

***La Quimera (1905), La Sirena negra (1908) y Dulce Dueño (1911).***

**Del manuscrito original a la edición moderna**



Fuente: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

*La Quimera (1905), La Sirena negra (1908) y Dulce Dueño (1911).*

**Del manuscrito original a la edición moderna**



Fuente: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Alumna: Rebeca González Vilar

Tutora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Doña Cristina Patiño Eirín

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	8
3. BREVE DESCRIPCIÓN ARGUMENTAL.....	11
3.1. <i>LA QUIMERA</i> (1905).....	13
3.1.1. <i>LA QUIMERA</i> DE SILVIO LAGO.....	15
3.2. <i>LA SIRENA NEGRA</i> (1908).....	15
3.2.1. GASPAR EN <i>LA SIRENA NEGRA</i> .....	16
3.3. <i>DULCE DUEÑO</i> (1911).....	16
3.3.1. LINA MASCAREÑAS Y LA BÚSQUEDA DEL <i>DULCE DUEÑO</i> .....	17
4. LOS ANTETEXTOS.....	19
4.1. LAS CUARTILLAS CONSERVADAS.....	21
4.1.1. EL MANUSCRITO DE <i>LA QUIMERA</i> .....	22
4.1.2. EL MECANOESCRITO DE <i>LA QUIMERA</i> .....	23
4.1.3. EL MANUSCRITO DE <i>DULCE DUEÑO</i> .....	34
5. LA <i>COLLATIO</i> .....	36
5.1. COTEJO DE <i>LA QUIMERA</i> .....	36
5.2. COTEJO DE <i>DULCE DUEÑO</i> .....	39
6. TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO DE <i>DULCE DUEÑO</i> .....	41
7. CONCLUSIONES.....	51
8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	52
ANEXOS.....	56

### *LA QUIMERA*

DOC.1: REPRODUCCIÓN MANUSCRITA (ARAG: 256/4.0)

DOC.2: VERSIÓN EN PRENSA

DOC.3: VERSIÓN EN LIBRO (1905)

DOC.4: REPRODUCCIÓN MECANOESCRITA (ARAG: 256/3.0)

DOC.5: VERSIÓN EN PRENSA

DOC.6: VERSIÓN EN LIBRO (1905)

*DULCE DUEÑO*

DOC.7: CINCO CUARTILLAS MANUSCRITAS (ARAG: 256/7.0)

DOC.8: VERSIÓN EN LIBRO (1911)

## **AGRADECIMIENTOS**

*Quiero agradecer la inestimable colaboración para la confección de este trabajo, en primer lugar, a Ricardo Axeitos Valiño y a Jacobo Manuel Caridad, por haberme recibido siempre con los brazos abiertos en el Archivo de la autora y facilitado el acceso a los documentos siempre que lo he necesitado; en segundo lugar, a mi tutora, la profesora Cristina Patiño Eirín, sin cuyas correcciones, paciencia y desvelos, este trabajo no hubiese sido posible; en tercer lugar, a los hermanos García Sirvent, que me han facilitado datos e imágenes muy valiosas respecto de la máquina de escribir para la confección de este TFM y, por último, a mi familia, ya que gracias a ellos he seguido adelante en los momentos más difíciles.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Una vez conocido el temario de las materias del Máster en Servicios Culturais, llamó mi atención una de las asignaturas dedicada al estudio de los textos desde el punto de vista genético. Concretamente, se trataban obras de la autora coruñesa Emilia Pardo Bazán y, conociendo ya parte de su obra, me resultó atractiva la propuesta de trabajo en edición y génesis textual. Fue así como se compuso mi primer acercamiento a los manuscritos y mecanoscritos de la autora. Hasta ese momento no me había planteado el cómo se habían compuesto esos textos que llegaban a mis manos ya en formato libresco y la posibilidad de descubrir el Archivo personal de Pardo Bazán me abrió las puertas de un mundo novedoso para mí. La oportunidad que se me brindaba pondría en mis manos como objeto de estudio aquellas cuartillas que doña Emilia graficó originalmente cuando se encontraba en proceso de creación.

Así, comienza la selección de textos que conformarían el corpus de este trabajo, con la intención de hacer visible toda la labor que existe detrás de una obra perfectamente estructurada. La tarea no es sencilla, puesto que se han debido seleccionar aquellos testimonios que se conserven en el estado más óptimo para su análisis. No podemos olvidar que trabajamos con cuartillas que cuentan con más de cien años y que no se han conservado en las condiciones óptimas durante buena parte de ese siglo. Por ello, estos antetextos pueden presentar defectos propios del paso del tiempo y de esa mala conservación, tales como manchas de humedad, cuartillas fragmentadas, incluso con señales de haber sido víctimas de las llamas. A todo ello se suma la dificultad de conservar de manera satisfactoria todas aquellas cuartillas objeto de correcciones y enmiendas por parte de la autora, todos los manuscritos y mecanoscritos, galeradas, etc., de una obra, puesto que muchos de ellos no hayan perdurado por diferentes motivos, desde la decisión de Pardo Bazán de desecharlos, hasta un cuidado deficiente por parte de aquellas personas que custodiaron las cuartillas una vez la autora de *La Quimera* hubo perecido. Y este es uno de los principales escollos en el camino emprendido, hallar aquel conjunto de originales que se encuentre lo más completo posible para, posteriormente, realizar el cotejo con su texto definitivo, entendiendo éste como el publicado por la autora en sus *Obras Completas*.

Siguiendo, pues, estos pasos comenzamos revisando el *Catálogo* del Archivo y analizando los fondos que allí están depositados. En un primer momento, llaman mi atención los cuentos, pero no existen cuartillas conservadas de cuentos completos que se ajusten a la extensión de este trabajo y, por ello, la directora de este TFM me sugiere abordar la última tríada novelística de la autora, que concierne los siguientes títulos: *La Quimera* (1905), *La Sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911).

El *Catálogo* refiere que de la primera se conserva parte del segundo capítulo en cuartillas manuscritas y parte del capítulo sexto en cuartillas dactilografiadas; de la segunda obra no se conserva testimonio alguno en el Archivo y, de la tercera, sí se conserva un nutrido número de cuartillas manuscritas, aunque ninguna mecanoescrita.

En un primer momento podría parecer incongruente elegir esta tríada, puesto que de *La Sirena negra* no tenemos testimonio para realizar un cotejo, sin embargo, incluirla me ha parecido relevante como una muestra más de la dificultad que el estudio genético textual implica. Dicha tarea necesita, como eje principal, el poder acceder a los distintos estadios de redacción de un texto, los llamados antetextos, en los cuales podemos apreciar la labor correctora de la autora, cómo escribía cuando algo era objeto de enmienda, qué soporte utilizaba para realizar esas primeras redacciones o cuáles son sus herramientas. Pero si carecemos de dichos testimonios no nos encontramos en disposición de realizar el cotejo deseado.

De esta forma, la última etapa narrativa de doña Emilia se presenta como buen ejemplo de todo lo que venimos afirmando puesto que, por un lado, *La Quimera* conserva partes manuscritas y mecanoescritas, además de conocer su publicación en prensa antes y después de su edición libresca; por otro, de *La Sirena negra* no conocemos testimonio anterior a la primera edición y tampoco tenemos noticia de su publicación en prensa, lo cual no descarta que dicha publicación se llevase a cabo; y, por último, de *Dulce Dueño*, como ya hemos dicho, conservamos un buen número de cuartillas manuscritas pero tampoco tenemos conocimiento de su publicación en periódicos de la época, aunque sí se recoge, por ejemplo, en *La Lectura* la recepción del libro, posiblemente, para ser reseñado. Así, resta una labor minuciosa de investigación por las cabeceras contemporáneas de estas obras para descubrir si, en realidad, nunca han sido publicadas en prensa periódica.

Con todo, en este trabajo pretendo dar el primer paso hacia el estudio de la génesis textual, teniendo en cuenta todo aquello que rodea a la escritura de Pardo

Bazán: analizar sus enmiendas, su escritura a mano y dactilografiada, el cómo han ido variando los antetextos en los diferentes estadios de redacción hasta su redacción final. Para tal fin se adjuntan en los Anexos aquellos documentos de los que se da cuenta a lo largo del TFM y que han servido como base para la *collatio* y la transcripción. En ningún caso pretendo abarcar el total de cuartillas, puesto que esto excedería en mucho, tanto el límite fijado para este trabajo como mis conocimientos sobre edición y genética textual en estos momentos, puesto que, como he advertido al comienzo de esta introducción, me adentro por primera vez en este campo de investigación.

Por ello, el objetivo principal de este estudio es abrir una ventana a un proyecto mayor posterior en el cual se pueda fijar el estudio genético completo y exhaustivo de una de las obras aquí expuestas.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

En la última etapa narrativa de Pardo Bazán descubrimos una nueva tendencia estética. Aunque la autora conoce a la perfección los nuevos movimientos literarios que se están dando en Europa y España, no abandona el aporte realista que caracteriza toda su producción, sino que sabe incorporar esas novedades que aportan sensibilidad en un momento de la historia de la literatura en el que el avance hacia el siglo XX y sus característicos ismos de la primera década presentan una psicología diferente de los personajes y un refinamiento del ambiente a su “inmortal Realismo” (VARELA JÁCOME, 1973: 63).

Debemos entender el trabajo de doña Emilia como un conjunto perfectamente engranado en su contexto histórico-literario y también con respecto a toda la historia de la literatura. Es decir, cuando pensamos en la literatura pardobazanianana irremediabilmente acude a nuestra mente el Realismo, incluso el Naturalismo. Pero no hay que olvidar que su producción abarca un abanico de cuarenta años de creación, en los que la vida y la literatura fueron mutando según los tiempos, modificando sus patrones estéticos, y ella supo evolucionar con ellos. En este punto cabe destacar que dicha evolución debe entenderse dentro de un marco europeo. Pardo Bazán posee un rasgo que condiciona su personalidad, tanto a nivel íntimo como a nivel profesional, y ese es su acercamiento al resto del continente, de manera que la autora sabía de todas las novedades literarias y culturales fuera de nuestras fronteras y su ávido interés por el

aprendizaje y el conocimiento del todo que la rodea conforma una personalidad capaz de asimilar las nuevas ideas europeas que se asentarán con sus numerosísimas lecturas.

El estudio de la obra pardobazanianiana ha atendido de manera recurrente a los textos que la autora produjo en los últimos veinte años del siglo XIX. Pero la autora de *La Tribuna* escribió de manera incansable hasta el fin de sus días, ya bien entrado el nuevo siglo, y esa parte de su obra merece ser estudiada con el mismo interés y rigor con el que se ha tomado en cuenta, por ejemplo, *Los Pazos de Ulloa*.

El estudio de la génesis textual de la tríada que constituye este trabajo pretende, muy humildemente, contribuir a un camino incipiente, hasta hace relativamente poco, del que restan muchos kilómetros por recorrer. La propia crítica se ha encargado de deslucir todo lo que doña Emilia escribió durante los primeros veinte años del siglo pasado y pocos han sido los que han atendido al proceso de redacción de estos y otros textos. Acostumbramos a centrarnos más en el análisis de tipo teórico, olvidando el proceso que ha llevado a la autora en cuestión a publicar un texto y no otro. Tener la posibilidad de acceder a los manuscritos y mecanoscritos conservados en el Archivo personal de Pardo Bazán es una oportunidad que se ha de aprovechar en la medida de lo posible, puesto que más allá de lo que ha escrito está el cómo lo ha escrito, y este es un ámbito al que de manera primeriza intentaré asomarme en el grueso de este trabajo.

Los estudios que Élide Lois ha realizado en cuanto a genética textual serán tenidos en cuenta a la hora de fijar nuestra atención investigadora en un campo de la literatura que Lois define como “una réplica simétrica de la teoría de la recepción” y cuyo “objeto de análisis son los documentos escritos [...] que constituyen la huella de un proceso creativo” (LOIS, 1995: 402). Otros estudiosos como Jean-Louis Lebrave han presentado la crítica genética como un resultado de la confluencia de varias corrientes y fenómenos culturales, cuyo punto de partida nos trasladaría a finales del siglo XVIII y principios del XIX (LEBRAVE, 1992: 32). Valiosa es también la aportación de Javier Lluch-Prats a las investigaciones en el campo genetista, dedicando parte de su trabajo al estudio del proceso creativo en el siglo XIX. Así, en uno de sus trabajos ha afirmado que “Cada texto, como cada obra y cada autor, plantea problemas distintos y sus testimonios hay que examinarlos también individualmente” (LLUCH-PRATS, 2009: EN RED). Sin duda, es objetivo de la crítica genética centrada en la época realista española, el dar cuenta del trabajo que conllevaba la redacción de un texto que, lejos de ser obra de un momento de inspiración, oculta tras de sí todo un proceso de

reescritura y enmiendas por lo que se debe “rastrear la huella de una dinámica del texto haciéndose” puesto que “equiparar una actividad profusa a la ausencia de lima y pulimento es un tópico [...] que hay que desmentir” (PATIÑO EIRÍN, 2001: 69).

Así, con todos ellos podemos entender el alcance de las circunstancias que rodean a la redacción de un texto, lo cual es primordial en este trabajo, en el que no sólo importan los textos, sino el cómo se han creado incluso a nivel material, de qué utensilios se ha servido la autora... Si las transcripciones son la base para realizar la *collatio*, los datos que se aportan a nivel teórico acerca de todo lo que afecta a la elaboración de las obras son igualmente relevantes para entender la labor de una escritora tenaz, nada conformista, perfeccionista, cuidadosa, y ordenada. Su método de trabajo es crucial para la redacción de sus obras y aunque se han dado pequeñas muestras de la importancia, por ejemplo, de la máquina de escribir para la creación de su obra literaria a partir de la bisagra de entresiglos, no se ha puesto, que yo conozca, en relación con la producción literaria, el método de corrección o el sistema de trabajo que la escritora coruñesa seguía cuando se sentaba a componer. Sabemos, gracias a esos jugosos *Apuntes autobiográficos*, que escribía en horario de mañana, dejando la sesión de tarde para atender sus quehaceres sociales y disfrutar de la oferta de ocio del momento, que por aquel entonces se centraba en los teatros, óperas, salones y tertulias. Por ello, he querido adentrarme más a fondo en cómo era esa jornada laboral, de qué utensilios se servía y cuál es el origen del material que usaba; cómo los adquirió, cómo influía en su escritura su edad, sus circunstancias físicas. Así pues, es necesario prestar atención a la caligrafía, a las enmiendas, a la forma en que corrige la misma palabra o expresión hasta que encuentra aquella que encaja perfectamente con lo que desea plasmar en la cuartilla.

El papel que desempeña en esta etapa la prensa periódica es clave en este estudio. Atendiendo a esta circunstancia, el trabajo de génesis textual cobra mayor relevancia, puesto que el autor debía tener a punto unas cuartillas cada cierto tiempo para poder enviarlas a un editor que las transformaría en un pedacito de la publicación de *El Imparcial*, *La Esfera*, *La Lectura* y un largo etcétera de cabeceras que, a finales del siglo XIX y principios del XX, se conformaban como la mejor tribuna para todos los escritores que pretendían vivir de lo que salía de sus plumas, como era el caso de la autora marinedina. Esto provocó el nacimiento de un negocio editorial que se veía reforzado con el esplendor de la prensa decimonónica. Los escritores daban a conocer

sus colaboraciones y publicaciones en prensa, nacional e internacional y formaban parte, además de las secciones literarias y culturales, también de las dedicadas a las noticias de sociedad. Hemos de tener en cuenta aquí que la época en la que escribe doña Emilia era de ferviente actividad periodística. Muchos de sus colegas enviaban de manera regular, al igual que Pardo Bazán lo hizo, sus artículos, cuentos o novelas por entregas que una vez apareciesen en prensa con notable éxito podrían ser objeto de una versión en formato de libro. Eran los tiempos del “folletín y la novela por entregas” (PATIÑO EIRÍN, 1994: 512).

La suma de todos estos factores nos adentra en un mundo en el que no solo importa el resultado final, sino que se debe tomar en consideración todo aquello que envuelva y rodee el trabajo de un escritor, demostrando que la creación literaria no es fruto de la improvisación ni de la inspiración momentánea, sino que cada cuartilla es un depósito de horas de trabajo, revisión y reelaboración mediante distintos métodos de escritura y para fines distintos (publicaciones en prensa, ediciones librescas...). Así, todo lo que ocurre, tanto en la cuartilla como alrededor de la misma, merece nuestra atención y la elaboración de un análisis lo más exhaustivo posible.

### **3. BREVE DESCRIPCIÓN ARGUMENTAL**

En los últimos años del XIX y primeros del XX se vive en la cultura y en las artes una nueva sensibilidad que acerca al lector a la estética simbolista y modernista, una época en la que tomó parte la autora de *Misterio*.

En este momento, se alza un espíritu de reacción y rechazo contra todo lo anterior, es un período de crisis y ruptura con los dogmas estéticos y sociales. Por ello, si anteriormente las novelas pardobazanianas se habían moldeado a las exigencias realistas, al detalle descriptivo y la observación objetiva, ahora existe un nuevo enfoque. Define de este modo Kronik el momento en el que se encuentra doña Emilia en el momento en el que inicia la redacción de *La Quimera* (1902):

El llamado decadentismo [...] trata de una manifestación importante de la literatura de aquella época, imprescindible para la comprensión de su espíritu y de su arte, lo cual ya reconoció Pardo Bazán en su momento. Fue ella el único crítico español que se enfrentó directa y extensamente durante más de treinta años con este

movimiento. Lo tomó en serio y no se burló de él ni lo condenó someramente, como lo hicieron otros de sus coetáneos. (KRONIK, 1989: 162).

El interés por todo lo concerniente a la cultura y a las letras se forjó como pieza clave en el desarrollo de toda su obra. Declarada como pluma realista, doña Emilia supo interesarse por todas las corrientes estéticas con las que convivió y así lo recoge Nelly Clemessy en *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*; en traducción al español de Irene Gamba del original en francés *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, uno de los pilares fundamentales de este trabajo. No debemos, aun así, intentar crear fronteras allí donde no existen más que los avances propios del progreso en cualquier ámbito y que no ejercen como instrumentos de ruptura con lo que ha existido antes, sino que simplemente muestran el desarrollo de la cultura literaria. Nos han enseñado siempre, a lo largo de toda nuestra vida como discentes en el ámbito de la educación secundaria, que todo tiene un principio y un fin, que existen unas barreras imaginarias que separan los diferentes movimientos culturales pero, si pretendemos conocer a fondo el trabajo de una autora como Pardo Bazán, debemos aprender a vislumbrar lo que tiene de constante durante todo su recorrido creativo.

Su interés y admiración por los escritores franceses sumará un elemento más a su formación literaria, pero el que sin duda influyó de manera decisiva en su trayectoria fue el descubrimiento de la novela rusa, el cual manifestará en su publicación *La revolución y la novela rusa* de 1887 (GÓMEZ, 1996: 13). En este momento, la autora gallega se adentra en una nueva estética que estudia en profundidad y de la cual incorpora elementos característicos en su producción posterior. Es partidaria del cuidado en el estilo de las obras, busca la elegancia de la frase y la riqueza léxica (GÓMEZ, 1996: 13). Prueba de ello son algunas de las enmiendas que podemos observar en las cuartillas manuscritas de *La Quimera* y ya, posteriormente, en *Dulce Dueño* presentadas como Anexos a este trabajo.

Así, en este momento histórico-literario se sitúan las tres últimas novelas objeto de análisis en este estudio. En ellas, la sensualidad, el exotismo y el esteticismo serán característicos de unos personajes neuróticos y obsesivos, como lo es Silvio, protagonista de *La Quimera*. Todos ellos son retratados en las tres últimas novelas de la

escritora gallega (*La Quimera*, *La Sirena negra* y *Dulce Dueño*) como sujetos que anhelan el cambio, tienen sed de belleza, de exquisitez y excepcionalidad.

Pardo Bazán tuvo noticias tempranas del nacimiento del decadentismo francés y así lo deja entrever ya en alguna de sus crónicas de *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, ambas de 1889. En este momento da cuenta ya de que una nueva corriente procedente, tal y como recoge Nelly Clemessy, “concretamente en 1902-1903, tiene lugar la aparición de varias obras que resultarán paradigmáticas como especial punto de arranque del nuevo período literario” (1981: 253). Asimismo, los seres que ocupan las páginas de esta última tríada novelística de Pardo Bazán, se sienten atraídos por la suntuosidad y la crisis moral y espiritual, se hallan en constante conflicto. Aspirantes a algo quizá inalcanzable, no son capaces de mantener una estabilidad, un control, y son considerados temperamentos desequilibrados.

Pero si hay algo que todos estos personajes comparten es que encuentran la paz en el catolicismo (de manera exacerbada lo hace Lina en *Dulce Dueño*) y posteriormente la muerte. La única solución a sus conflictos se les presenta en la fe cristiana, puesto que todas sus aspiraciones e intentos de encontrar su ideal les conducen a un callejón sin salida. Así, en las tres novelas podemos observar cómo sus respectivos personajes protagonistas han de despojarse de todo lo terrenal para emprender el difícil camino místico hacia Dios. Utilizando protagonistas como Lina o Silvio Lago, Pardo Bazán consigue crear novelas universales en cuanto a temática, protagonizadas por personajes que denotan un marcado individualismo pero que conmueven al lector con cada uno de sus sufrimientos. Así pues, me dispongo a presentar esta trilogía que cierra la etapa novelística pardobazániana.

### 3.1. *LA QUIMERA* (1905)<sup>1</sup>

En primer lugar, esta obra se presenta como singular ya que aparece introducida en las *Obras Completas* de la autora<sup>2</sup> por una pieza teatral, una tragicomedia en dos actos titulada *La muerte de la Quimera*. En ella somos testigos del desarrollo del mito de la quimera, un monstruo que crea en las damas un sentimiento de insatisfacción.

---

<sup>1</sup> Primera publicación en formato de libro.

<sup>2</sup> Se había publicado con anterioridad en la revista *La Lectura* y, un año más tarde de su publicación libresca, apareció nuevamente en la revista *La Esfera*.

Cassandra y Belerofonte son sus protagonistas, ambos están enamorados y con la ayuda de la diosa Minerva pretenden acabar con el monstruo, aunque lo único que consiguen es terminar desencantados y separados. Una vez que finaliza esta historia comienza la novela conformada por seis capítulos de secuencia circular: “Alborada”, “Madrid”, “París”, “Intermedio artístico”, “París”, “Alborada”.

La publicación de *La Quimera* se inicia, por entregas, en las páginas de *La Lectura* durante el año 1903 (Vid. Anexo 1), pero su elaboración y redacción no finalizó hasta 1905, año en que, además, aparece editada como libro. Como ya demostró Daniel Whitaker en su estudio “*La Quimera*” de Pardo Bazán y la *Literatura finisecular*, de 1988, entre la versión por entregas y la versión en libro la autora incluyó múltiples correcciones que supusieron una reveladora reelaboración y corrección de estilo más acorde con los cánones de la nueva estética decadentista.

El joven pintor Silvio Lago tiene grandes inquietudes artísticas y al principio de la obra regresa a su tierra natal, Galicia. Allí aparece la coprotagonista, Minia Dumbría, gran amiga, de familia acomodada y quien será su confidente, la que le ayudará a conseguir la fama como retratista en Madrid. Cuando el pintor llega a la capital conoce a Clara Ayamonte, de quien se enamorará y con la cual mantendrá una relación. La nueva compañera de Silvio le propone algo que, de entrada, podría parecer idílico para el retratista, casarse con ella a cambio de un sustento económico para desarrollar su arte. Sin embargo, el joven no acepta porque entiende la proposición como un obstáculo a su creatividad y sus aspiraciones personales. Termina su relación y un tiempo después conoce a Espina Poncel, una verdadera *femme fatale*, un alma maldita en decadencia. Silvio se marcha con ella a París, donde sus ilusiones artísticas se vuelven una completa decepción. Todo ello envolverá al joven pintor en un sufrimiento incurable que lo acompañará en sus viajes por Holanda y Bélgica. Además, en su periplo enferma y regresa a casa de Dumbría ya consumido por su *quimera*, que no es otra que el ansia de vivir del arte, de ser arte, aunque esto lo conduzca finalmente a la desgracia. Silvio es el principal protagonista de la primera de las obras analizadas en este trabajo y su vivencia artística será el hilo conductor de la trama.

### 3.1.1. *La Quimera* de Silvio Lago

Inspirado por el pintor, amigo de Pardo Bazán, Joaquín Vaamonde, el personaje de Silvio anhela la inmortalidad y entra en un viaje existencial y artístico que no le proporcionará otra cosa que dolor, sufrimiento e incluso le supondrá la muerte. Tanto él como Minia representan una pincelada autobiográfica que nos reafirma en la idea de que *La Quimera* es toda una obra maestra que lo recoge todo, en la que la autora ofrece una solución al movimiento decadentista, entendido por Pardo Bazán como un concepto que sostenía implicaciones en lo social y en lo cultural. El joven intenta que su avance personal vaya de la mano con su evolución artística; su trayecto se tornará un camino de sacrificio y de búsqueda de la pureza. En un primer momento, este artista entendía el arte como un precepto realista, que debe plasmar la verdad; sin embargo, con el paso del tiempo y la acumulación de experiencias, descubrirá su verdadero objetivo: seguir el sumo arte del prerrafaelismo.

El matiz religioso está presente interartísticamente mediante las referencias a obras pictóricas tales como *El Cordero Místico de Gante*, de Jan Van Eyck, ante el cual Silvio vive una especie de epifanía, aunque en sus primeras apariciones en la obra se muestre como una persona sin ningún tipo de creencias emitiendo exclamaciones tales como “¡Quién tuviese fe religiosa! [...] A mí el corazón, como le dije a usted, se me ha encallecido” (*O.C.*, 1999: 44). Con todo, cuando está en el lecho de muerte debido a una grave tuberculosis, sí abraza el catolicismo, en un momento de miedo y de sentido fracaso de sus sueños artísticos.

La historia protagonizada por Silvio es, en palabras de Whitaker reflejo de “las principales corrientes de la última década del siglo” en un momento en el que la autora “busca adaptar las corrientes literarias contemporáneas a un texto que, hoy en día, sigue siendo moderno e importante para el lector del siglo XX” (WHITAKER, 1988: 25). A esto me parece pertinente añadir que lo sigue siendo para el lector del nuevo siglo XXI.

### 3.2. *LA SIRENA NEGRA* (1908)

Un refinado aristócrata de nombre Gaspar encabeza esta historia, un fiel admirador de los dandis, verdaderamente desequilibrado y neurótico, muy elegante y con una única preocupación, su muerte. Por su parte, la Sirena será la personificación de la muerte del protagonista quien pasa cada momento de su existencia dirigiéndose a

ella, evocándola. La única obsesión de aquel es la muerte, hasta el punto de que no es capaz, y tampoco siente la necesidad, de establecer relación alguna con otras personas más que con su hijo adoptivo, Rafael. Se enamora de Rita Quiñones, una joven enferma que finalmente muere y, aunque su hermana quiso concertarle un matrimonio, él lo rechaza puesto que no deseaba a la que sería su futura esposa, Trini. Así, el joven perturbado junto a su hijo, un maestro, Desiderio, y una niñera inglesa, Miss Annie, conforman el reparto protagonista de esta novela. Su obsesión por la muerte es tal que se le pasa por la mente violar a la niñera con el fin de enfurecer a Desiderio y provocar que este lo mate. Pero el destino no tenía preparada esa bala para Gaspar, y el proyectil alcanza a Rafael, el niño. La propia hermana de Gaspar le confiesa desesperada en varias ocasiones que ha perdido la cabeza y se comporta como un perturbado.

### 3.2.2. Gaspar en *La Sirena negra*

En este caso, el protagonista no solo no teme a la muerte, sino que, al contrario que al protagonista de *La Quimera*, le parece algo extraordinario, es para él esa sirena que lo atrae con lúgubres cantos, tal y como lo explica en varias de sus místicas reflexiones. La muerte le llama y es la que le predispone a sentir una atracción casi perversa por Rita, mujer débil y enfermiza, otro icono decadente. Gaspar parece disfrutar con los detalles macabros de los últimos días de su amada, él piensa que toda muerte es buena, puesto que es la conclusión de una vida, y espera ansioso su óbito y por ello suicidarse entra en sus planes en más de una ocasión. Sin embargo, su fe católica le impedirá llevar a cabo semejante acto considerado como pecaminoso en la religión que profesa. Este personaje se siente liberado y alejado de los aspectos materiales en un instante de redención, cuando ve que su alma está sucia. Y cuando por fin llega el ansiado momento, al igual que Silvio, Gaspar se entrega a Dios:

¡Oh, Tú, a quien he ofendido tanto! Dispón de mí: viviré como ordenes, y me llamarás cuando te plazca... ¡Pero no me abandones! Tu presencia es ya Tu perdón... (O.C., 1999: 542).

### 3.3. *DULCE DUEÑO* (1911)

En esta última novela que publicó Pardo Bazán, la protagonista es Lina Mascareñas. Es una joven aristócrata y culta que busca la belleza perfecta y el perfecto marido. Ama el lujo y todo lo exquisito. Lina es huérfana y no acepta la idea de

encerrarse en un convento, tal y como desea su tía. Esta, al fallecer, le deja una cuantiosa fortuna y ello da pie a nuestra protagonista para explotar su gusto por el lujo, las joyas, etc. Varios pretendientes llamarán a su puerta, pero después de recibir a una retahíla de jóvenes, Lina descubre que lo que ella verdaderamente necesita es su propio bienestar, rechaza el amor terrenal para comenzar la búsqueda del amor verdadero, renunciando a los placeres mundanos, de manera que abandona sus riquezas y a todos los potenciales maridos para entregarse a la espiritualidad. Conseguirá finalmente el amor perfecto e ideal que tanto desea, su matrimonio más feliz y desinteresado será con Dios. Aunque para ella es un final dichoso, la realidad es que, como otros protagonistas decadentes, termina loca y encerrada en un manicomio. En la “Introducción” a la edición de Marina Mayoral esta investigadora afirma que “La conciencia del dolor y el desengaño del amor humano llevan al hombre a buscar en Dios la razón de su ser y de su vida. Este camino que pretende mostrarnos la Pardo Bazán [sic] con el ejemplo de Lina Mascareñas lo había intentado muchos años antes con el personaje de don Julián, el cura de *Los Pazos de Ulloa*” (MAYORAL, 1989: 41).

En esta novela nos encontramos ante dos historias paralelas situadas en dos niveles diegéticos (GÓMEZ, 1996: 58). La primera es la contada por Carranza y que tiene como público a Polilla y a Lina y cuya protagonista es Santa Catalina de Alejandría; la segunda es la protagonizada por Lina, la cual se va conformando a través de las interrupciones que los dos oyentes van provocando a lo largo de toda la obra. Sin embargo, esta aparente simultaneidad parece romperse al final de la novela, momento en el que nos damos cuenta de que todo aquello que hemos entendido como un relato puramente verbal no ha sido más que un texto escrito, cuando Lina descubre que “En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda [...]” (GÓMEZ, 1996: 65). Pero las sorpresas no terminan aquí. Justo al finalizar nuestra lectura caemos en la cuenta de que el narratario ha sido el “Dulce Dueño”, algo similar a lo que nos ocurre al finalizar *La Sirena negra* con las reflexiones de Gaspar.

### 3.3.1. Lina Mascareñas y la búsqueda del *Dulce Dueño*

Se puede considerar a Lina como una enferma del lujo y lo exquisito, que se ve rodeada de riqueza cuando su tía muere y le deja todo en herencia. Quiere ser superior porque así se siente. La joven, tras varios intentos de buscar a su amor ideal, se entrega

al esposo divino mediante una unión mística. En este viaje se representa a la figura de Catalina de Alejandría. Así pues, el viaje de la protagonista termina en el convento, única salida coherente para una joven soltera de principios del siglo XX cuyas convicciones religiosas son las que profesa Lina a lo largo de toda la obra. Sus últimas palabras serán “hágase en mí tu voluntad” (O.C., 1999: 744).

Por todo ello, la joven es otro ejemplo más de que la única solución para los protagonistas de estas tres últimas novelas es la entrega a la religión y la rendición ante sus utópicas expectativas como última y exclusiva salvación para sus respectivas almas torturadas. Esta visión es, en cualquier caso, una apreciación personal, puesto que existe abundante bibliografía al respecto que se ocupa de mostrar diferentes puntos de vista acerca del tema religioso, definiendo el enfoque de la tríada como notablemente ambiguo.

Para finalizar este apartado, hemos llegado a la conclusión de que hay algo común a las tres novelas, y es Dios, el cual se presenta como la respuesta a la felicidad que buscan los protagonistas incesablemente. La idea de la locura y la cordura de los personajes es otro rasgo que planea sobre la trilogía. Silvio vive atormentado y nunca se siente satisfecho, se hace el interesante pero muere por el reconocimiento personal y profesional; Gaspar es la preocupación de su hermana Camila, quien le confiesa su desasosiego por su salud mental, hasta el punto de hacerle dudar al propio Gaspar y empujarle a una reflexión de la que obtiene como resultado que él no es como los demás; y por último, Lina, quien termina su historia en una especie de centro psiquiátrico y más cerca de Dios.

Con todo, se puede afirmar que la autora de *Insolación* no cesa en su afán de conocimiento y experimenta y busca lo nuevo, manteniendo siempre la pluma realista a disposición de la novedad que surgía, además de sus estudios sobre todo aquello que se desarrollaba en el ámbito literario y artístico en general. Analizando las tres novelas en conjunto todos los valores que en ellas existen a nivel estilístico, y que por supuesto poseen por separado, las tres presentan una gran evolución en cuanto a aspectos clave como la narratología o la unidad decadentista, plagada de elementos psicológicos reflejados en la locura de los personajes.

En el siguiente epígrafe podremos adentrarnos un poco más en los entresijos de la redacción de estas obras desde su génesis textual. Intentaré mostrar cómo los documentos nos acercan a la creación literaria pardobazaliana, desde su primera

redacción y corrección de la cual existe testimonio, hasta el texto que hoy conservamos para intentar explicar cómo el texto se ha llegado a conformar como lo conocemos hoy en día.

#### **4. LOS ANTETEXTOS**

Una vez realizado este acercamiento argumental a las obras que nos ocupan llega el momento en que debemos abordar la escritura de Pardo Bazán, su *modus operandi*. Como se ha adelantado anteriormente, la redacción de obras como *La Quimera* desencadenó varias correcciones y revisiones del texto antes de su publicación por entregas en la revista *La Lectura*. Esto nos sugiere un concienzudo trabajo por parte de la autora de *La Tribuna* en cada uno de sus escritos. Con mis primeras visitas al Archivo (actualmente situado en la antigua casa familiar de doña Emilia, la cual fue donada a la Real Academia Galega que tiene su sede permanente en la Rúa Tabernas 11, en A Coruña) pude comprobar cómo los textos se guardan con extremo cuidado, el mismo con el que debemos tratar los manuscritos y mecanoscritos que analicemos *in situ*.

En los primeros años de la última década del siglo XX, Benito Varela Jácome, figura imprescindible del pardobazanismo, supo de la existencia de los documentos que hoy conforman el Archivo y comenzó a poner en orden algunos. Posteriormente, la profesora Cristina Patiño Eirín, consciente de su importancia, dio noticia a José Manuel González Herrán y más tarde se conformó el equipo de investigación Emilia Pardo Bazán. El profesor Barreiro impulsó el funcionamiento del Archivo tal y como lo conocemos actualmente. Mercedes Fernández Couto-Tella es la directora y Ricardo Axeitos actúa como gestor. Es, pues, fruto de una gran colaboración el resultado final del que hoy podemos disfrutar. A Ricardo Axeitos y a Jacobo Manuel Caridad Martínez, además, por supuesto, de a la directora de este trabajo, la profesora Cristina Patiño Eirín, debo agradecer el acceso a los manuscritos y mecanoscritos que han servido como base para el análisis que despliega esta pequeña investigación.

Una vez he podido acceder a los textos, comprobé cómo la escritura de autora coruñesa varía desde las primeras grafías en las poesías de juventud, en las cuales la caligrafía se percibe grande, con una letra muy cuidada, con formas redondeadas y con ornamentos muy elaborados, propios de una caligrafía casi artística, que embellece

todavía más su trabajo literario. Esta cuidada forma de escribir se mantiene en los manuscritos hasta la última cuartilla conservada en orden cronológico. En un primer acercamiento al análisis de los textos, he de reconocer que, aunque la caligrafía es bastante legible, sí he tenido problemas para comprender algunas partes de los textos, hasta que me he ido familiarizando con la letra de Pardo Bazán. Con el paso del tiempo y el contacto con la letra pardobazaniana el trabajo se tornó más accesible, aunque todavía hoy me resulta dificultosa alguna que otra transcripción debido al gran número de correcciones de las que se debe dar cuenta y que no siempre se revelan de fácil interpretación y posterior plasmación en el estudio para el nivel de conocimiento sobre el tema que actualmente poseo.

El cuidado que la autora muestra en cada uno de sus escritos es máximo. Dependiendo de si estamos ante un primer esbozo de una obra, un documento manuscrito, mecanoscrito, una galerada, podemos observar cómo Pardo Bazán va realizando sus correcciones mediante enmiendas que, en ocasiones, dejan entrever aquello que ella no quería conservar; sin embargo, en otros el tachado es demasiado profuso como para vislumbrar la primera redacción que la autora de *Insolación* estimó que debía desechar. No debemos olvidar que el mecanismo de escritura en el siglo XIX era la pluma y la tinta, un verdadero arte el de la caligrafía mediante este método que muestra también la disciplina en el trabajo que la polígrafa exhibe en todas sus obras. Es preciso apreciar la dificultad de escribir con pluma e intentar no provocar manchas en el papel, puesto que, sin duda, accidentes como ese deslucirían el trabajo y lo tornarían, cuando menos, de difícil descifrado. El cuidado que toma Pardo Bazán es extremo y, pese a que su sistema de corrección puede abrumar en un primer momento, cuando nos adentramos en la génesis textual conseguimos apreciar el difícil proceso de elaboración.

La idea de que el texto sea manuscrito o mecanoscrito no implica que la autora fuese más o menos cuidadosa, sino que sus textos dactilografiados son buena muestra del dominio que poseía en el uso de la máquina de escribir. Apenas apreciamos fallos o rectificaciones, aunque sí podemos ver cómo realizó correcciones a mano una vez culminaba el texto en uno u otro formato.

La ingente obra pardobazaniana está respaldada por un incontable número de horas en un escritorio, es fruto de miles de bocetos descartados y muchos más conservados y corregidos hasta el extremo. Una vez comenzamos a profundizar en uno de sus escritos podemos ser testigos de primera mano de cómo trabajaba, de cómo

mantenía una caligrafía cuidada de principio a fin, aunque en algunas cuartillas podemos observar que la letra se presenta desmejorada, por cansancio de la mano o de la vista (no olvidemos que Pardo Bazán sufría de miopía), en estos años su caligrafía se pudo ver afectada por los temblores en el pulso propios de la edad, tal y como recoge Eva Acosta en su libro *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla. Biografía*. Es cierto que el tamaño de la fuente se reduce notablemente en su última etapa narrativa debido, presumiblemente, a su problema oftalmológico. Es normal que la escritura de una persona varíe según avanzan los años y esto ocurre en la caligrafía pardobazaniana, que no por ello deja de mostrar un cuidado excepcional.

#### 4.1. LAS CUARTILLAS CONSERVADAS

En este epígrafe me ocuparé de la descripción de los manuscritos y mecanoscritos que han servido como punto de partida de este trabajo. El cotejo entre los textos autógrafos originales de la autora y su correspondiente edición moderna se ha podido llevar a cabo sólo en dos de las tres obras que se erigen como pilar del análisis: *La Quimera* y *Dulce Dueño*. De ambos se conserva un buen número de cuartillas manuscritas y mecanoscritas por Pardo Bazán, las cuales están a buen recaudo en el Archivo personal de la autora al que he tenido el placer de acceder. Por su parte, *La Sirena negra* no está entre los documentos de dicho Archivo y por ello no se ha podido realizar el mismo trabajo de comparación y análisis que con el resto de documentos. Así, aunque esto ha supuesto una pequeña piedra en el camino para la composición de este trabajo, lo cierto es que este percance no es más que otra muestra de cómo no siempre los textos han llegado a nosotros en todos sus estadios de redacción.

El soporte sobre el que se han plasmado las obras novelísticas de Pardo Bazán se presenta mediante cuartillas apaisadas y rayadas. En el caso de *Dulce Dueño*, por ejemplo, cuarenta se conservan concretamente y semejan ser folios tamaño DIN A-4 cortados por la mitad trazando una línea perpendicular. El color que presentan dichas cuartillas es un amarillo cercano al *beige*, propio del desgaste del tiempo. Las manchas de humedad dañan en varias ocasiones los bordes de las mismas. Algunas de ellas han sido objeto de labores de restauración que nos han permitido apreciar cómo era la cuartilla original. Dichas manchas han provocado la pérdida de algunos finales de línea escritos que ahora sólo podemos intentar recomponer guiándonos por el texto actual

Desgraciadamente no conservamos la obra completa en su estado preeditorial. En el grueso de este trabajo se transcribirá una selección de estas cuartillas consideradas como ejemplo del trabajo de corrección realizado por la autora, de manera que se dé cuenta de los cambios que el texto ha podido sufrir desde la pluma pardobazaliana hasta el texto editado con el que trabajamos, teniendo en cuenta por supuesto, las publicaciones que hayan podido surgir entre manuscrito original y el texto que conservamos hoy en día.

#### 4.1.1. El manuscrito de *La Quimera*

En el caso de la primera de las obras que conforman la tríada simbolista y modernista de la obra novelística de Pardo Bazán observamos que, en esta ocasión, se han conservado veintisiete cuartillas apaisadas y rayadas que se encuentran notablemente dañadas, las cuales han tenido que ser reconstruidas en su gran mayoría, puesto que los daños de lo que semeja ser marca del fuego han hecho mella en el delicado papel. El formato de la cuartilla representa las medidas de la mitad de un actual DIN A-4 y ha sido aparentemente cortada de manera manual si atendemos a las irregularidades que presenta el corte en la parte inferior del papel.

La caligrafía de doña Emilia en el manuscrito de *La Quimera* es semejante a la del siguiente manuscrito que veremos, el de la última novela de la autora, *Dulce Dueño*, aunque el número de correcciones es mayor a lo largo de las veintisiete cuartillas conservadas de la historia de Silvio Lago y Minia Dumbría. La numeración de las páginas comienza en el margen superior izquierdo, obra, presumiblemente, de una mano ajena, con el número 278 escrito a lápiz, continuando esta numeración hasta el 301 en la última de las cuartillas conservadas de esta novela. He podido comprobar cómo entre la 286 y la 287 existen dos cuartillas numeradas con el 14 y el 15, respectivamente. Estas son más pequeñas en tamaño que el resto y lo mismo ocurre entre la 292 y 293, intervalo en el cual aparecen otras dos numeraciones diferentes que continúan en el 16 y 17, siendo también, al igual que sus predecesoras, de un tamaño más reducido que el grueso de las cuartillas del cual forman parte. La paginación original de Pardo Bazán comienza en la cuartilla número diez en el margen superior derecho, aunque, debido a que los bordes en la mayoría de las hojas han tenido que ser reconstruidos, es lícito afirmar que dicha paginación pudo haber comenzado antes pero que esos dígitos se habrían perdido.

A medida que vamos avanzando en el análisis, se puede observar cómo algunas demarcaciones en forma de corchete (|) aparecen en colores rojo y azul que, debido al trazo que representan, se asemejan al que se haría con un lápiz de color (obra, tal vez, de un tipógrafo), a diferencia del trazo que plasma la pluma en el papel. Concretamente, esta marca, que no pertenece a la autora, la podemos encontrar en las cuartillas tercera, sexta, novena, duodécima, vigésimo cuarta y vigésimo sexta.

El grosor de las cuartillas se presenta irregular en el conjunto manuscrito, al igual que el tamaño del papel, como ya se ha descrito. Las rayas que sirven como demarcación para la escritura son también menos perceptibles que en otros manuscritos, como es el caso de *Dulce Dueño*.

A continuación, no hemos de desligarnos de *La Quimera*, puesto que podemos acceder a un bloque de cuartillas, mecanoscritas en esta ocasión, que son fiel testimonio del encarecido trabajo que para la autora suponía la redacción de una novela. Dicha redacción que no era fruto de la improvisación, sino que suponía horas de trabajo, de enmiendas sobre lo ya corregido para intentar alcanzar la utopía perfeccionista. Estas cuartillas son buen ejemplo de la labor que suponía el arte de novelar.

#### 4.1.2. El mecanoscrito de *La Quimera*

En esta ocasión he podido contabilizar 100 cuartillas conservadas, apaisadas y rayadas como en el caso anterior. El papel es más grueso que en el bloque manuscrito y la raya es poco perceptible, todo ello puede ser debido a que el texto mecanoscrito necesita de un soporte más fuerte por la presión que pueda ejercer la máquina de escribir sobre el papel y a que ella misma es la encargada de escribir en línea recta sin necesidad de seguir una línea previamente demarcada.

La paginación de Pardo Bazán comienza en la cuartilla doce, está realizada a máquina y continúa así a lo largo de todo el conjunto conservado, intercalándose con algunas en las que el número de página lo escribió a mano. Se conservan en numeración continua de la 12 a la 34, de la 63 a la 78, de la 86 a la 107, de la 258 a la 276, y de la 283 a la 301. El número de página 295 se repite. El presunto tipógrafo traza a lápiz en el margen superior izquierdo la paginación de la 178 a la 277. A lo largo de todas las cuartillas se puede observar cómo la paginación varía de múltiples maneras, es

corregida a mano sobre lo mecanografiado; en la 106 no se grafía el cero y en su lugar se imprime una o acentuada (Ó), algo que pudo surgir como fruto de un error de la propia máquina y cuyo resultado aparece reflejado en la cuartilla de este modo: 1Ó6.

Muchas de estas cuartillas han tenido que ser restauradas y recompuestas, como en el caso del manuscrito que anteriormente describimos, por daños que semejan ser provocados por el fuego en algunas ocasiones y de humedad en otras tantas, afectando los primeros más a los bordes de los documentos y los segundos más al centro de la cuartilla. La parte más deteriorada es, sin duda, el margen izquierdo.

Algo que no he percibido en el anterior grupo de cuartillas manuscritas es que la autora utiliza el reverso de las mismas para sus anotaciones al margen del texto, tales como sumas. Concretamente, en el reverso de la cuartilla tercera mecanografiada aparece la siguiente operación:

87

38

---

125

En el intervalo de cuartillas que comprende de la cuarta a la séptima, ambas incluidas, se puede apreciar una marca en el centro del papel que semeja ser el rastro de un vaso o de algún objeto cuya base se resuelve de forma circular y acompañado de algún tipo de líquido susceptible de dañar la cuartilla gravemente, puesto que la marca en cuestión aparece en el anverso y en el reverso de la misma.

Ciertas correcciones llaman especialmente la atención, concretamente en la décimo tercera carilla de las conservadas y numerada como 25 con la máquina de escribir y como 24 a mano, existe una corrección justo a la par de ese primer número mecanografiado que indica un “error de numeración” que posteriormente fue solventado de manera manual.

Las incursiones de mano ajena, presumiblemente un tipógrafo como ya hemos afirmado anteriormente, continúan en la séptima cuartilla con una marca semejante a un gran corchete en color azul. Esta marca se sucede en otras cuartillas posteriores como la número 73. Más adelante, en la cuartilla 77, si prestamos atención a su reverso, podremos nuevamente observar más cuentas hechas a mano y a lápiz. Esta vez son

mucho más numerosas que en la ocasión anterior y van acompañadas por números sueltos que no son resultado de ninguna de ellas:

36		250
98	9,39	91
224	22790	22250
156		90
272		91
168	66	40
<hr/>		<hr/>
182	168	
86		91
<hr/>		
1092	14692	234
1456	1 1	119
		<hr/>
		11685
		123772 9
		284
		<hr/>

Si continuamos con el análisis de las cuartillas, la que corresponde al número de página 103 se encuentra gravemente dañada en su esquina superior izquierda, se aprecia como una de las más deterioradas del conjunto conservado. Un poco más adelante, en la página 107 podemos observar la palabra “FIN” y en color azul nuevamente grafiado a mano “44 cuartillas”. Esta marca de la mano ajena puede indicar que se han considerado hasta ahí dichas cuartillas para una publicación por entregas en algún periódico de la época, presumiblemente en *La Lectura*, puesto que, como ya hemos dicho, *La Quimera* se publicó por primera vez en esta cabecera por capítulos. Hemos de hacer un pequeño paréntesis aquí para explicar este fenómeno que era muy común ya desde mediados del siglo XIX y que continuó también a principios del XX.

rrandando un instante los ojos, <sup>reclinándose a la columna de</sup>  
<sup>apareto donde Dafna se veía a sol.</sup>  
 Oyó <sup>truenos</sup> ladridos, ~~que~~ podrian ser de los canes guardadores d las  
 chozas! Un hálito de fuego la envolvió, transportándola; ~~su~~ <sup>una</sup> ~~una~~  
 pupila <sup>fiesta</sup> glaucas, alumbraron la estancia con su reflejo pareci  
 do al de los gusanos de luz... Y, <sup>ya</sup> segura de que <sup>el monstruo</sup> ~~la Quimera~~  
<sup>lo hueco del ventanal, consagrado a los Muses -</sup>  
<sup>bravo, descubrió el</sup> <sup>se sentó ante el,</sup> acababa de penetrar por la ~~ventana abierta,~~ Minia se sentó  
~~al~~ <sup>al</sup> piano, y empezó a tantear la composición de una SINFONIA  
~~más triste,~~ <sup>depinca</sup> <sup>sentida</sup> ~~más nostálgica~~ que las anteriores.

AAA.

FIN.

L.4 cuartillas

Esta forma de transmitir la literatura captó la atención de muchos lectores asiduos y de un público diferente, no tan habituado a la buena costumbre de la lectura, de manera que este tipo de literatura “por entregas” tuvo mucho éxito. Las claves de esta aparición y consiguiente afición adquirida son fruto de una mezcla de circunstancias de diversa índole, siendo sin duda las más importantes las de tipo social. Especial relevancia tiene el auge de la prensa periódica como medio para llegar al gran público. Junto a la prensa política, orientada a la propaganda y defensa ideológica, surgieron periódicos nuevos con mentalidad industrial y que, con la intención de aumentar el número de ejemplares vendidos y llegar a todo tipo de público, introdujeron en sus páginas una sección literaria especial. La novela por entregas dotaba a los escritores de fama, prestigio y de una remuneración a mayores de la que podían percibir por sus publicaciones en formato de libro, que normalmente sucedía a estas “entregas periódicas”. De ahí la hipótesis que postulamos, apoyándonos en el cotejo con los ejemplares conservados en la hemeroteca de la BNE, de que un grupo de cuartillas

mecanografiadas en las cuales aparece la palabra “FIN” nos pueden indicar que estamos ante un posible encargo para publicar en prensa una parte de esa obra mayor.

Retomando el análisis de las cuartillas conservadas, en esta ocasión las tachaduras sí permiten ver en la mayoría de las ocasiones lo que está escrito en la primera redacción antes de proceder a su enmienda. Vemos cómo, por ello, las cuartillas aparentemente están más “limpias”, son más legibles en su conjunto y varía por primera vez también el tipo de enmienda. Hasta este momento nos encontramos con correcciones muy marcadas y profusas que impiden ver lo que se ha escrito en un primer momento, esto se puede observar perfectamente en las cuartillas manuscritas de *Dulce Dueño* que se adjuntan en el Anexo. Así, ahora estamos ante un nuevo formato corrector que cambia la raya horizontal gruesa por una doble línea horizontal pero muy fina que permite ver aquello que se ha escrito originalmente, alternando ésta con una sucesión de líneas en diagonal que sirven también como sistema de enmienda para Pardo Bazán. Este tipo de rectificación no la observamos en las cuartillas conservadas de *Dulce Dueño*, pero es cierto que tampoco conservamos el texto mecanografiado, si es que lo hubiere, por lo que no podemos afirmar con certeza que este tipo de modificación sea exclusivo de los textos que doña Emilia redactaba a máquina, aunque es plausible. Y aquí creo que es necesario detenerse para adentrarnos un poco más en ese aparato que hoy en día apenas se utiliza y que muchos ya consideran inútil frente al omnipresente ordenador: la máquina de escribir, esa con la que Pardo Bazán quiso ser fotografiada en su residencia madrileña y en la que ha redactado buena parte de su trabajo en la última etapa de su vida. A continuación, se muestra el anverso y reverso:



Fuente: Hemeroteca ABC



Fuente: Hemeroteca ABC

Dar el salto a utilizar la máquina de escribir era algo que sólo se atrevían a hacer los más modernos escritores del momento, que acogían las novedades tecnológicas con el mismo entusiasmo con el que recibían las nuevas corrientes literarias. Este fue un instrumento que, como otros anteriormente habían hecho como por ejemplo el pincel, el stylo, el cálamo o la pluma, cambió la forma de escribir. Hemos de tener en cuenta que cuando estamos estudiando unas cuartillas escritas a mano ciertos aspectos variarán en el momento en el que el objeto investigado sea una cuartilla mecanografiada. La belleza casi artística de la caligrafía que se practicaba en el XIX nada tiene que ver con la frialdad de una máquina. El trabajo que muestran, por ejemplo, las letras mayúsculas (y algunas minúsculas) que podemos observar en la cuartilla que aparece a continuación, se puede calificar de ornamental. Para atender a este tipo de escritura debemos tener en cuenta aspectos tales como la inclinación de la pluma que debía infligir al papel trazos finos para las grafías verticales y más gruesos para las horizontales; sin demasiados contrastes en lo grueso y lo fino sería lo óptimo en una escritura cuidada que busca la perfección y el agrado visual (CLAYTON, 2015: 4). En la cuartilla que aparece a continuación podemos observar la belleza de la caligrafía de una joven Emilia Pardo Bazán traduciendo a Heine del alemán.

## VIII

Al principio creí desesperarme,  
no poderlo sufrir creí de pronto,  
Lo he sufrido, lo supe sin embargo.  
No preguntéis el cómo.

## IX

Con rosas, cipreses, brillante oropel,  
ornar yo quisiera del libro el papel;  
cual fúnebre caja lo quiero adornar,  
y dentro mis cantos pretendo enterrar.

Oh quién enterrare también el amor!  
De amor en la tumba se eleva una flor:  
la flor del reposo cogemos allí:  
mas solo en mi tumba lo habrá para mí.

<sup>están los</sup>  
Aquí ~~están~~ cantos, ardientes ayer,  
que como la lava del Etna al correr,  
del fondo del pecho lanzábalos yo,  
y en torno aureola de chispas corrió.

Hoy mudos y fríos cual muertos están,  
cual pálida niebla borrándose van;  
y solo recobran su antiguo calor  
si en ellos resplandece su ahinto el amor.

Fuente: Archivo Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Centrando nuestra atención pues, en los utensilios utilizados por Pardo Bazán en su creación literaria durante los veinte primeros años del siglo pasado, debemos referirnos a un aparato que supuso una gran revolución en el mundo de los escritores, la máquina de escribir. En concreto, la que utilizaba doña Emilia y con la que aparece retratada en la fotografía anterior rescatada de la hemeroteca del diario ABC pertenece a

la marca YOST, modelo número 10. Gracias a la pista que me ha proporcionado mi tutora, he podido ponerme en contacto con los propietarios de una de las colecciones de máquinas de escribir más importantes de Europa, la de los hermanos Sirvent, que muy amablemente se han ofrecido a enviarme toda la información de que disponen respecto a la máquina de la fotografía. Los primeros datos que me han proporcionado han sido los siguientes:

-Marca: YOST.

-Modelo: 10

-Fabricante: Yost Writing Machine Co., - U.S.A.

-Año de fabricación: 1902.



Fuente: Colección hermanos Sirvent

Una vez puesta sobre la pista gracias a la información ofrecida por la profesora Cristina Patiño Eirín acerca de la máquina, más tarde identificada gracias a la ayuda de los hermanos García Sirvent, he podido localizar, posteriormente al momento en el que

me encontraba tras la pista de la máquina, un trabajo de Olivia Rodríguez González dedicado precisamente a esta máquina de escribir en el que se afirma que:

O modelo da máquina YOST núm. 10, norteamericana, de dobre teclado e escritura cega, foi distribuído en España por María Espinosa de los Monteros y Díaz de Rábago (1875-1946), que con 22 anos era presidenta e directora en Madrid da empresa filial da compañía. Destacada feminista, foi una das fundadoras en 1918 da Asociación Nacional de Mulleres Españolas (ANME).<sup>3</sup>

Así pues, cuento con la opinión experta de los hermanos Sirvent y el artículo de Rodríguez González (al que añadiré algunas precisiones) para corroborar que, efectivamente, la máquina con la que Pardo Bazán mecanografió las cuartillas de *La Quimera* que aquí se analizan es una YOST N°10.

Concretamente, la máquina utilizada por la autora coruñesa fue obra del inventor George W.N. Yost, uno de los ingenios más célebres del momento en cuestión de nuevos instrumentos. Tenía el señor Yost una compañía situada en Nueva York, conocida por el nombre “Yost Writing Machine Company”, aunque la fabricación de esta nueva herramienta de escritura se llevaba a cabo en Bridgeport, Connecticut, EE.UU. Muchas unidades de esta marca fueron vendidas en Inglaterra y en España. Así, la marca Yost comenzó a promocionarse a finales del siglo XIX y principios del XX. Entre sus características más llamativas se puede destacar que disponía de un cilindro, en cuyo interior estaban alojados los tipos, el carro era abatible (modelos 4 y 10) y su escritura oculta, por lo que, durante el proceso las impresiones no eran visibles, algo que sin duda dificultaba el trabajo y obligaba, a quien de ella hiciese uso, a mantener sumo cuidado a la hora de dactilografiar cada letra, puesto que el resultado una vez terminase la cuartilla podía no ser el más adecuado, haciendo que el mecanógrafo debiese repetir la tarea hasta conseguir el objetivo esperado. La Yost era una de las más solicitadas en España, puesto que poseía ya todas sus piezas intercambiables. Incluso el rey Alfonso XIII poseía una para su uso personal (Albertos Carrasco, 1997: en red).

En España, la empresa que distribuía las máquinas de escribir de esta marca era la dirigida por María Espinosa de los Monteros (Estepona, 1875-Alicante, 1946),

---

<sup>3</sup> Artigo número 55 recollido no Catálogo da Exposición *Galicia 100. Obxectos para contar unha cultura*, edición a cargo de Ramón Villares. Santiago de Compostela, Tórculo Comunicación Gráfica. 2016. Edición dixital (Consultado 12/11/2016).

activista en la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres. Con tan sólo veintidós años, en 1897, esta joven se convirtió en la directora de la filial española del fabricante estadounidense conocida como “Casa Yost”, con sede en Madrid, tal y como se recoge en la revista digital *La Tribu*, consultada el 8 de marzo de 2017.



Doña María Espinosa y Díaz, distinguida y cultísima dama a quien S. M. el Rey se ha dignado conceder la Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII, a petición de varios Centros docentes y previo informe, por unanimidad, del Consejo Superior de Instrucción Pública

Fuente: Blog Dhavar y punto.

La importancia de analizar la máquina con la cual escribía Pardo Bazán es vital en este apartado, dado que hemos de tener en cuenta todos los aspectos que rodeaban al trabajo de la escritora durante el proceso de creación de sus títulos. El camino que he recorrido desde la primera toma de contacto con las cuartillas originales, hasta los textos recogidos en sus *Obras Completas*<sup>4</sup>, ha sido una ventana al proceso de elaboración de una obra maestra. La inspiración del momento existe, pero la perfección se consigue con la dedicación de horas a un trabajo que, como podemos observar por las muchas correcciones que Pardo Bazán realiza, resultaba, cuando menos, intenso y estricto. El trabajo que suponía para la autora de *Morriña* la escritura a máquina en estos años ha de ser tenido muy en cuenta, puesto que ya se encuentra en una etapa muy avanzada de su vida y los achaques de artritis y su miopía, que Eva Acosta documenta en su obra *Emilia Pardo Bazán: La Luz en la batalla*, le dificultarían, sin lugar a dudas, la labor de creación literaria. La posición se vería un tanto forzada para escribir en una máquina

---

<sup>4</sup> Hacemos referencia en esta ocasión a las *Obras Completas* publicadas en vida de la autora.

alta<sup>5</sup>, imponente, por lo que doña Emilia ante su máquina “Escribe muy deprisa, y luego repasa a mano las abundantes incorrecciones mecanográficas” (ACOSTA, 2007: 544).

#### 4.1.3. El manuscrito de *Dulce Dueño*

En el caso de la última novela que cierra el análisis de documentos conservados, el conjunto de cuartillas a las que he tenido acceso suma una cifra total de cuarenta, apaisadas y numeradas en la esquina superior derecha a mano por la escritora de Marineda desde la número 1 a la cuartilla número 40. En el borde superior izquierdo podemos apreciar una numeración diferente que va del 416 al 455, obra de mano ajena.

El soporte utilizado para grafiar las líneas de esta obra es un papel áspero y fino, de un color *beige* propio del desgaste debido al paso del tiempo. La cuartilla ha sido dividida de un formato mayor del papel utilizando, presumiblemente, cualquier tipo de instrumento cortante puesto que el corte que las cuartillas presentan en su parte inferior semeja ser regular y uniforme.

Algunos de las profusas tachaduras han provocado manchas y sombreados producto de la tinta, aunque en pocas ocasiones dichas correcciones son tan copiosas como para traspasar el papel. Escribe la Condesa con tinta negra aunque en algunas cuartillas podemos observar un cambio de gama cromática de la tinta, siempre en las correcciones, que se acerca a un tono azulado o violeta. Las manchas de tinta de las que acabo de hablar son más numerosas a partir del capítulo II, de hecho algunas de estas enmiendas parecen haber provocado la expansión de la tinta provocando una mancha por contacto y en espejo en el anverso de una carilla y en el reverso de la anterior, como si se hubiesen pegado justo después de haberlas escrito. La variedad cromática aparece de nuevo en otras cuartillas y aquí he de hacer un inciso con el que pretendo explicar el porqué de este fenómeno, teniendo en cuenta los materiales de los que los escritores del momento disponían para su labor de creación.

Sabemos que en la época de Pardo Bazán se escribía con pluma de ave (la más común era la pluma de oca), aunque en algunas fotografías, como la adjuntada a continuación, que conservamos de la autora de *Misterio* se puede apreciar que el

---

<sup>5</sup> Los datos que aporta Eva Acosta en la biografía de Pardo Bazán nos transmiten la imagen de una escritora ya mayor que padece los problemas físicos que a una persona anciana podían aquejar.

instrumento utilizado por Pardo Bazán para escribir sus cuartillas parece ser una pluma estilográfica. Este nuevo instrumento de escritura apareció a mediados del siglo XIX para sustituir a la pluma de oca anteriormente citada.



Fuente: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Hasta este momento se ha pretendido tomar en consideración todos y cada uno de los aspectos que han podido influir en el proceso de redacción de las tres obras que conforman el grueso de este trabajo.

Así pues, a continuación nos adentraremos en la transcripción del manuscrito de la última novela de Pardo Bazán, *Dulce Dueño*. Dicha transcripción servirá como punto de partida para realizar un cotejo entre el texto de las cuartillas conservadas y el texto que se llegó a publicar en las *Obras Completas* de la autora. Esta transcripción posteriormente estará respaldada con ejemplos breves de transcripción de los manuscritos y mecanoscritos conservados de la primera de las obras que conforman esta trilogía novelística. Debido al espacio permitido, como ya se ha venido citando, dichas transcripciones pretenden dar un pequeño ejemplo del trabajo preeditorial que

doña Emilia practicaba en sus creaciones, hasta que las consideraba dignas de ser publicadas. En ningún caso pretendo abarcar el conjunto de cuartillas conservadas puesto que esto excedería en mucho no sólo la extensión permitida para este trabajo, sino también mi capacidad para realizar dicho análisis en este momento de mi formación académica. Con todo, espero que el cotejo que presento se resuelva suficientemente para dar cuenta de una parte del proceso creativo a principios del siglo XX de la mano de Pardo Bazán.

## **5. LA COLLATIO**

En este epígrafe pretendo dar cuenta, de manera cautelosa, de parte de los cambios que se suceden entre los diferentes estadios prerredaccionales que conservamos, que en Anexos se adjuntan, y su posterior edición libresca definitiva, consciente de que no se recogen aquí la totalidad de fenómenos que se pueden y deben detectar en un trabajo de mayor calado.

### **5.1 COTEJO DE LOS TESTIMONIOS DE *LA QUIMERA***

En el caso de esta primera obra de la tríada pardobazanianiana, tenemos el privilegio de contar, por un lado, con la versión manuscrita, la versión periodística y la versión en formato de libro de parte del segundo capítulo y, por otro lado, del testimonio dactilografiado, periodístico y nuevamente en formato libresco, esta vez de parte del capítulo sexto, para poder realizar el análisis comparativo, extrayendo los principales cambios de la autora consideró necesarios para completar una obra de este calibre. El principal defecto en esta ocasión es no contar con texto manuscrito y mecanoescrito del mismo fragmento de la obra, puesto que el cotejo sería mucho más exhaustivo, además de que los manuscritos con los que contamos han sido, según parece, pasto de las llamas, y en el margen derecho ha sido mutilado parte del texto por esta causa, pero aun así resultará fructífero con los documentos de los que disponemos. Seguiré el mismo esquema en cuanto a los cambios apreciados entre los diferentes testimonios que continuaré en la *collatio* de *Dulce Dueño*, salvo que aquí añadiré, cuando la versión periodística cambie, dichas mutaciones introducidas por el identificativo “P”, identificando el testimonio del manuscrito como “M” y la versión equivalente en su versión libresca como “L”. De este modo, comenzaré por el cotejo de

la primera cuartilla manuscrita, la cual se adjunta como “DOC.1” en los Anexos con sus correspondientes versiones en prensa y en formato libresco (“DOC.2” Y “DOC.3” respectivamente):

#### Elipsis y adición

M: [...] calle de Tetuán, que llevas esta carta [...].

L: No ponga usted cara de atontada! Al Continental, calle de Tetuán [...]

#### Elipsis

M: -Dios, que barbaridá! Como entender, sí señor...

P: -Dios, que barbaridá! Como entender, sí señor...

L: - Dios, que barbaridá! Entender, sí, señor, [...].

M: -Bueno, otro día de comer frío...Página en prosa, calculó enervado [...].

P: -Bueno, otro día de comer frío...Página en prosa, calculó enervado [...].

L: -Bueno, otro día de comer frío, calculó enervado [...].

M: Habrá que tomar un criado que sepa hacerme el caldo y me abra la puerta.

P: Habrá que tomar un criado que sepa hacerme el caldo y me abra la puerta.

L: Habrá que tomar un criado...

#### Cambios semánticos

M: Vaya V. á la botica por esta receta de lactofenina [...].

L: Vaya usted á la botica por esta receta de migranina [...].

M: Abajo no hay nadie.

L: Abajo no quea nadie.

M: [...] murmuró desalentado al conocer [...].

L: [...] murmuró desalentado al vislumbrar [...].

En esta ocasión vemos cómo los cambios más notables aparecen en el plano de las elipsis y que las diferencias entre el manuscrito y la versión periodística no se aprecian, sino que solo es la versión libresca la que muestra alguna variación. Esto indica que, tras la publicación en prensa, la escritora gallega todavía le dio algún giro más a sus textos para lo que sería su posterior publicación, un año después de que la versión periódica llegase a su fin.

En el caso del cotejo entre las cuartillas dactilografiadas y el posterior texto libresco podemos observar que apenas existen variaciones entre las correcciones realizadas a mano sobre la propia cuartilla mecanoescrita (representada en este ejemplo mediante el distintivo “MC”) hasta su edición libresca posterior. Así, siguiendo con la pauta de análisis de la primera cuartilla manuscrita, no se aprecia más que la enmienda que se expone a continuación, en la cual apreciamos elipsis (al comienzo de la versión en libro se omite el determinante “una” y posteriormente se prescinde de la subordinada adjetival “que ya había muerto) y cambio semántico (intercambiando el adjetivo “adinerada” por “ricacha”):

MC: [...] una fundación hecha por una vieja adinerada que ya había muerto [...].

L: [...] fundación hecha por una vieja ricacha [...].

Esto nos indica que quizás esta versión mecanoescrita y con enmiendas manuscritas pudo ser una de las últimas correcciones que la autora de *La Madre Naturaleza* realizó sobre la novela que encabeza esta comparativa.

## 5.2. COTEJO DE LOS TESTIMONIOS DE *DULCE DUEÑO*

Cuando analizamos los manuscritos de esta novela y los comparamos con la primera edición libresca, llama nuestra atención especialmente, que el capítulo número uno del manuscrito se corresponde con el número dos en la publicación de la obra en formato de libro. En esta ocasión se analizarán, al igual que en el caso de *La Quimera*, los cambios observados en la primera cuartilla de las cinco transcritas por motivos de espacio, aunque en Anexos se puede comprobar el resto de operaciones de reescritura llevadas a cabo en los manuscritos restantes, véanse los DOC. 6 y 7 de los Anexos.

Así, este primer capítulo en el manuscrito carece de título, mientras que su correspondiente en la obra completa recibe el nombre de “Lina”. Los cambios se suceden desde la primera línea, en la cual apreciamos fenómenos como elipsis, alteraciones de orden y cambios semánticos. Dichos cambios serán igualmente protagonistas en las cuatro cuartillas restantes. Por ello, analizando exhaustivamente este primer testimonio, definiré como “M” la versión del manuscrito y como “L” el texto reproducido en formato de libro.

### Elipsis

M: Como una bomba me cae el notición.

L: ¡Como una bomba, el notición!

### Cambios semánticos

M: Cuando llega el telegrama [...].

L: Cuando traen el telegrama [...].

M: Abro el misterio de papel azul y leo [...].

L: Desgarro el misterio del cierre, extraigo y leo[...].<sup>6</sup>

M: Falleció repentinamente Tía Catalinita!

L: ¡Ha fallecido repentinamente Tía Catalina!

M: Tía Catalinita!

L: ¡Tía Catalina!

M: Ni me deslumbro, ni mi súbito pensamiento es d gratitud.

L: Y ni siento vértigo, ni tampoco efusión de gratitud.

M: ¿Porqué me instituye dueña de su cuantiosa fortuna la que en vida me pasaba tan mezquina pensión, se empeñaba en que yo entrase monja y me tenía relegada a este poblachón de Alcalá?

L: ¿Por qué me instituye heredera la que en vida me pasaba una miseria de pensión, no perdonaba medio de inducirme a que fuese monja, y me tenía relegada al destierro de Alcalá de Henares?

M: [...] aunque sé que los muertos se llevan consigo la llave [...].

L: [...] aunque sé que los muertos se llevan consigo la clave [...].

M: Á mi vez, aviso telegráficamente a Farnesio.

L: Respondo al telegrama de Farnesio.

#### Alteraciones de orden

M: [...] estoy en mi cuartito, aseándolo [...].

L: [...] estoy aseando mi cuartito [...].

M: Yo su única heredera!

L: ¡Yo su heredera única!

---

<sup>6</sup> En esta ocasión además de cambio semántico también se aprecian añadidos como “cierre” y “extraigo”.

Vemos como, en este primer cotejo, los cambios se centran en aspectos de sintaxis y de semántica. Pardo Bazán opta por conmutar un verbo por otro, un sustantivo por otro de igual significación pero mayor adecuación y no elimina en esta etapa de corrección grandes extractos de aquello que ha escrito en una segunda redacción. No olvidemos que este cotejo se realiza entre aquello que la autora de *Insolación* ya había corregido en el manuscrito y su versión definitiva recogida en las *Obras Completas*. Para dar cuenta de aquellas operaciones de enmienda realizadas en primera instancia sobre la cuartilla original hemos realizado la transcripción anterior. Finalmente, debido a los cambios y mutaciones apreciados en esta cuartilla podemos afirmar que entre estos manuscritos y la redacción final recogida en la novela en su primera publicación ha habido otros estadios de redacción de los cuales, tristemente, no tenemos noticia.

## **6. TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO DE *DULCE DUEÑO***

### **NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN**

En esta transcripción he tomado como punto de partida las cinco primeras cuartillas conservadas de la última novela de la tríada analizada en este trabajo. Éstas creo que serán adecuadas protagonistas de la muestra del trabajo de enmienda y reescritura que la autora de *Los Pazos de Ulloa* realizaba en cada uno de sus textos. Si bien es cierto que el sistema de corrección es diferente a nivel tipográfico entre manuscritos y mecanoscritos, también lo es que la preocupación y el nivel de cuidado por encontrar la perfección en ambas queda patente con solo visualizar una de las cuartillas que se adjuntan en los Anexos.

Así, siguiendo las convenciones establecidas en el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, cada cuartilla se representará mediante la “O” haciendo referencia al original que será la considerada primera redacción y mediante “O1”, entendiéndola última como el testimonio original enmendado, en primera instancia. Puesto que las correcciones y enmiendas son numerosas, todo aquello que añada por mi parte en el

aparato crítico se reflejará en mayúsculas y entre corchetes [], mientras que aquellas partes que conforman la redacción de Pardo Bazán se reflejarán en minúscula.

Cuando una palabra, frase u oración resulte ilegible debido al profuso tachado de la enmienda, se mostrará atendiendo al siguiente formato:

[PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]: Cuando se presume que la enmienda solo impide ver una palabra.

[TACHADO ILEGIBLE]: Cuando no se pueda esclarecer que la enmienda impide ver una o más palabras.

En no pocas ocasiones, la Condesa establece marcas en la redacción que serán anotadas mediante el siguiente apunte, haciendo referencia a su forma en la cuartilla:

[DEMARCACIÓN LINEAL (/)]

En las reescrituras que aparezca una palabra, frase u oración sobreescrita a la primera redacción se anotará de la siguiente forma:

[SUPERPUESTO] y a continuación aquello que haya sido fijado como redacción final en esa ocasión.

El último sistema de enmienda de que se dará cuenta en esta edición serán las llamadas que sitúan la redacción final de la cuartilla siempre de manera superpuesta a la línea original. Esta corrección se anotará como sigue:

[LLAMADA Y SUPERPUESTO] y a continuación aquello que haya sido fijado como redacción final en esa ocasión.

Con todo, pretendo que todo aquello que haya escrito Pardo Bazán y que posteriormente haya desechado no se presente ilegible más que por el profuso tachado, de manera que quede patente una correcta interpretación por mi parte. El aparato crítico aspira a ser fiel reproducción de la cuartilla manuscrita, de manera que, cuando el lector tenga enfrente la edición anotada sea capaz de percibir la cuartilla original que se adjunta en los Anexos. Finalmente, una vez realizada esta incipiente edición, es

menester continuar en otro proyecto la edición completa del conjunto de cuartillas conservadas.

1

Dulce dueño.

I

7

M<sup>8</sup>

Como una bomba me cae<sup>9</sup> . \_ Cuando<sup>10</sup>

<sup>11 12</sup> el telegrama, <sup>13</sup> estoy en mi cuartito, <sup>14</sup>

<sup>15</sup> mi única <sup>16 17</sup> no sabe sinó pasar una escoba<sup>18</sup> , siempre

abarquillada <sup>19 20</sup> de puro vieja – <sup>21</sup>

<sup>22</sup> « <sup>23 24</sup> repentinamente

Tía Catalinita. <sup>25 26</sup> heredera universal. <sup>27</sup>

---

<sup>7</sup> [TACHADO: Como una teja me cae] [LA ORACIÓN CONTINÚA CON TACHADO PROFUSO E ILEGIBLE PARA MÍ].

<sup>8</sup> [ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE HASTA EL FINAL DE LA LÍNEA].

<sup>9</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] el notición.

<sup>10</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO, PALABRA TACHADA ILEGIBLE].

<sup>11</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] llega.

<sup>12</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>13</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]

<sup>14</sup> O: [PALABRA TACHADA] limpiándolo; O1: [SUPERPUESTO] aseándolo, .

<sup>15</sup> O: [PALABRA TACHADA] porque.

<sup>16</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] sirviente.

<sup>17</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>18</sup> O: escoba; O1: [DEMARCACIÓN LINEAL (/) Y SUPERPUESTO] antipática.

<sup>19</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA TACHADA SUPERPUESTO E ILEGIBLE].

<sup>20</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>21</sup> O: [TACHADO E ILEGIBLE HASTA EL FINAL DE LA LINEA]; O1: [SUPERPUESTO] Abro el [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] misterio [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] de papel azul.

<sup>22</sup> O: [TACHADO E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] y leo [PALABRA TACHADA] [PALABRA TACHADA].

<sup>23</sup> O1: [PALABRA TACHADA]; O1: [SUPERPUESTO] Falleció

<sup>24</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>25</sup> O: [PALABRA TACHADA]; O1: [LLAMADA SUPERPUESTA Y ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE] [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>26</sup> O: heredera universal; O1: [LLAMADA SUPERPUESTA] Tú instituida.

Tía Catalinita! Yo su única heredera!<sup>28</sup> pensamien  
to<sup>29</sup> es de gratitud,<sup>30 31</sup> . Es una  
observación crítica. ¿Porqué me instituye<sup>32</sup> de su<sup>33 34</sup>  
cuantiosa fortuna la que en vida<sup>35</sup>  
a este poblachón de Alcalá?<sup>36 37</sup>  
<sup>38</sup>, aunque sé que los muertos,<sup>39</sup> se llevan consigo la  
<sup>40</sup> de sus,<sup>41</sup>, por lo cual,  
me río de la historia.  
Mi viaje a Madrid se arregla pronto.<sup>42</sup> Me pongo el

2

vestidito negro,<sup>43</sup> la toca de fieltro,<sup>44</sup> felizmente negra  
también<sup>45</sup>, y me voy a pie, como de paseo<sup>46</sup> hacia la estación<sup>47</sup> a las  
48 49 50 51 52 53

---

<sup>27</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE SALVO LA PRIMERA LETRA C]; O1: [LLAMADA SUPERPUESTA] vente; Farnesio”.

<sup>28</sup> O: [PALABRA TACHADA: Mi]; O1: [LLAMADA SUPUERPUESTA] Ni me deslumbro, ni mi súbito.

<sup>29</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>30</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>31</sup> O:[ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE SALVO LA ÚLTIMA PALABRA: previsión]; O1: [SUPERPUESTO TACHADO: para dentro me [PALABRA TACHA E ILEGIBLE]].

<sup>32</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] dueña.

<sup>33</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>34</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>35</sup> O: [TACHADO PERO LEGIBLE] no quería verme y me tenía relegada; O1: [LLAMADA SUPERPUESTA] me pasaba tan mezquina pensión, se empeñaba en que yo entrara monja, [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] y me tenía relegada.

<sup>36</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTA PALABRA TACHADA E ILEGIBLE SALVO LA PRIMERA LETRA P].

<sup>37</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] Me prometo, .

<sup>38</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] averiguarlo .

<sup>39</sup> O: [LLAMADA SUPERPUESTA Y TACHADO PERO LEGIBLE] por lo regular; O1: generalmente, .

<sup>40</sup> O: [TACHADO PERO LEGIBLE: verdad] [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] llave.

<sup>41</sup> O: [ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] actos.

<sup>42</sup> O: [LA REDADCCIÓN CONTINUABA]; O1: [LLAMADA SUPERPUESTA] A mi ves, aviso telegráficamente á Farnesio.

<sup>43</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] de paño.

<sup>44</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA TACHADA, SUPERPUESTA E ILEGIBLE].

<sup>45</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE SUPERPUESTA].

<sup>46</sup> [SUPERPUESTO] largo,.

<sup>47</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] El tren pasa.

ble la destartalada sala de espera; -<sup>54</sup> una acacia columpia<sup>55 56</sup>  
poco más allá su<sup>57 58</sup>; una chiquilla,<sup>59 60</sup> y mocosa me mi  
ra atónita.<sup>61</sup> Por primera vez, me ocurre que soy<sup>62</sup> muy rica y  
que debiera haber venido en<sup>63 64</sup> para no llegar á<sup>65 66</sup> con  
tanto polvo en las<sup>67 68 69</sup> mi saquillo de gamuza<sup>70 71</sup>  
y limpio, y<sup>72</sup> á la chica una peseta. La niña<sup>73 74 75</sup>  
<sup>76</sup> tomarla,<sup>77</sup> echó a correr. Está visto que la riqueza,  
así de pronto,<sup>78</sup>.

Piso uno de primera.<sup>79 80</sup> en primera, por primera vez voy- el  
juego de palabras me hace sonreír.<sup>81</sup> El departamento de primera<sup>82</sup>

---

<sup>48</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] siete.

<sup>49</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>50</sup> [FRASE DE TRES PALABRAS TACHADA E ILEGIBLE LA PRIMERA, LEGIBLES LAS DOS ÚLTIMAS: el tren].

<sup>51</sup> O: [ORACIÓN TACHADA DE CUATRO PALABRAS, SOLO LA ÚLTIMA ILEGIBLE: Me siento en]; O1: [SUPERPUESTO] Me siento en un banco.

<sup>52</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] á la puerta.

<sup>53</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>54</sup> [LLAMADA SUPERPUESTA] no se oyen ruidos; .

<sup>55</sup> [LLAMADA Y PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>56</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] aún.

<sup>57</sup> O: [FRASE TACHADA PERO LEGIBLE: ya verdes]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>58</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>59</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] curtida, chata.

<sup>60</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL )/(].

<sup>61</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>62</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/) Y SUPERPUESTO] rica, .

<sup>63</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] el ómnibus, .

<sup>64</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>65</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: Madrid]; O1: [SUPERPUESTO] la capital.

<sup>66</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>67</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>68</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: botas]; O1: [SUPERPUESTO] enaguas.

<sup>69</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE, Abro]; O1: [LLAMADA Y SUPERPUESTO] Revuelvo en.

<sup>70</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)] SUPERPUESTO: marrón,].

<sup>71</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] usado.

<sup>72</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: doy]; O1: [SUPERPUESTO] alargo.

<sup>73</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO: me mira, [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] escamada].

<sup>74</sup> [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: sin].

<sup>75</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>76</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE] en [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] -y en vez de.

<sup>77</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] suponiendo una burla, .

<sup>78</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]. O1. [SUPERPUESTO] asusta y no se cree.

<sup>79</sup> O. [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: Voy, ]; O1: [SUPERPUESTO] Iré.

<sup>80</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>83 84</sup> los vidrios

empastados, <sup>85</sup> de porquería, <sup>86</sup> funcionan<sup>87</sup>. Me siento <sup>88 89</sup> un cojín  
que no esté salpicado de manchas <sup>90 91</sup>. ¿Viajan así los

3

ricos? <sup>92</sup> Vale la pena! Para no <sup>93 94</sup> del <sup>95</sup> el interior del coche  
me cuelgo de la ventanilla. <sup>96</sup> del Jarama son  
un primor de <sup>97 98 99</sup>.

za. Sauces, mimbrales, canas, <sup>100 101 102</sup> se <sup>103 104 105 106</sup> con la  
<sup>107 108</sup> rubia, y <sup>109</sup> moribunda de la tarde de primavera. <sup>110</sup>  
<sup>111</sup> en actitudes <sup>112 113</sup>. El río <sup>114</sup> serpiente dormida,

---

<sup>81</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] Voy sola.

<sup>82</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: esta]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>83</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>84</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] esta rancio de carboncilla y olores viejos de comidas grasientas,

<sup>85</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] crujientes.

<sup>86</sup> [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: no].

<sup>87</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/) y SUPERPUESTO] mal.

<sup>88</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: sobre]; O1: [SUPERPUESTO] eligiendo.

<sup>89</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>90</sup> O: PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: dudosas]; O1: [SUPERPUESTO] equivocas.

<sup>91</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>92</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE], O1:[SUPERPUESTO] No.

<sup>93</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>94</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] soportar la vista

<sup>95</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] turbio.

<sup>96</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE], O1: [SUPERPUESTO] Los márgenes.

<sup>97</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] juventud.

<sup>98</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] y.

<sup>99</sup> O: [ORACION TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO ORACION TACHADA E ILEGIBLE SALVO LAS DOS ULTIMAS PALABRAS de delicade]

<sup>100</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1:[SUPERPUESTO] maranas.

<sup>101</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1:[SUPERPUESTO] de arbustos, .

<sup>102</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>103</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA TACHADA Y SUPERPUESTA Y SUPERPUESTO] diluyen.

<sup>104</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>105</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] mansamente.

<sup>106</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>107</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] paz.

<sup>108</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>109</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] en la claridad.

<sup>110</sup> O: [ORACION TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO [PALABRA TACHADA] Los toros].

<sup>111</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] pastan.

<sup>112</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE tranquilas]; O1: [SUPERPUESTO] vigorosas y apacibles.

<sup>113</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

perezosa.

Siento ese fervorín de entusiasmo que me produce <sup>115</sup> lo bello. Ahora que soy rica, <sup>116</sup> veré el mundo, que no conozco. <sup>117</sup> En realidad, mi <sup>118</sup> ha sido <sup>119 120</sup>, - <sup>121</sup> apiadándome de mi misma, (la piedad mas sincera de todas, a mi parecer.) Y rectifico inmediatamente... Tonta, no., mi vida no pudo ser tonta, porque yo soy una mujer muy inteligente y muy sensible, y vivo en una hora que la mayoría de mis congéneres en un ano...

Aburrida...tampoco; aburrida es lo mismo que tonta, en realidad. Solo <sup>122</sup> se aburren. Contrariada, eso sí. <sup>123</sup>

4

si hubiese sido <sup>124 125</sup> limosna. Si a mí me sueltan a <sup>126</sup>, a los dos meses ya no mendigo; si entro a servir, a los cuatro meses soy ama del ama, o del amo. Colocada en esta situación ambigua, de señorita <sup>127</sup> dependiente de una mesada <sup>128</sup> cubre estrictamente el dermo <sup>129</sup> arrinconada en un pueblo, <sup>130</sup> vegetar... Rectifico otra vez... no he aceptado sino con el cuerpo. Mi espíritu y mi entendimiento ¡buenas panzadas se ha dado de vivir, <sup>131</sup> y libremente! Entregada á mí misma, en un pueblo decaído de <sup>132</sup> grandezas, <sup>133</sup>

---

<sup>114</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] es una.

<sup>115</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] siempre.

<sup>116</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>117</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] buscare la belleza, que no he gozado.

<sup>118</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE vida]; O1: [SUPERPUESTO] existir.

<sup>119</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE triste]; O1: [SUPERPUESTO] aburrido y tonto.

<sup>120</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>121</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] afirmo, .

<sup>122</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1:[SUPERPUESTO] los tontos.

<sup>123</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] Mas contrariada que.

<sup>124</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] una chiquilla que pidiese.

<sup>125</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>126</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] mendigar.

<sup>127</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] huérfana y sin recursos, .

<sup>128</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>129</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] y mata el hambre; .

<sup>130</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]] solo para.

<sup>131</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] enteras a, .

<sup>132</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] sus.

<sup>133</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] ni mis amistades.

ni atendí a chicoleos de la oficialidad <sup>134</sup>, <sup>135</sup>  
<sup>136</sup> canónigos <sup>137</sup> y <sup>138</sup> <sup>139</sup> viejecito maniático, <sup>140</sup> don Antón <sup>141</sup> Polilla, <sup>142</sup>  
<sup>143</sup> . <sup>144</sup> la ciudad piedra a piedra, y en las  
piedras <sup>145</sup> de España; y cuando me <sup>146</sup>, en la  
Universidad vacía y <sup>147</sup>, el sitio en que los Doctores enseñaron,  
<sup>148</sup> <sup>149</sup> idea de <sup>150</sup> <sup>151</sup> cuanto pudiese, sin acordarme  
de que soy <sup>152</sup>. Saber; quiere decir, <sup>153</sup> <sup>154</sup> <sup>155</sup>  
mejor. De mis dos canónigos, uno, <sup>156</sup> es erudito, <sup>157</sup> C. de no sé qué

5

Academia. <sup>158</sup> <sup>159</sup> su biblioteca de cabo á rabo, - y muchas <sup>160</sup> más,  
que <sup>161</sup> <sup>162</sup> <sup>163</sup>. Si <sup>164</sup> á residir en Madrid,

---

<sup>134</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] de guarnición.

<sup>135</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] no tuve más amigos.

<sup>136</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] que dos.

<sup>137</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] encargados de catequizarme para el monjío, .

<sup>138</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] un.

<sup>139</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>140</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] mi.

<sup>141</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] de la.

<sup>142</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE], O1: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>143</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: librepensador]; O1: [SUPERPUESTO] volteriano y simple.

<sup>144</sup> O: [ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE]; O1:[PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE] Con el [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] aprendí]

<sup>145</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] mucha historia.

<sup>146</sup> O: [PALABRA TACHA PERO LEGIBLE: enseñó]; O1: [SUPERPUESTO] mostró.

<sup>147</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] desierta.

<sup>148</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] me aferré á la.

<sup>149</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>150</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE] saber.

<sup>151</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>152</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: mujer]; O1: [SUPERPUESTO] hembra.

<sup>153</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] de.

<sup>154</sup> O:de los libros y de la [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: vida]; O1: [SUPERPUESTO] que no está en libros, que es lo.

<sup>155</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE SALVO LA PRIMERA LETRA: D].

<sup>156</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] Carranza, .

<sup>157</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>158</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>159</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] Me zampé.

<sup>160</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: libros]; O1: [SUPERPUESTO] obras.

<sup>161</sup> O: [ORACIÓN TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] él se [PALABRA ILEGIBLE]: .

<sup>162</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] –serán prestadas.

<sup>163</sup> O:[PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>165</sup> no tengo tiempo á hacerme sabia. Porque casi soy sabia; <sup>166</sup>  
<sup>167</sup> en los clásicos, <sup>168</sup> <sup>169</sup> gibeteada de <sup>170</sup>  
 arqueología y latín. Sé leer <sup>171</sup> los manuscritos de Archivo. <sup>172</sup>  
 hijas del juez, <sup>173</sup> me han puesto de mote la literata. <sup>174</sup>  
 que yo <sup>175</sup> evitar <sup>176</sup> lo ridículo! Tengo un olfato....<sup>177</sup> <sup>178</sup>  
<sup>179</sup> cuanto mete bulla supe <sup>180</sup> <sup>181</sup>; desde Madrid, Farnesio me <sup>182</sup>  
<sup>183</sup> <sup>184</sup>. “Pase V. lo más desapercibida <sup>185</sup> <sup>186</sup>. “Digan, inadvertida”.

Le contesté una vez, cansada ya del galicismo.

En la estación, quien me espera es Farnesio, don Augusto  
 Farnesio en persona, desemblantado y <sup>187</sup> de entierro. La cara  
 circunstancial. Se sorprende y hasta <sup>188</sup> que se indigna ante  
 mi <sup>189</sup>, mis ojos secos y deshinchados, mi aplomo de heredera  
<sup>190</sup> que no se suena cada tres minutos, <sup>191</sup> el pañuelo. <sup>192</sup> <sup>193</sup>.

---

<sup>164</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] acierto.

<sup>165</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE] quizás].

<sup>166</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: el]; O1: [SUPERPUESTO] estoy.

<sup>167</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] fuertecilla [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: fuerte] en lo histórico, .

<sup>168</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE] y [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>169</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>170</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [PALABRA SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE]. En este punto aparece parte de la huella dactilar de doña Emilia, seguramente habiendo ensuciado levemente su dedo en su labor creativa.

<sup>171</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] en.

<sup>172</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] Las.

<sup>173</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] que me tienen vicha.

<sup>174</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [LLAMADA Y SUPERPUESTO] Literata! Buena soy.

<sup>175</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: sé]; O1: [LLAMADA Y SUPERPUESTO] para no.

<sup>176</sup> [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: todo].

<sup>177</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] De eso y.

<sup>178</sup> O: [FRASE TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [FRASE SUPERPUESTA, TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>179</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] de.

<sup>180</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] escabullirme.

<sup>181</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>182</sup> [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE QUE CONTINÚA EN LA SIGUIENTE LÍNEA: ad].

<sup>183</sup> O: [PALABRA FRAGMENTADA, TACHADA PERO LEGIBLE: vertía]; O1: [SUPERPUESTO] ordenaba.

<sup>184</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>185</sup> O: [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: posible]; O1: [SUPERPUESTO] que pueda.

<sup>186</sup> [DEMARCACIÓN LINEAL (/)].

<sup>187</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] con cara.

<sup>188</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] sospecho.

<sup>189</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [SUPERPUESTO] calma.

<sup>190</sup> [LLAMADA Y SUPERPUESTO] franca, .

-Qué decís <sup>194</sup> de esto?- suspira, al cogerme las manos.

---

<sup>191</sup> O: [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE]; O1: [LLAMADA Y SUPERPUESTO] transpirando la faz con.

<sup>192</sup> [PALABRA TACHADA PERO LEGIBLE: La].

<sup>193</sup> [PALABRA TACHADA E ILEGIBLE].

<sup>194</sup> [LETRA TACHADA].

## 7. CONCLUSIONES

Una vez expuesto los textos manuscritos y mecanoscritos conservados en el Archivo de la autora hemos podido comprobar parte de la labor creativa que hay detrás de cada composición pardobazániana. Somos testigos de cómo la caligrafía de la Condesa ha ido variando desde sus poemas de juventud hasta los últimos manuscritos conservados de su novela *Dulce Dueño*. Hemos dado cuenta también de cómo la autora de *Insolación* fue pionera en España en el uso de la máquina de escribir y tenemos testimonio de ello con las cuartillas conservadas de *La Quimera*. Además, gracias a la inestimable colaboración de la profesora Patiño Eirín he podido conocer un poco más sobre la historia de la máquina que utilizaba doña Emilia, y con la que quiso ser retratada en más de una ocasión, para dar cuenta de ello en este proyecto.

El trabajo de creación de una obra tiene una trastienda de la que no solemos ser conscientes. Horas de redacción y enmiendas, las cuales, en el caso de Pardo Bazán varían en cuanto a su tipografía, según nos enfrentemos a una u otra cuartilla, manuscrita o redactada a máquina.

La forma en la que ha ido variando la redacción de un texto desde sus inicios hasta esta considerada edición final o definitiva, queda patente pues en este trabajo dedicado a la genética textual. Hemos intentando recoger los principales cambios que la autora coruñesa ha creído oportuno introducir en sus cuartillas hasta obtener el resultado óptimo, aunque conociendo el carácter perfeccionista de Pardo Bazán, seguramente esa edición definitiva sería objeto de una revisión posterior.

Consciente de que este trabajo puede y debe abarcar una investigación de mayor calado y extensión en un futuro, ha sido presentado con la intención de abrir una ventana al estudio genético de las tres últimas novelas de la autora gallega, dando cuenta de la casuística que envuelve la labor de un escritor, desde la adecuación o influencia de la estética vigente, hasta la situación personal y profesional de Pardo Bazán, pasando por las herramientas, útiles y soportes que utilizaba la Condesa para desempeñar su labor creadora.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

AXEITOS, R. y COSME ABOLLO, N. (2004), *Catálogo do Arquivo da Familia Pardo Bazán. Os Manuscritos e as Imaxes de Emilia Pardo Bazán*. RAG, A Coruña.

Dentro de este *Catálogo*, hago referencia a los siguientes documentos:

Código documento: 02.40.6.1.4.1.1.2 256/4.0

Título: [*La Quimera*]

Datas extremas: [1906]

Volume: 1 v. (incompleto); 17x22 cm.

Alcance e contido: Autógr. Incompleto, contén parte do cap. II.

Bibliografía: Ed. en:

“*La Quimera*”, en *La Época*, (21 setembro 1903); (15 setembro 1906-abril 1907) e en: *La Quimera*, Madrid, [s.n.] (Est .Tip. Idamor Moreno), [1905] (*Obras Completas*, 29).

Código documento: 02.40.6.1.4.1.1.2 256/3.0

Título: [*La Quimera*]

Datas extremas: [1906]

Volume: 1 v. (incompleto); 16x22 cm.

Alcance e contido: Ms. Mecn. (con notas e correccións mss., e con marcas dos tipógrafos). Incompleto, contén parte dos capítulos IV e VI.

Bibliografía: Ed. en:

“*La Quimera*”, en *La Época*, (21 setembro 1903); (15 setembro 1906-abril 1907) e en: *La Quimera*, Madrid, [s.n.] (Est.Tip. Idamor Moreno), [1905] (*Obras Completas*, 29).

Código documento: 02.40.6.1.4.1.1.2 256/7.0

Título: [*Dulce Dueño*]

Datas extremas: [1911]

Volume: 40 f. t; 16x22 cm.

Alcance e contido: Autógr. Incompleto, contén o comezo da obra.

Bibliografía: Ed. en:

*Dulce Dueño*, Madrid, Vicente Prieto y Cía, 1991.

PARDO BAZÁN, E. (1905), *La Quimera*, en *Obras Completas*, Editorial Administración, Madrid.

PARDO BAZÁN, E. (1908), *La Sirena negra*, en *Obras Completas*, Editorial Renacimiento, Madrid.

PARDO BAZÁN, E. (1911), *Dulce Dueño*, en *Obras Completas*, Editorial Renacimiento, Madrid.

En prensa:

PARDO BAZÁN, E. (1903-1905), *La Quimera* en *La Lectura*, Revista de Artes y Ciencias, Madrid.

### **Bibliografía secundaria**

ACOSTA, E. (2007), *La luz en la batalla. Biografía*, Lumen, Barcelona.

BLECUA, A. (1983), *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid.

CLAYTON, E. (2015), *La historia de la escritura*, Siruela, El ojo del Tiempo, Madrid.

CLEMESSY, N. (1981), *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, en traducción al español de Irene Gamba del original en francés *Emilia Pardo*

Bazán, romancière (*La critique, la théorie, la pratique*) 2 vols. Fundación Universitaria Española, Madrid.

GÓMEZ, J. (1996), *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán: Un estudio narratológico*, Pliegos, Madrid.

KRONIK, J.W., (1989), “Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*, coord. Marina Mayoral, Cátedra, Madrid, pp. 163-174.

LEBRAVE, J.L. (1992), “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Génesis*, nº1, pp. 32-72.

LOIS, É. (1995), “Amado Alonso, precursor de la crítica genética”, *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, Universidad de Sevilla, nº18-19, pp. 401-408.

LLUCH-PRATS, J. (2009), “Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo”, *Lapurdum: euskal ikerketen aldizkaria*, nº13, pp. 233-244.

PARDO BAZÁN, E. (1989), *Dulce Dueño*, MAYORAL, M. (ed.), Castalia: Instituto de la Mujer, Madrid.

PARDO BAZÁN, E. (1999), *Obras Completas*, GONZÁLEZ HERRÁN, J.M. y VILLANUEVA, D. (eds.), Fundación José Antonio de Castro, vol.5.

PATIÑO EIRÍN, C. (1994), “Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 4, nº106, pp.511-523.

PATIÑO EIRÍN, C. (2005) “Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán”, en GONZÁLEZ HERRÁN et al. (eds.) *I Simposio Emilia Pardo Bazán. Estado de la Cuestión*. Fundación CaixaGalicia, A Coruña.

VARELA JÁCOME, B. (1973), *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán en Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, Santiago de Compostela.

VILLARES, R. (ed.) (2016), *Galicia 100. Obxectos para contar una cultura*, Comunicación Gráfica, Santiago de Compostela. Edición digital (Consultado 12/11/2016).

WHITAKER, D. (1988), *“La Quimera” de Pardo Bazán y la literatura finisecular*, traducción de Daniel Iglesias Kennedy, Pliegos, Madrid.

## **WEBGRAFÍA**

[www.hemerotecabne.es](http://www.hemerotecabne.es) (consultado el 29/05/2017).

[www.hemerotecaabc.es](http://www.hemerotecaabc.es) (consultado el 15/04/2017).

<http://latribu.info/memoria/maria-espinoza-los-monteros-feminista-coherente/>  
(consultado el 8/03/2017).

[www.BlogDhavyapunto.com](http://www.BlogDhavyapunto.com) (consultado el 6/03/2017).

<http://historiamujeres.es/vidas/espinoza.html> (consultado el 7/03/2017).

# ANEXOS

En esta sección adjunto aquellos documentos a los cuales se ha ido remitiendo a lo largo del TFM, especialmente en los apartados principales del trabajo, los antetextos y textos que han servido como base para la realización de la *collatio* y de la transcripción.

Se presentan a continuación por orden cronológico de escritura, exponiendo en primera instancia el manuscrito de *La Quimera*, del cual no podemos especificar fecha exacta de elaboración, aunque sí podemos establecer que su redacción se llevó a cabo en la bisagra de entre siglos, precediendo a su primera publicación en prensa en 1903; el documento siguiente se corresponde con dicha publicación en prensa periódica, mientras que la versión libresca se muestra en el documento número 3. En segundo lugar, nos encontramos con la versión mecanoscrita objeto de análisis en este trabajo y sus correspondientes versiones en prensa y en libro posteriormente definidas como documentos 5 y 6, respectivamente. Para finalizar la presentación de estos Anexos, podemos apreciar los testimonios de la última novela de la autora marinedina, *Dulce Dueño*; el primero de los documentos recoge las cinco cuartillas manuscritas que se han transcrito en este estudio y, en el segundo de ellos, el cual cierra este apartado, se incorporan las páginas correspondientes a dichas cuartillas manuscritas publicadas en su primera edición de la novela en las *Obras Completas* de la autora.

DOC.1: TESTIMONIO MANUSCRITO DE PARTE DEL CAPÍTULO II

*LA QUIMERA*



DOC.2: VERSIÓN EN PRENSA DE PARTE DEL CAPÍTULO II

*LA QUIMERA*

de marcos, que envíen lo que encargué... ¿No me podría usted arreglar un puchero, algo de comida sana, para hoy...? ¿No entiende?

—Dios ¡qué barbaridad! Como entender, sí, señor...; pero no va á haber tiempo, señorito... Primero que despacho tanto divino recaoo... Y la portera abandoná, porque á mi esposo hoy le han avisao de la Ministración pa unos papeles...

—Bueno; otro día de comer frío... Página en prosa...—calculó enervado el artista.—¡Cómo se multiplican las necesidades...! Habrá que tomar un criado que sepa hacerme el caldo y que abra...

Respondiendo á sus pensamientos, la portera advirtió:

—Salga usted si llaman. Abajo no quea nadie.

Silvio tragaba el último sorbo de té, cuando... tlln; la apremiante campanilla.

—¡A estas horas!—refunfuñó, corriendo á la puerta.—Ah, eres tú—murmuró desalentado, al vislumbrar la castiza jeta de Crivelo tras el embozo de una capa raída. Aquel eterno chupón se parecía más que nunca á un retrato antiguo, cuando subía tres dedos de chafado terciopelo carmesí á la altura del mostacho.

—Vienes en mala ocasión—declaró Silvio medio atravesado en la puerta, como el que no tiene ganas de compañía.—Esta semana es fatal. Me encuentro sin un céntimo, chico; sin un céntimo.

Crivelo se hizo atrás, desembozándose con gallardía hidalga. Era un completo tipo español, entre alabardero y soldado de los tercios invencibles; faltábale sólo la tizona y el chambergo, sustituido por abollado hongo.

—¿Quién te pide nada?—pronunció en tono de herida dignidad.—¿O te desdeñas de que entre á saber cómo andas de salud?

Las mejillas de Silvio se enrojecieron. No había cosa más contraria á su genio que ofender á los inferiores y á los menesterosos.

—¡Qué disparate! Adelante, hombre. Ven á mi cuarto. En el taller no han encendido aún.

—Llévame un momento á ver las duquesas y las princesas que retratas...

—¡Princesas! ¡Echa princesas! ¿Quién os encaja esas mentiras?—gruñó Silvio, exasperado otra vez.

—Anda; como si no supiésemos que aquí tienes á lo más empingorotado de la corte. Y á docenas. ¿Qué te haces con tanta guita como te llueve, hijo? No lo entiendo. ¡Quién tuviera tus manos! A estas horas era yo rentista. ¡Y solo, solo, sin ninguna boca que te pida pan! ¿Qué dirías si de repente te encontrases padre de siete criaturas?

—Que era un fenómeno muy raro.

—¡Guasón! Quisiera que te diceses una vuelta por mi casa y la tuya,

DOC.3: VERSIÓN LIBRESCA DE PARTE DEL CAPÍTULO II

*LA QUIMERA*

ted á la botica por esta receta de migranina... ¡No ponga usted cara atontada! Al Continental, calle de Tetuán, que lleven esta carta... Encienda bien la estufa... Pátese por la tienda de marcos, que envíen lo que les encargué... ¿No me podría usted arreglar un puchero, algo de comida sana, para hoy?... ¿No entiende?

—Dios, ¡qué barbaridá! Entender, sí, señor...; pero no alcanzará el tiempo, señorito... Primero que despacho tanto divino recaó... Y la portera abandoná, porque á mi esposo hoy le han avisao de la Ministración pa unos papeles...

—Bueno; otro día de comer frío...—calculó enervado el artista.—¡Cómo se multiplican las necesidades!... Habrá que tomar un criado...

Respondiendo á sus pensamientos, la portera advirtió:

—Salga usted si llaman. Abajo no quea nadie.

Silvio tragaba el último sorbo de té, cuando... tilín: la apremiante campanilla.

—¡A estas horas!—refunfuñó, corriendo á la puerta.—¡Ah, eres tú!—murmuró desalentado, al vislumbrar la castiza jeta de Crivelo tras el embozo de una capa raída. Aquel eterno chupón se parecía más que nunca á un retrato antiguo, cuando subía tres dedos de chafado terciopelo carmesí á la altura del mostacho.

—Vienes en mala ocasión—declaró Silvio, atravesado en la puerta, como obstruyéndola.—Me encuentro sin un céntimo, chico; sin un céntimo.

El enjuto Crivelo se hizo atrás, desembozándose con gallardía hidalga. Era un completo

DOC.4: TESTIMONIO MECANOESCRITO DE PARTE DEL CAPÍTULO VI

*LA QUIMERA*

- No meire ahora en eso... (Desease...)

será ~~aportamiento~~ 12

~~-YA todos nos las dice... Lo que tiene Vd. no es más que fatiga, Silvio-<sup>adviento</sup> la compositora., para tranquilizarla - Ha sufrido vd. mil ansiedades, ha soñado mil sueños, ha padecido mil privaciones, y eso ha ~~reflejado~~ <sup>destruido</sup> en su físico. No ~~tena~~~~

~~- Ah!~~ ~~VINO~~ ~~lento~~... Ya sé que esto no es de cuidado... murmuró él <sup>Vieno</sup> de optimismo. - Pero; <sup>de optimismo.</sup> ~~sea~~ <sup>sea</sup> ~~contrariedad!~~ <sup>he</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> ~~trabala de planes!~~

~~la tenaz ilusión de los físicos--Pero me fastidia. Ahora debí~~  
~~yo estar en París, (en el estudio de Dagnan Bouveret, ó en~~  
~~el castillo de la Pirineos, que tan buena, tan protectora ha~~  
~~sido para mí...~~ <sup>Ahora debía yo encontrarme</sup> <sup>Condesa de los</sup> <sup>pintando un techo para el gran</sup>

~~humano antes autuado a alborad.~~ <sup>salí... y preso, preso, - anadi' olvidando de los</sup>  
~~Miraron hácia el camino ~~por~~ por él pasaban siluetas cónicas,~~ <sup>cuajaban figurillas postresca-</sup>  
~~ó francamente graciosas. Eran, (los niños de la escuela de las H~~ <sup>traveseando, pegándose.)</sup>

~~Hijas de la Cariad, traveseando, pegándose, era un cura de ~~de~~~~  
~~de aldea, de sembrador de fieltro,~~ <sup>una fundación hecha por una vieja ~~de~~ <sup>de</sup> ~~había~~ <sup>muerto</sup></sup>  
~~caballero en un rocín; era un carro ~~atestado~~ de ramalla, ~~de~~~~ <sup>unidos!</sup> <sup>el anfitrión de la carretera;</sup>

~~manso, que atascaba el camino; ~~era~~ era una pescadora de Arca,~~ <sup>Y, cuando ~~se~~ <sup>se</sup> ~~despobló~~ <sup>despobló</sup> ~~el~~</sup>  
~~con su patela ya vacía, de retorno. Y de pronyo, Silvio divió~~

~~un grupo, lanzó una exclamación.~~ <sup>camino, cuando ~~de~~ <sup>de</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> ~~pasó~~ <sup>pasó</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> ~~estampó~~ <sup>estampó</sup> ~~el~~</sup>  
~~chirriar de los carros, exclamó Silvio:~~ <sup>pasar gente y se estampó el</sup>

~~--Mi primo, que viene ahí!~~

DOC.5: VERSIÓN EN PRENSA DE PARTE DEL CAPÍTULO VI

*LA QUIMERA*

—No quisiera ahora haber salido nunca de aquí. ¡Cuando pienso que me había jurado no poner los pies en Alborada hasta ser célebre!

—No piense ahora en eso... Descanse... Lo que tiene usted será agotamiento, Silvio,—advirtió la compositora.—Ha sufrido usted mil ansiedades, ha padecido mil privaciones, y eso destruye...

—¡Ah!... Ya sé que esto no es de cuidado...—murmuró él lleno de optimismo.—Pero ¡qué contrariedad! ¡Qué desbarate de planes! Ahora debía yo encontrarme en el estudio de Dagnan Bouveret, ó en el castillo de la Condesa de los Pirineos, pintando un techo para el gran salón... Y ¡preso!, ¡preso!—añadió, olvidándose de los himnos antes entonados á Alborada.

Miraron hacia el camino; por él cruzaban figurillas pintorescas. Eran, travesando, pegándose, los niños de la escuela de las Hijas de la Caridad, fundación hecha por una vieja ricacha que ya había muerto; era un cura de aldea, de sombrerón de fieltro, caballero en un rocín; era un inmenso carro de ramalla que atascaba el anchor de la carretera; era una pescadora de Areal, de retorno, con su patela ya vacía. Y cuando se desdobló el camino, cuando dejó de pasar gente y se extinguió el chirriar de los carros, exclamó Silvio:

—Sale la luna... ¡Tengo frío!

Se recogieron á casa.

---

Silvio, los primeros días, mejoró visiblemente. Una persona inexperta hubiese podido creer que la tuberculosis se batía en retirada. El júbilo de recobrar unos asomos de fuerza hacía que Silvio entonase ditirambos al campo, á la existencia sin agitaciones, á la ubérrima abundancia que las Torres ofrecen. Las bellas tardes, secas, aromadas, elásticas, del luengo Mayo, se las pasaba indolentemente echado entre almohadas, ya en la hamaca de cuerda, ya en la butaca de persia á floripones, contemplando, sin saciarse, los juegos de la luz en el panorama extendido frente á la terraza, y el espejo azul ó acerado del trozo de ría que se columbra á lo lejos, entre el verde felpón de los pinares y los eucaliptus. La paz de las cosas recaía sobre su espíritu, y el sosiego de no tener que pensar en nada material le causaba hasta humorísticos transportes.

Una tarde gritó:

—¡Calla! ¡Ahí vienen mis augustos primos!

Ya llamaba Sendo á la campana de la verja. Su frescachona mujer se había parado un poco atrás, sosteniendo en equilibrio sobre la cabeza una cesta de mimbres, posada en un rueda de paja y tapada con un paño

DOC.6: VERSIÓN LIBRESCA DE PARTE DEL CAPÍTULO VI

*LA QUIMERA*

Ansiosamente contempló el panorama. La tarde caía; el crepúsculo iba á ser interminable. Era difícil explicar en qué se notaba que el día tocaba á su fin; acaso en que la claridad era mansa, como enlanguidecida, velada por misterioso tul que no podía llamarse sombra. Todo reposaba tranquilo. El poniente se esmaltaba de nácares delicados, como los de las auroras. Los montes lejanos, la ría que engañaba fingiendo un lago cerrado por anfiteatro de colinas, se teñían de matices armoniosos fundidos suavemente, de pastel pasado. Bajo la terraza, las madre selvas y las grandes daturas venenosas aromaban intensas. El humo de las cabañas flotaba inmóvil en la paz del cielo y del suelo. Y, de lo alto de las acacias, llovían con regularidad, acompasadamente, las blancas florecitas, aljofarando la arena, y se creería que su descenso era una cadencia musical, un ritmo de melancolía. El lucero empezaba á ser visible. De la parroquial de Monegro vino el toque de oración.

Silvio alzó la cabeza transportado.

—No quisiera ahora haber salido nunca de aquí. ¡Cuando pienso que me había jurado no poner los pies en Alborada hasta ser célebre!

—No piense ahora en eso... Descanse... Lo que tiene usted será agotamiento, Silvio—advirtió la compositora.—Ha sufrido usted mil ansiedades, ha padecido mil privaciones, y eso destruye...

—¡Ah!... Ya sé que esto no es de cuidado...—murmuró él lleno de optimismo.—Pero ¡qué

contrariedad! ¡Qué desbarate de planes! Ahora debía yo encontrarme en el estudio de Dagnan Bouveret, ó en el castillo de la Condesa de los Pirineos, pintando un techo para el gran salón... Y ¡preso! ¡preso!—añadió, olvidándose de los himnos antes entonados á Alborada.

Miraron hacia el camino: por él cruzaban figurillas pintorescas. Eran, travesando, pegándose, los niños de la Escuela de las Hijas de la Caridad, fundación hecha por una vieja rica; era un cura de aldea, de sombrero de fieltro, caballero en un rocín; era un inmenso carro de ramalla que atascaba el anchor de la carretera; era una pescadora de Areal, de retorno, con su patela ya vacía. Y cuando se des pobló el camino, cuando dejó de pasar gente y se extinguió el chirriar de los carros, exclamó Silvio:

—Sale la luna... ¡Tengo frío!

Se recogieron á casa. Silvio, los primeros días, mejoró visiblemente. Una persona inexperta hubiese podido creer que la tuberculosis se batía en retirada. El júbilo de recobrar unos asomos de fuerza hacía que el artista cantase ditirambos al campo, á la existencia sin agitaciones, á la ubérrima abundancia que las Torres ofrecen. Las bellas tardes, secas, aromadas, elásticas, del luengo Mayo, se las pasaba indolentemente echado entre almohadas, ya en la hamaca de cuerda, ya en la butaca de persia á floripones, considerando, sin saciarse, los juegos de la luz en el panorama extendido frente á la terraza, y el espejo azul ó acerado del tro-

DOC.7: TESTIMONIO MANUSCRITO DE PARTE DEL CAPÍTULO II

*DULCE DUEÑO*











DOC.8: VERSIÓN LIBRESCA DE PARTE DEL CAPÍTULO II

*DULCE DUEÑO*

## II

### *Lina.*

#### I

¡Como una bomba, el notición!—Cuando traen el telegrama, estoy aseando mi cuartito, porque mi única sirvienta apenas sabe pasar una escoba antipática, abarquillada de puro vieja. Desgarro el misterio del cierre, extraigo, y leo: «Ha fallecido repentinamente tía Catalina. Tú, instituída heredera universal. Vente. Farnesio.»

¡Tía Catalina! ¡Yo su heredera única! Y ni siento vértigo, ni tampoco efusión de gratitud. Lo encuentro curioso; la extrañeza vence. ¿Por qué me instituye heredera la que en vida me pasaba una miseria de pensión, no perdonaba medio de inducirme á que fuese monja, y me tenía relegada al destierro de Alcalá de Henares? Me prometo averiguarlo, aunque sé que los muertos se llevan consigo la verdadera clave de sus actos, (por lo cual me río de la historia).

Mi viaje á Madrid se arregla pronto. Res-

pondo al telegrama de Farnesio, me pongo el vestidito negro de paño, la toca de fieltro, felizmente, negra también, y, á pie, por la pulcra acera enladrillada, me dirijo á la estación. El tren pasará á las siete. Me siento en un banco, ante la puerta de la sala de espera; no se oyen ruidos; una acacia, muy cerca, columpia su ramaje, desprendiendo hojuelas doradas; una chiquilla mocosa, chata y curtida, me observa como si me fuese á retratar. Por primera vez me doy cuenta de que soy opulenta, poderosa. Revuelvo en mi sacco de gamuza marrón, usado y de rota cadenilla, y alargó á la chica una peseta. La mira, me mira, y, escamada, suponiendo burla, en vez de tomarla, echa á correr. La riqueza asusta, por lo visto...

Iré en primera, por primera vez.—Voy sola.—El departamento está rancio de carbonilla y olores viejos de comidas grasientas. Los vidrios, embutidos y crujientes de porquería, no se abren sin esfuerzo titánico. Me siento, eligiendo un cojín que no esté salpicado de manchas equívocas.

¿Viajan así los ricos? ¡No vale la pena! Yo me procuraré el mejor auto... Y, al mismo tiempo que hago esta reflexión, se me ocurre otra, y un sudor frío me rezuma en la sien.—¿No podría el telegrama ser broma de un chusco?—Paso un mal cuarto de hora, porque si la cosa no es verosímil, aún resulta más inverosímil *lo otro*. Tan grande es mi angustia que, ansiando respirar, forcejeo y logro abrir una ventanilla.

El aire entra, me consuela y me replantea en la realidad. Las márgenes del Jarama son un primor de delicadeza vegetal, un paisaje exquisito, á la sepia, porque estamos en otoño. Mimbrales delgados, cañas de idilio, marañas de arbustos de hoja ya enferma, se diluyen con tonos de acuarela en la paz rubia, en la claridad muriente de la tarde corta. Los toros pastan, apacibles. El río es una serpiente gris perla, aplastada, inmóvil.

Siento el fervorín de entusiasmo que me produce siempre lo bello. Ahora que soy rica, veré el mundo, que no conozco; buscaré las impresiones que no he gozado. Mi existir ha sido aburrido y tonto (afirmo apiadándome de mí misma). Y rectifico inmediatamente. Tonto, no; porque soy además de inteligente, sensible, y dentro de mí no hay estepas. Aburrido .. menos; aburrido equivale á tonto. Sólo los tontos se aburren. Contrariado, sí, ¡oh, cuánto! Mezquino, también. Cohibido, sujeto por una mano invisible. Valdría más que me hubiesen dejado en el arroyo, descalza, porque á los dos meses de mendigar, ya no mendigo—, ya he resuelto mi problema. Lo malo fué que me dieron un puñado de alpiste y las obligaciones de «señorita decente». Arrinconada, sólo pude vegetar...—Rectifico otra vez: ha vegetado mi cuerpo; que mi espíritu, ¡buenas panzadas de vida imaginativa se ha dado!

Entregada á mí misma, en un pueblo decaído, pero todavía grandioso en lo monumental y por los recuerdos, no hice amistades de se-

ñoras, porque á mi alrededor existió cierto ambiente de sospecha, y no atendí á chicleos de la oficialidad, porque, á lo sumo, podrían conducirme á una boda seguida de mil privaciones. Mis únicos amigos fueron dos canónigos, encargados de catequizarme para el monjío, y un viejecito maniático, muy volteriano y muy simple, D. Antón de la Polilla, que desde luego se declaró abogado del diablo, contando horrores de los conventos, cuando no estaban delante los que él llamaba el Inquisidor mayor y el menor, y aun á veces en su misma cara. Yo no le hacía caso sino cuando hablaba de historia y de antigüedades; en ese terreno, algunas veces recobra el sentido común, prenda desde tiempo atrás perdida. De los dos canónigos catequistas, uno, el pobre Roa, murió tres años hace; el otro, el Magistral, es C. de varias Academias, y sospecho que tiene escritas muchas cosas que nunca verán la luz, á no ser que ahora, siendo yo millonaria... La biblioteca del Sr. Carranza me la he zampado; por cierto que encierra muy buenos libros. Así es que estoy fuertecita en los clásicos, casi sé latín, conozco la historia y no me falta mi baño de arqueología. Carranza lamenta que haya pasado el tiempo en que las doctoras enseñaban en la Universidad Complutense. Se consolaría si yo fuese una de esas monjas eruditas, cuyos retratos grabados las representan pluma de ganso en mano, tintero al margen, y sobre el fondo de una librería de infolios de pergamino.

Por haber tenido yo la curiosidad de leer al-

gunos manuscritos del Archivo, las hijas del Juez, que son las *lionnes* de Alcalá, y que me tienen tirria, me han puesto de mote *la Literata*. ¡Literata! No me meteré en tal avispero ¿Pasar la vida entre el ridículo si se fracasa, y entre la hostilidad si se triunfa? Y, además, sin ser modesta, sé que para eso no me da el naípe.

Literatura, la ajena, que no cuesta sinsabores... ¡Cuánto me felicito ahora de la cultura adquirida! Va á servirme de instrumento de goce y de superioridad.

En la estación me aguarda Farnesio, D. Genaro Farnesio en persona, con cara hùgubre y circunstancial. Se sorprende y hasta me figuro que se indigna ante mis ojos secos, deshinchados y brillantes, mi aplomo de heredera franca, que no se tampona la faz con el pañuelo, ni se suena cada tres minutos.

—¿Qué dices de esto?—suspira hondamente al cogerme las manos.

—¿Qué he de decir?—contesto.—¡Pobre tía! Que le llegó la suya.

Un lacayo correcto recoge mi humilde saco, me precede respetuoso, y, alzando el enlutado sombrero de librea, abre la charolada portezuela de una berlina, acolchada como un estuche de joya. *Es mi berlina, es mi lacayo*. ¡Qué sensación punzante! Lo que no pudo el anuncio del fortunón, lo puede el detalle de confort y lujo... Cerrando los ojos, me reclino. Farnesio entra y da una orden. Arrancamos, al elástico trote de los bayos fogosos.

El intendente de doña Catalina me mira á