Agostini, Barcelona, 1989.

⁸⁶ Pardo Bazán, Emilia. “La vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*. Ano XXXII, Barcelona, 26 de maio de 1913. Núm. 1639. Páx. 346.

Case un século despois, unha vez que os académicos toman posesión dos bens da familia e por indicación de Dalmiro de la Válgoma, en maio de 1971 solicítase da Real Fábrica de Tapices, a Gabino Stuyck, presuposto para: "Lavado, recosido, recuadrar, forrar y arreglo general, sin restaurar o completar lo que falta, a cuatro tapices antiguos". O presuposto ascendía a 102.700 pts.

En xullo de 1971, Sebastián Martínez Risco pídellos á Real Fábrica "para ubicarlos en los salones del Palacio Municipal de La Coruña" onde fora montada temporalmente a exposición das pezas. Os dous primeiros chegan o 31 de agosto, polas medidas que aparecen na factura sabemos que se trata de *A raíña Tomiris coa cabeza de Ciro*. (núm. cat. 137) e *A raíña de Portugal rendendo o campamento de Albalade*. (núm. cat. 135).

Apreciamos un delicado traballo dos *rentrayeurs* ou zurcidores, que respectaron o contrato e coseron as zonas onde había faltas de tecido a unha tea de algodón onde se esbozaban as cores da zona. Bótase en falta a greca orixinal, pero no presuposto aceptado alúdese a un recadramento, polo que o estado dos tapices debía de ser bastante malo.

Este dato tamén nos permite descubrir cales eran os que estaban en peores condicións. Así, *Santa Isabel de Hungría* (núm. cat. 136) e *A caza do mono* (núm. cat. 128) son os que amosan maiores recomposicións. Polo que respecta ó seu emprazamento contamos coa seguinte alusión: "En el comedor de la calle Goya: Un tapiz y sus grecas, sueltas", refírese, por eliminación, ó primeiro deles.



137. A RAIÑA TOMIRIS COA CABEZA DE CIRO. Obradoiro bruxelés. Segunda metade do século XVI.

La e seda. 223 x 426 cm

No vestibulo da rúa Goya: "gran tapiz con seis figuras humanas".

DESPOIS de intensas e extensas investigacións descubrimos, por fin, o tema que recolle esta magnífica peza, narrado xa por Heródoto (século V a. C.) nas súas *Historias*⁸⁷, ademais de facelo Luciano, Diodoro e Valerio Máximo. Deterémonos no primeiro xa que a súa obra ten un importante valor que recolle datos estrictos tanto de historia como de etnografía e xeografía, e porque este "ciclo persa" achega as fontes para moitos gravados manieristas, retomados á súa vez pola plástica do barroco. Sabemos, por exemplo, que Rubens fixo un debuxo sobre este tema para un gravado, perdido na actualidade.

⁸⁷ Heródoto. *Historias*, (Libros I – IV). Ed. de Antonio González Caballo. Ediciones Akal, 1994.

O tema é o seguinte: O rei persa, *Ciro*, capturara e fixera escravo ó fillo de *Tomiris*, raíña dos masáxetas ou escitas, chamado *Espergapises*. Cando a raíña soubo o sucedido mandou un heraldo apremando a *Ciro* para que llo devolvese "[...] se non fas isto —xúrocho polo sol, señor dos masáxetas—, en verdade te saciarei, aínda sendo insaciable, de sangue". *Ciro* non fixo caso destas palabras e, tralo suicidio de *Espergapises*, *Tomiris* reuniu as súas tropas e lanzounas contra o rei persa. A maior parte do exército persa foi aniquilada e tamén o propio *Ciro*, *Tomiris* buscou entón, entre os persas mortos, a cabeza de *Ciro* e, cando a encontrou, meteuna nun odre cheo de sangue. Mentres ultraxaba o morto dicía: "Ti a min, aínda que estou viva e son a túa vencedora no combate, matáchesme cando atrapáche-lo meu fillo mediante un engano; eu a ti, como prometín, saciareite de sangue."

Tomiris aparece agrupada coas "Neuf Preuses", con algunhas amazonas e outras mulleres como *Lucrecia*, *Esther* ou *Santa Isabel* de Hungría como paralelismo ou versión feminina dos "Neuf Preux" (nove valentes entre os que están *Carlomagno* e *César*...). No ámbito lingüístico alemán aparece outro grupo (as nove mulleres extraordinarias) que se encontran en varias series de tapices dos talleres bruxeleeses do século XVI. Se xa partiamos da seguridade de que este e o que segue pertencen a unha "tenture" (colección de tapices constituída por varias pezas de tema común), a partir deste dato estamos convencidos de que pertencen a algunha destas series. Aínda que non ten marca de orixe, os caracteres descritivos e naturalistas da tradición flamenca, ademais do seu virtuosismo, son evidentes. Se engadimos a ese dato que as fábricas flamencas traballaban para as cortes estranxeiras a prezos moi competitivos, coñecerémo-lo motivo da súa presenza en moitas coleccións.

As grandes figuras, minuciosamente caracterizadas, ocupan case totalmente o campo do tapiz, primando ante unha natureza típica da tradición flamenca e nunha escena unitaria onde conviven distintos tempos. Trátase, en resumo, dun espazo naturalista e dunha perspectiva pictórica, anque froito dun xogo de invencións. Por outro lado, e visto en detalle, xustapóñense cores planas en gama tonal, combinadas en zonas pequenas para que den a sensación de volume. Aínda que quizais un dos aspectos máis fermosos destas dúas pezas sexa a xustaposición de cores fortes, non tonais, o que produce contrastes admirables.



136. SANTA ISABEL DE HUNGRÍA. Obradoiro bruxelés. Segunda metade do século XVI.

La e seda. 226 x 309 cm

No salón da rúa Goya: "un tapiz, flamenco"

É evidente a "tenture"; incluso hai motivos idénticos como as plantas e os floreiros nos que se amosan os agasallos que recibe o personaxe toucado coa coroa imperial. A paisaxe tamén é moi semellante. As grandes figuras, romanistas, xigantescas, son identificadoras da época. Ante a imposibilidade de manobrar nos lizos nalgunhas seccións do tear, débense tecer separadamente algúns campos formándose liñas que os acoutan, aberturas nas cales o debuxo está marcado por un corte moi sutil chamado *hachure*. Esta técnica debilita a consistencia do tapiz e esixe o recosido á man como pasou neste que estamos describindo.

Polo que respecta ó tema, reproducimos aquí un extracto do Santoral franciscano escrito por Javier Martín Artajo⁸⁸, que segundo a nosa opinión se corresponde co momento que se recolle no tapiz: "Conforme a las costumbres de la época, fue prometida en su más tierna edad a Luis, hijo de Herman I, margrave de Turingia. Este compromiso matrimonial tenía sin duda, la finalidad política de afianzar la alianza de ambos países contra el rey Felipe de Suabia. Un buen día de primavera -1213- se presentó en el castillo de Posonio una embajada turingia para recoger a la prometida de su príncipe heredero. El rey de Hungría, entonces en la cumbre del poder y riqueza de la dinastía, dotó generosamente a su hija diciendo a los emisarios: "Saludo a vuestro señor y ruego se contente de momento con estas pobres prendas, que, si Dios me da la vida, completaré con mayores riquezas". Y revistiendo con palabras tan modestas su jactanciosa exhibición, hizo sacar un cúmulo de tesoros que dejaron admirados a los comprometidos, poco acostumbrados a tales galas en la abrupta y dura comarca de Turingia".

⁸⁸ <http://www.franciscanos.org/bac/isabelhungria.html>



128. A CAZA DO MONO. Obradoiros bruxeeleses. Século XVII.

La, 234 x 228 cm

Na sala da rúa Goya. Aparece na fotografía do acto de doazón.

EVIDENCIA o gusto por temas relacionados con países afastados e de modos de vida descoñecidos. Nun bosque desenvólvese unha cacería de monos protagonizada por un home montado nun cabalo branco e acompañado de arqueiros con turbante. Ó fondo, nun segundo plano, distínguese unha vila.

Esta escena vai encerrada nunha orla cuadrangular que repite os motivos nas franxas horizontais e nas verticais.

O carrete no que se envolve e se despraza o fio da trama está composto neste caso por varios fios de diferentes cores, polo que podemos dicir que aínda que a escola segue sendo nórdica, pertence a unha época posterior. Tamén avala a idea a greca, de debuxos naturalistas, que pertence ó século XVII.



135. A RAÍÑA DE PORTUGAL RENDENDO O CAMPAMENTO DE ALBALADE. Séculos XVII-XVIII.

La e seda. 255 x 316 cm

No comedor da rúa Goya: "Un tapiz y sus grecas, sueltas".

AMOSA unha leve referencia ós tapices *aux armes* do século XVII, que no centro da greca ostentan o brasón do propietario. Neste caso, a greca reproduce unha representación de motivos militares captados de forma realista, aínda que polo tratamento das imaxes se aproxime máis ó século XVIII.

O título da peza foi o que recibiu na precatalogación. Non atopamos referentes iconográficos que o avalen, unicamente podemos dicir que unha muller, novamente unha muller, se axeonlla ante un militar, posiblemente se trate da rendición da fortaleza que aparece ó fondo.

En canto á técnica, a complexa pericia do liceiño é indubidable, e con seguridade foi precedida dun bo artista autor do debuxo nun cartón previo. Se os cartóns son realizados segundo a técnica da pintura ó óleo, e non á ténpera, como é habitual, os liceiños poden elixir, dentro da gama dos seus fíos, as cores que máis fielmente contribúan a reproducir a idea monumental e dinámica do artista. Este ben puidera se-lo caso. Ademais, o aumento do número de fíos do urdido, desde os catro fíos por cada centímetro de pregador nos tapices antigos, ós oito fíos dos Gobelinos baixo Le Brun, é consecuencia da necesidade de obter detalles miúdos e matices pictóricos, dictados polos cadros ó óleo dos grandes artistas do século XVIII.

Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Abanos

"YO, al formar colección, no he mirado sólo a reunir abanicos bonitos, sino que en ellos haya algo curioso y que caracterice bien el momento de la historia a que pertenecen. El abanico es el más expresivo y revelador de los objetos de arte; el más sensible al ambiente [...]"⁸⁹.

Velaquí a verdadeira colección da nosa escritora, unha colección que tivo que ser moi ampla xa que, ademais das súas propias adquisicións, ás que fai referencia en moitos artigos, nítrese de regalos feitos por diferentes personalidades.

É, por exemplo, o regalo de Kasabal e do autor do texto, Melchor de Almagro San Martín, o día do seu santo, o 5 de abril de 1900.

"He comprado un abanico antiguo, no gran cosa, que mi bolsillo no está para más, y se lo he enviado"⁹⁰.

A decisión de dona Blanca Quiroga de doalos á igrexa da Concepción de Madrid fixo que a colección se dispersara. Na cláusula sétima do seu testamento faise referencia a este feito:

"Lega la colección de abanicos antiguos a favor de su alma y para fines benéficos. Se aplicará una tercera parte para el culto de la Cripta de la Iglesia de la Concepción de Madrid; otra tercera parte en misas en dicha Iglesia por los amados difuntos de la testadora (q.e.p.d.) y de la testadora misma; y otra tercera parte para los pobres de la citada Parroquia.

La distribución de estas cantidades y la calificación de los pobres se hará por el que sea cura Párroco de la Iglesia Parroquial de la Concepción de Madrid, el cual queda facultado para proceder a la venta de dichos abanicos juntos o separadamente [...]".

⁸⁹ Pardo Bazán, Emilia "El abanico como objeto de arte" en *La Nación de Buenos Aires*. 5 de febreiro de 1914. Páx. 8 - 9.

⁹⁰ Almagro y San Martín. *Biografía del 1900*. Revista de Occidente. Madrid, 1944. Páx. 158.

Esperamos que nesta nova andadura da Casa-Museo poidan ser recuperadas algunhas destas xoias. Sirva como exemplo dicir que temos referencia de que existe un, en paradiro descoñecido, de Benito Pérez Galdós con dedicatoria manuscrita.

Tamén coñecemos-lo texto doutro dedicado por Rosalía de Castro:

Mimada pó-las musas
 Servida pó-las fadas
 C'un corazón que vive d'armonías
 Nobre cantora d'as gallegas praias,
 Ben merecés reinar como reinades,
 Manífica, ausoluta, soberana.⁹¹

Rosalía de Castro de Murguía

Dona Emilia tamén escribe dedicatorias neles, Miguel de Unamuno deixou testemuño dun caso no que a escritora nos deleita co seu uso mestre da ironía⁹²: “[...] en el abanico de una paisana mía, casada con un buen hombre, pero algo casquivano, y sin hijos, escribió esto: Tres cosas le deseo: un marido discreto, muchos hijos y mucha leche para criarlos”.

No catálogo da Exposición Regional de Pintura Gallega de 1912, organizada polo Centro Gallego de Madrid, consta que presta unha vitela de abano con miniaturas pintada por Vicente Díaz y González.

En 1914, seguramente preparando a conferencia que lería en Madrid, pouco despois, escribe sobre eles: “Yo poseo un Cristina encantador, y un Isabel II delicioso. Sospecho que sean franceses, por lo menos el Isabel II lo es de fijo. El Cristina perteneció a la misma reina gobernadora [...]. El Isabel II me ha sido regalado por la reina Isabel, en París, cuando di mi conferencia en la Salle Charras, con un autógrafo de su puño[...].”⁹³.

⁹¹ *Revista de Galicia*. Ano I, Coruña, 25 de maio de 1880. Núm. 10. Páx. 109.

⁹² Unamuno, Miguel. “Recuerdos personales de doña Emilia”. En *Nuevo Mundo*. Madrid, 27 de maio de 1921.

⁹³ Vid. nota 91.

En 1915 é a propia dona Emilia quen fala sobre a súa colección nas conferencias sobre o tema que pronunciou no Ateneo de Madrid, encargadas polo Ministerio de Instrucción Pública.

"[...]en el salón de actos del Ateneo, las noches en que cumpla este encargo, el abanico no estará de más"⁹⁴.

Polo texto mecanografado e corrixido da súa man que se encontra no Arquivo da Real Academia Galega⁹⁵, sabemos que lle amosa ó público algunhas pezas relevantes da colección. A primeira conferencia comezaba así: "Desde hace algunos años, he dado en la inofensiva manía de coleccionar abanicos. Esto de coleccionar algo es de las cosas que más entretienen la vida, y yo debo al abanico las emociones de la caza y el gusto de poder, fundándome en mi colección preferentemente, al desarrollar esta conferencia, con lo cual demuestro que no soy del número de los coleccionistas que tienen celos de todo el mundo, y en su exclusivismo, esconden su tesoro como pudiera un Sultán esconder a sus odaliscas".

E máis adiante continuaba: "Voy a enseñar un abanico mío, época Luis XV, estilo siempre en que el varillaje es sin duda hecho en Europa, pero acaso el paisaje procede de China y representa al Emperador y la Emperatriz recreándose en sus jardines, [...]".

⁹⁴ Pardo Bazán, Emilia. "La Vida Contemporánea" en *La Ilustración Artística*. Ano XXXII, Barcelona, 5 xaneiro de 1915. Núm. 1671. Páx. 30.

⁹⁵ É un mazo de 25 cuartillas consecutivas, nas que está completa a súa primeira conferencia. Falta a segunda, na que falaría do abano despois da Revolución Francesa.

234. ABANO ENCARTABLE. Tipo pericón. Ca. 1800-1810.

Marfil, seda, ferro. 25 x 42 cm

UNHA das maneiras de cataloga-los abanos pode se-lo seu tamaño, así por exemplo os de seis polgadas recibían o nome de "mamarrachos" e os de 10 ou 12 eran chamados "pericons"⁹⁶.

Excepto as dúas cachas, de metal, caladas, ás que seguramente lles faltan os remates que as embelecían, as dezaseis varas restantes están realizadas en marfil con incrustacións circulares de metal.

A decoración do pais, de seda, é neoclásica nas grilandas e nos medallóns. O medallón central, en cambio, describe unha escena bucólica, realizada en papel —posiblemente calcografía— coloreada con acuarela.

Este abano adáptase ó que a condesa escribe no artigo publicado en *La Ilustración Artística* antes citado: "En las mejores épocas del abanico, su asunto predilecto es el amor, visto al través de la mitología, o de la fábula literaria".





176. ABANO ENCARTABLE. Valencia. Ca. 1880.

Madeira, gasa e debuxos ó óleo. 28 x 50 cm

O conxunto das varas —de tipo esqueleto porque son estreitas e están separadas entre si— está decorado cun punteado sobredourado gravado de forma manual. Estas dezoito varas están ó aire no reverso do abano, onde se aprecia o traballo antes comentado. No anverso, sobre o pais, píntase unha escena musical onde un amoríño dirixe cunha batuta os outros dous, que tocan o tambor e a viola, todo nunha paisaxe esbozada con flores.

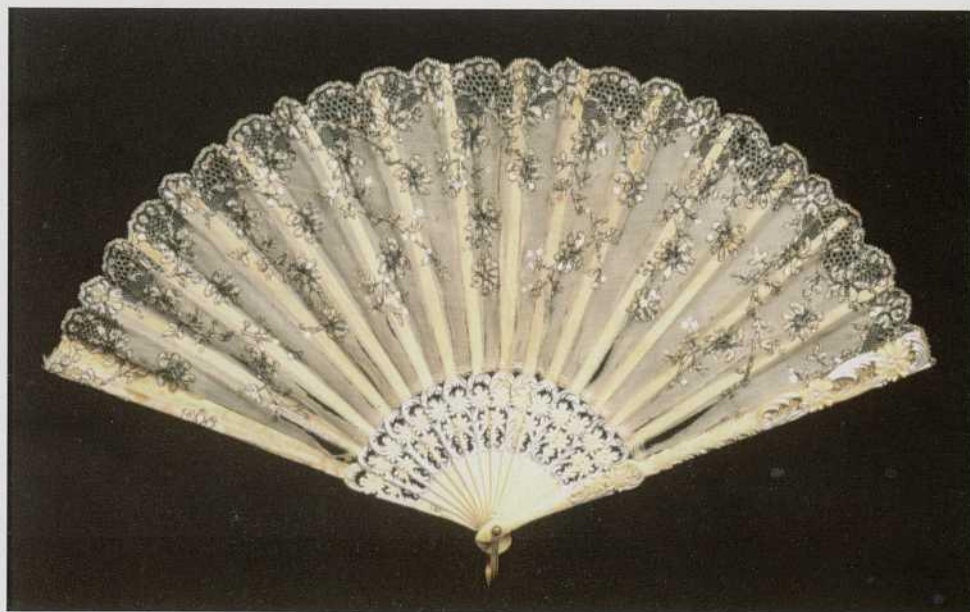
175. ABANO ENCARTABLE. Posiblemente da escola valenciana. Ca. 1905-1910.

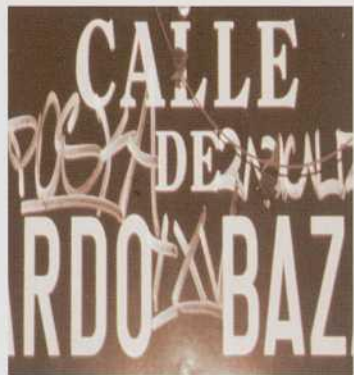
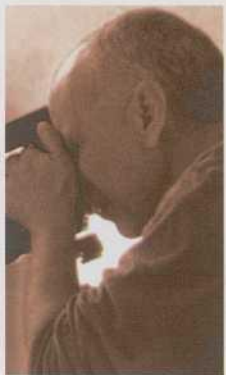
Marfil, seda, encaixe e abelorios. 24'5 x 42 cm

O conxunto de varas, composto por dezaseis varas e mailas as dúas cachas, é de óso prateado na base, adornando certas formas florais talladas e sobreprateadas. As varas de marfil están enfundadas en seda e sobre elas pégase o país de aplicacións de encaixe e tule. Bordados de fio negro con motivos vexetais parten do encaixe ata a metade do país, flores e talos ós que se lles cosen pequenos abelorios prateados con formas de círculos e estrelas.

Na mencionada conferencia sobre o abano, dona Emilia fala dun parecido a este: "Del período de Luis XV es el bonito abanico que os enseñó. Me ha sido regalado por S.M. la reina doña Cristina, madre del Rey, y tiene incrustaciones de tul, novedad que empieza en los Luis XV, y continúa, conusándose mucho en los María Antonieta. Este ejemplar es un abanico de medio luto, decimos hoy, pero, a mi juicio, de luto completamente, pues en aquella época elegante no cabía el hola [sic] idea del hórrido abanico negro que hoy forma parte de los accesorios de luto, en general tan feos y antiestéticos".

Quizais se trate da mesma peza que estamos observando xa que a cor branca está permitida na vestimenta chamada de alivio se se lle xustapón o negro.





Casa-Museo
Emilia Pardo Bazán

Agradecementos

ESTE catálogo parte dun inventario que xa iniciara, no ano 1995 e por encargo da Real Academia Galega, María José González Martínez, para o que elaborou un texto inédito que nos serviu como valiosísimo punto de partida.

Agradecer tamén a colaboración da Xunta de Galicia, por incluírnos no seu programa de inventariado de fondos de museos galegos, e a Manuel Caride por facelo efectivo.

A Patricia Carballal, colaboradora, e a tódolos profesionais e amigos, cómplices entusiastas deste proxecto feito realidade.

Eva Acosta, Leonor Alonso, Ricardo Ajeitos Valiño, Tomás e Manuel Barberena Santiso, Jaime Bugallal, Antonio Capelán Rey, Enric Carranco, Neli Cosme Abollo, Félix Estrada, Marta Fajardo, María Rosario Fernández González, Andrés Fernández-Albalat Lois, Mercedes Fernández-Couto Tella, José Ferreiro, Ana María Freire, Antón García Martínez, Lourdes García Rendal, Cosme García Vidal, Antonio Gil Merino, Raquel González Martínez, Amelia Guisasola, Eva Lloréns, Ana María Menéndez Rodríguez, Juan Montenegro Rey, Mar Paradela González, Guillermo Pardo Campos, Patricia Pérez Dorado, Marilluch Pinto Bermudez, Juan Quevedo, Antonio Ramírez Almanza, Luli Revaldería López, Cristina Rodríguez González, Rolando Sánchez Couceiro, Luis Manuel Sánchez Louzao, Domingo Sánchez Naveira, María Dolores Sánchez Vales, Ángeles Tilve.

Entidades colaboradoras:

Arquivo Municipal da Coruña

Arquivo do Reino de Galicia

Biblioteca da Deputación da Coruña

Biblioteca Municipal de Estudos Locais

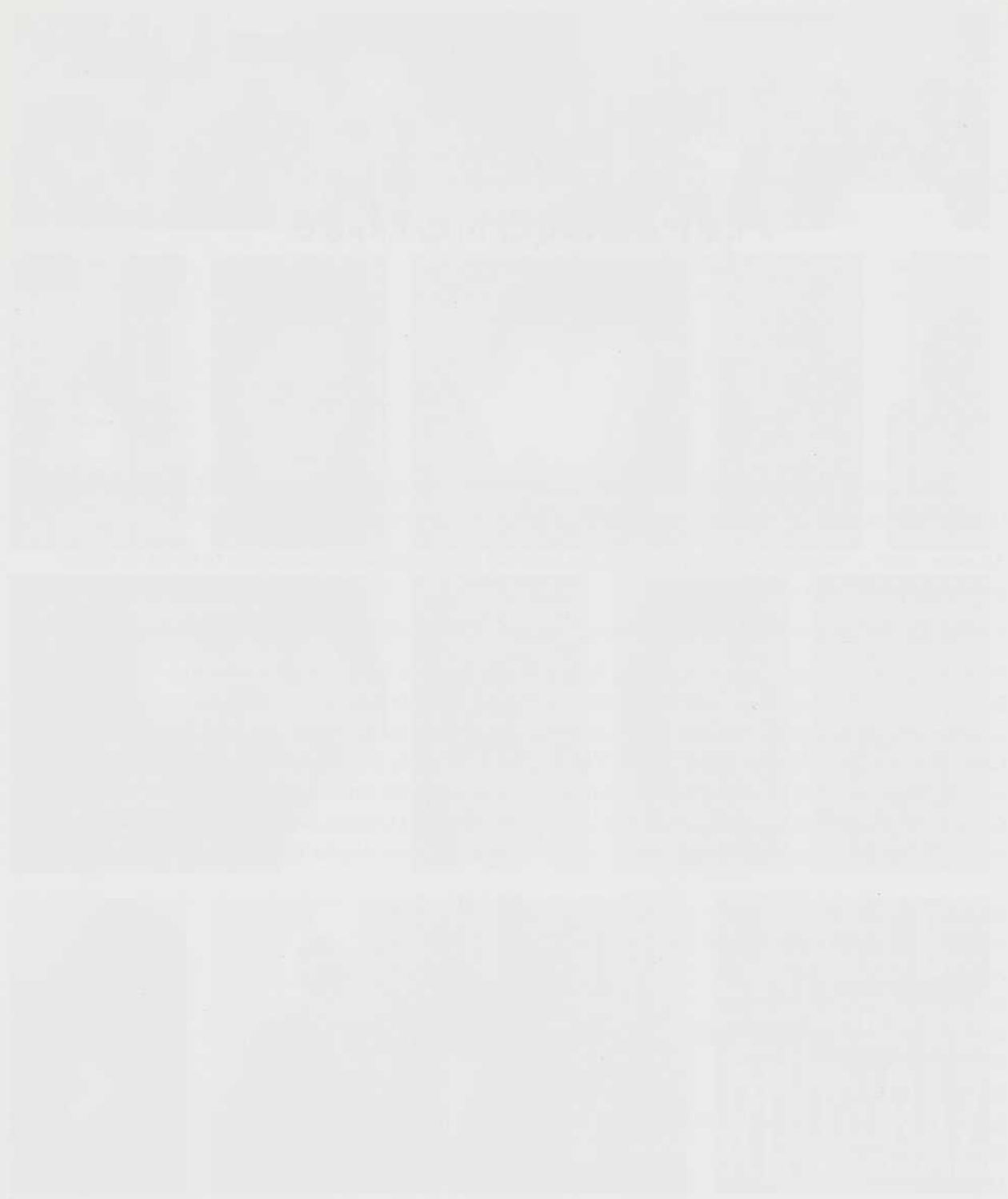
Concello da Coruña

Deputación da Coruña

Servicio de Arquivos e Museos, Dirección Xeral de Patrimonio cultural, Xunta de Galicia

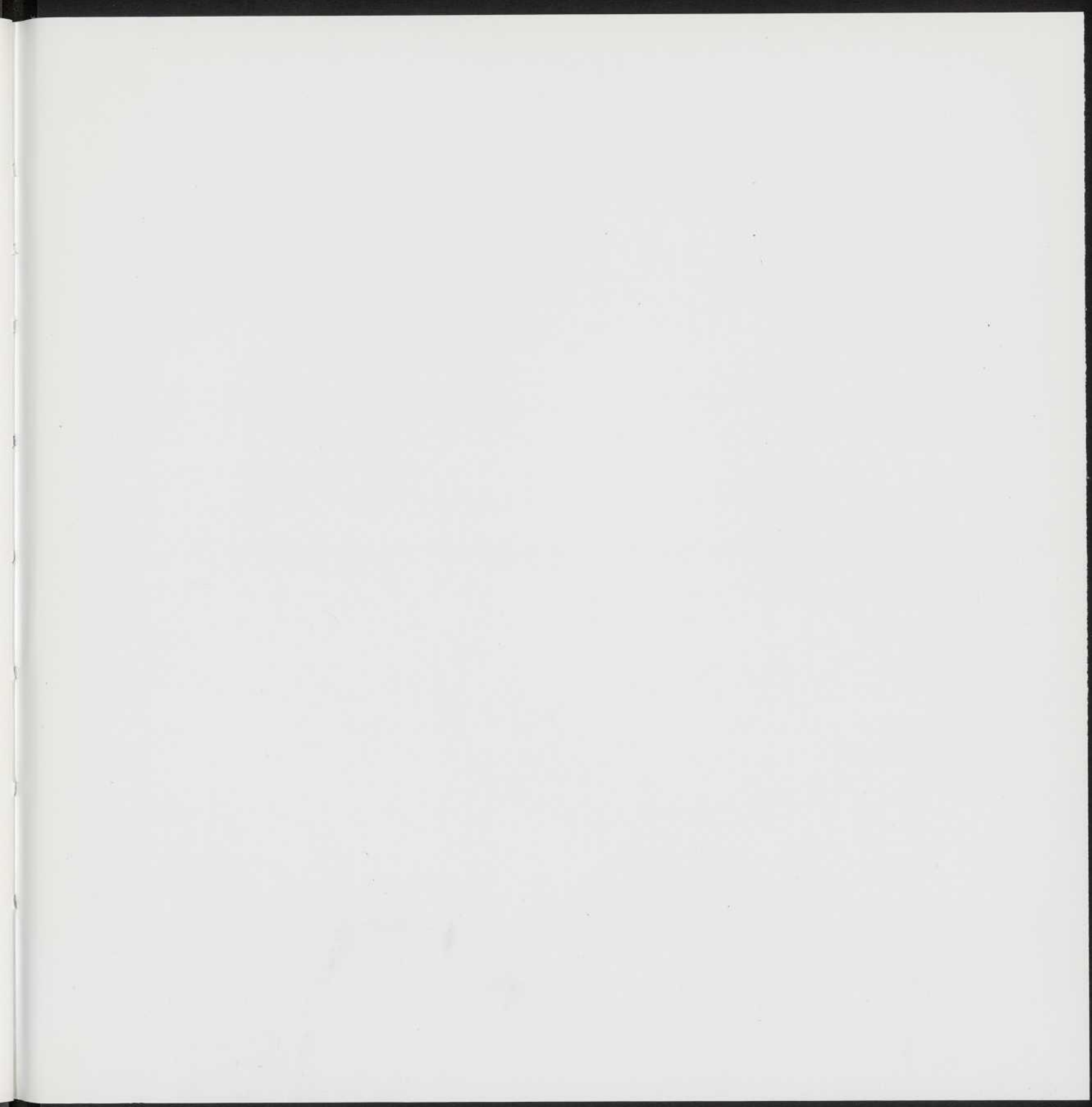
El Ideal Gallego

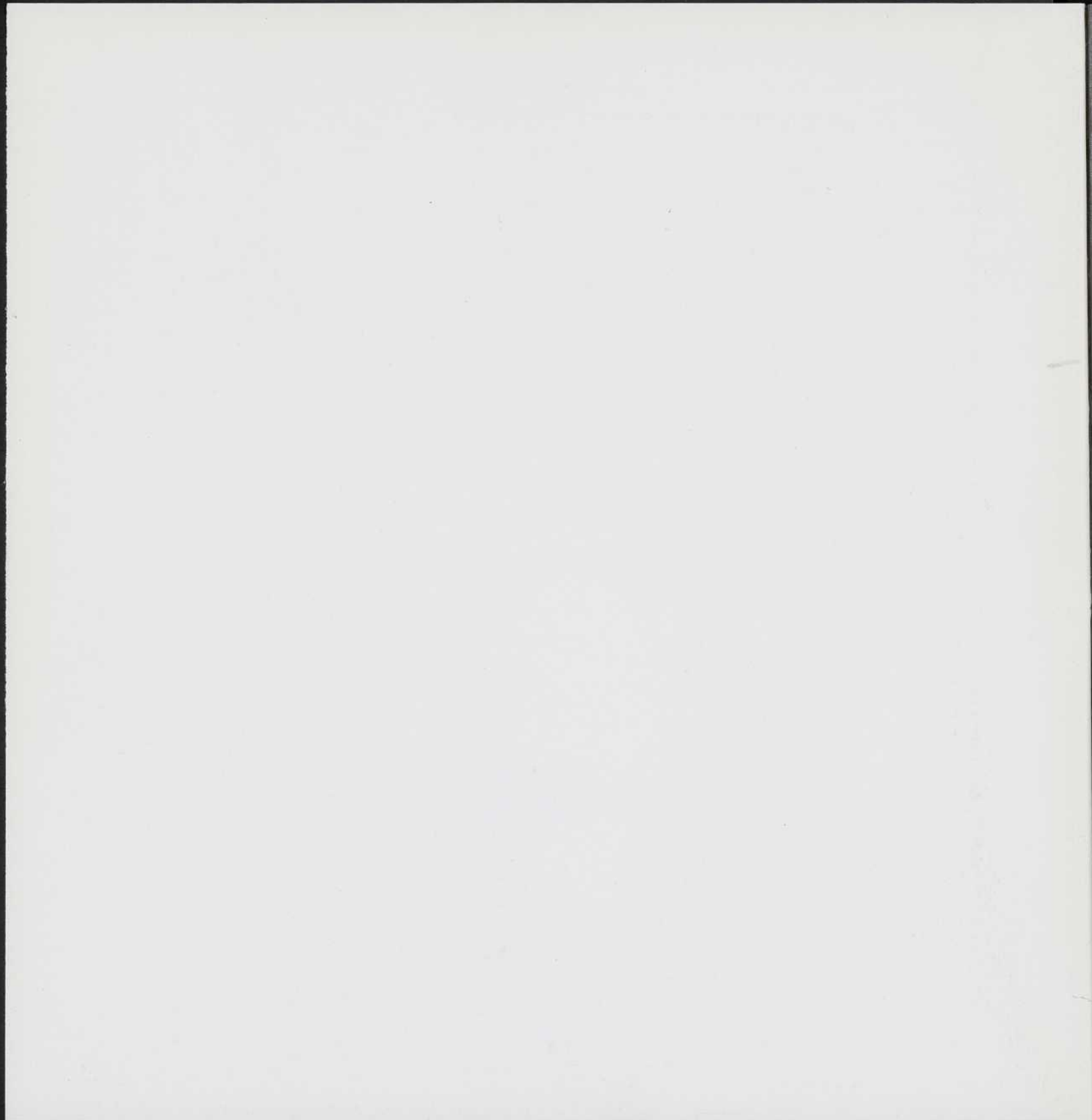
La Voz de Galicia

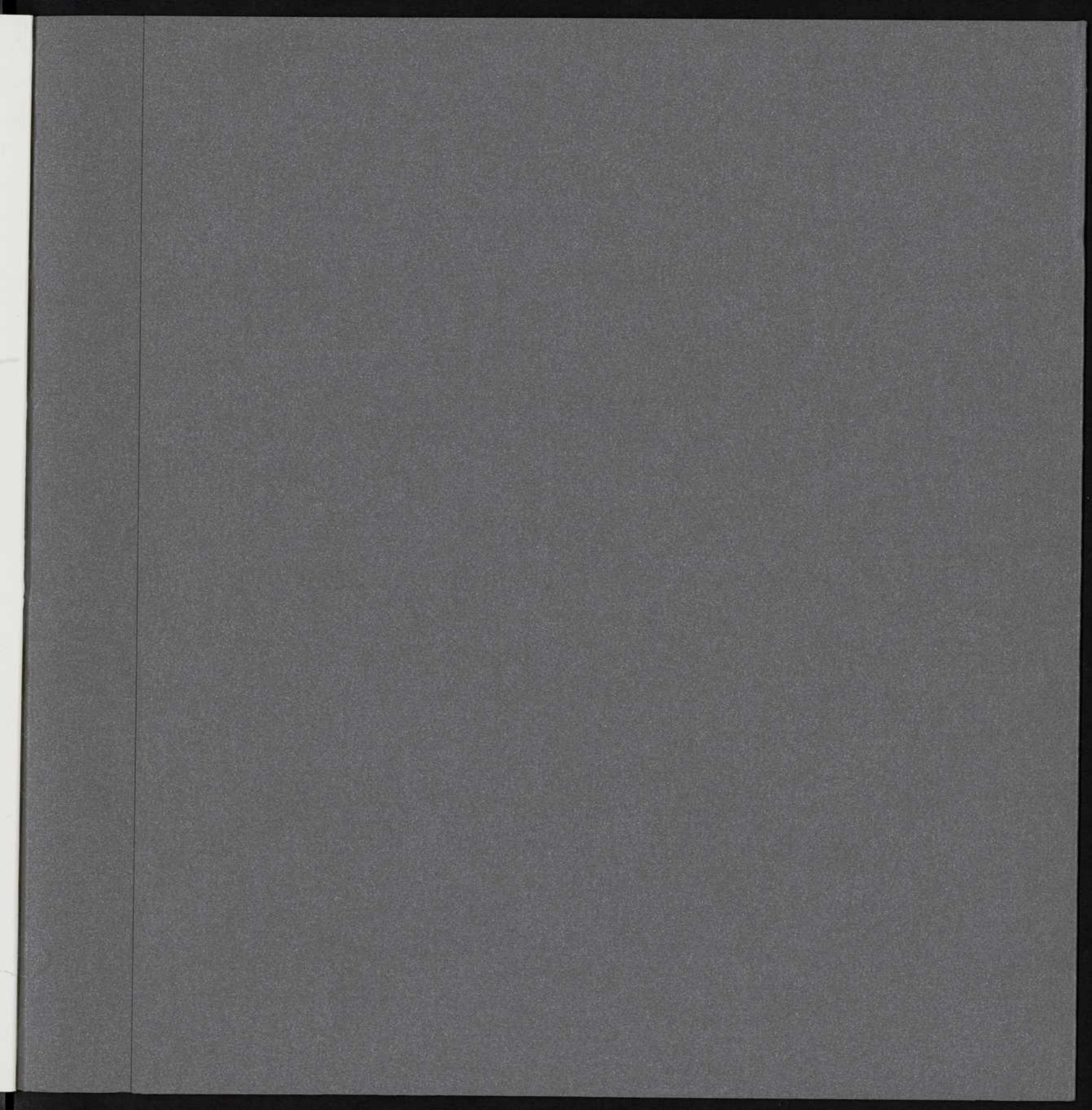


Este catálogo rematouse de imprimir
nos obradoiros de Sertrico,
na Coruña o 16 de setembro de 2002,
data do 151 aniversario do nacemento de
Emilia Pardo Bazán.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3000









Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

RE
4

CATÁLOGO CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

REAL ACADEMIA
GALEGA

41235