

**Montserrat Ribao Pereira (ed.). *Emilia Pardo Bazán, Teatro completo*. Madrid: Akal, 2010, 650 pp.**

Tras varios años de trabajo dedicado a los manuscritos inéditos de Emilia Pardo Bazán, la investigadora Montserrat Ribao Pereira nos ofrece ahora la primera edición de la producción dramática de esta escritora en la madrileña editorial Akal. A ambas hay que felicitar por la consecución de tan original y necesario proyecto. Sin duda lo hubiese hecho la misma Doña Emilia; ella que intentó renovar la escena teatral con nuevas ideas y con una nueva estética, arrojando con valentía los riesgos que sus creaciones corrían ante un público poco dispuesto a recibir un teatro henchido de ideas y de valores a contracorriente y escrito, además, por una afamada novelista. Ella fue, según le apodó la crítica, la «nueva Lope con pantalones» por osar penetrar en las varoniles esferas de la creación dramática. Mariano Miguel del Val, entre otros críticos, lo vociferó con inquina en *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán* (1907).

No es que la composición dramática fuese una de las últimas veleidades de la novelista ni tampoco que pusiese su empeño, siguiendo las enseñanzas de Emilio Zola, en acercar la novela al teatro, como había ido experimentando Benito Pérez Galdós. El teatro siempre fue uno de los centros de interés de Emilia Pardo Bazán, como espectadora, como crítica e incluso, desde temprano, como creadora. Hacia 1870, documenta Montserrat Ribao, había lanzado ya sus primeras armas en la composición de *El Mariscal Pedro Pardo*; pieza que ella mismo habría rescatado en dos números sucesivos de la revista *Madrygal* en 2000-2001, y también por F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís en un volumen editado por la Diputación de Lugo en 2001. Porque, según Pardo Bazán, la teatralidad no es dote innata ni acrisola un carácter misterioso y mágico prácticamente impenetrable para el prosista, inquiría en *Polémicas y estudios literarios* (1892): «¿Qué significa ese *don* famoso, esa quisicosa indefinible, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y distinta de la inspiración; esa maña o tino, mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras?» (pp.198-99). La escritora estaba ya columbrando lo que se haría años después realidad: la tibia recepción o el fracaso rotundo de sus obras, pisoteadas por la crítica coetánea por no saber o no querer entenderlas. Curioso resulta que ahora se lean y valoren de manera tan substancialmente distinta como puntualmente va especificando la profesora Ribao, recabando los juicios críticos que desde entonces estas obras han ido mereciendo.

Como bien reza el título *Emilia Pardo Bazán. Teatro completo* (Akal, 2010) es un volumen de 650 páginas en el que por vez primera se compilan todas las obras dramáticas de Doña Emilia. Montserrat Ribao no se ha contentado con publicar las obras que en vida diese a conocer la escritora, ya fuese en escena o parcialmente de modo impreso en el tomo 35 de sus *Obras completas* (1909) –luego reeditadas por Federico C. Sainz de Robles (1947)–, sino que ofrece al lector, con ese nada vano adjetivo de completo, todos los inéditos, originales y traducciones –integrales o parciales– relacionados «con su labor de dramaturga» (p. 59); labor que ella ha realizado además con la honestidad y la modestia propias del buen investigador, consciente de que cualquier trabajo del «catálogo de obras teatrales de Doña Emilia se cierra de forma solo provisional» (p. 59).

Abre el volumen de *Teatro completo* un extenso estudio preliminar articulado en dos partes. La primera, «Emilia Pardo Bazán en su contexto» (p. 7-13), facilita al lector los datos biográficos imprescindibles para comprender la singularidad de la figura de la escritora en aquel contexto decimonónico y de entresiglos, tan reticente a la incorporación de la mujer en las esferas públicas, aun como mujer de Letras. Aquella alma de varón en cuerpo de mujer –gustaban describirla a la sazón– sobresalió, acertada y sintéticamente lo expone la profesora Ribao, como narradora, periodista, dramaturga y como «divulgadora del naturalismo, del evolucionismo, de Darwin, de la

literatura rusa y de la francesa» (p. 10); denso listado al que se suma el variado elenco de conocimientos sobre los que disertó en sus crónicas y ensayos a lo largo de su existencia.

La segunda parte, titulada «El teatro pardobazaniano», constituye el cuerpo central del estudio introductorio. El lector podrá ir descubriendo la breve trayectoria de Emilia Pardo Bazán como dramaturga siguiendo un riguroso orden cronológico de los estrenos, de la edición o de la composición de las piezas dramáticas, cuando se han podido encontrar datos suficientes para fechar los textos. Dicha trayectoria se inaugura, al menos por orden de estreno aunque probablemente no de composición, con *El vestido de boda*, un monólogo dramático estrenado por Balbina Valverde en el Teatro Lara de Madrid en 1898. Se caracteriza por ser «un alegato sobre la configuración de un nuevo patrón femenino a finales del siglo XIX» (p. 18) y por su metateatralidad, asunto aquí analizado con detenimiento.

Seis años después volvería el nombre de la escritora a figurar entre las funciones ahora en el Teatro de La Princesa con *La suerte* (1904), protagonizado por María Tubau. Se trata de un diálogo dramático basado en el maridaje de generosidad y codicia que caracteriza al personaje principal, Na Bárbara, antigua buscadora de oro en el Sil. Frente a esa figura del buscador de oro, cuyos modelos podían haber sido según Montserrat Ribao *La fièvre d'or* de G. Aimard y *La febre d'or* de Narcís Oller, destaca la construcción de un personaje símbolo «de la lucha contra el destino» (p. 24).

Son también personajes con densidad simbólica los de *Verdad* (1906), pero ahora recogiendo la tradición mitológica como detenidamente analiza la investigadora. La cronología de este drama resulta algo compleja, ya que fue una de las obras compuestas al cerrarse el siglo XIX, pero que Doña Emilia volvió a escribir en 1905 siguiendo las indicaciones de María Guerrero y Fernando de Mendoza –quienes la representaron–. Aunque Carmen Bravo Villasante la dató en 1904 –fecha que se sigue citando–, la reescritura de *Verdad* es posterior, a nuestro entender, ya que coincidió con el estreno de *La suerte*.

Nuevos temas en odres viejos podría resumir la percepción que se tiene de *Cuesta abajo* (1906). En ella reconoce Montserrat Ribao la huella de las técnicas dramáticas románticas, en particular la sombra del Duque de Rivas, y referencias metaliterarias del Siglo de Oro; si bien, e últimamente se han vuelto a destacar «las convicciones feministas de las protagonistas y el espiritualismo de las mismas» (p. 35) o incluso, según apunta Francisco Nieva, el realismo con influencias ibsenianas.

Caso singular es el de *El becerro de metal* compuesto en 1906 pero estrenado en 1922 por María Guerrero y Fernando Mendoza en el Teatro Calderón de Valladolid, como homenaje póstumo a la escritora en el primer aniversario de su muerte, según documenta Montserrat Ribao. En ella, una vez más, reflexiona Doña Emilia sobre «una sociedad en la que, si bien los valores de pasado –ligados al honor y buen nombre de un linaje– se han perdido o resultan obsoletos, la generación que ostenta el poder (social, económico, político o cultural) se revela incapaz de trascender lo material para conformar un orden de prioridades, acorde con los nuevos tiempos, que tenga en cuenta asimismo el espíritu y los valores del alma» (p. 37). Por ello resalta la investigadora que Doña Emilia recurre a la ironía romántica para enjuiciar el positivismo finisecular, lo cual no obsta para que otros críticos, como Nieva, la consideren «afín al mejor teatro naturalista de su tiempo» (p. 40).

Las dos obras siguientes –editadas pero no representadas– en las que se detiene Montserrat Ribao son *Juventud* –antes titulada *El águila* y después *Más*–, en la que distingue la editora ecos vetustentes y celestinescos basándose en el estudio de los espacios y en el comportamiento de los protagonistas (p. 43), y *Las raíces* –antes titulada *El desierto*– en la que ella identifica interesantes referentes bíblicos que la escritora utilizó para introducir dobles discursos.

La originalidad de este volumen, como ya se ha apuntado, reside en la edición de textos dramáticos hasta ahora poco conocidos e inéditos. Entre los primeros destaca la tragicomedia para marionetas *La muerte de la Quimera* (1905), que Emilia Pardo Bazán incluyó como inicio de su novela *La Quimera* (1905). Junto a ella aparecen ocho nuevos títulos localizados entre los manuscritos de la escritora: *Nada*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Ángela*, *Tempestad de invierno*, *Fragmento de un drama*, *El sacrificio* –cuya problema de autoría está todavía resolver– y dos adaptaciones del teatro francés: *Adriana Lecouvreur* de F. Scribe y E. Legouvé (1849) y *La Canonessa* (1905), una adaptación muy libre que la escritora hizo de *La patrie en danger* (1873) de Edmond Goncourt. Planes parciales, resúmenes, anotaciones y cuartillas perdidas en estas obras nos impiden conocer de manera definitiva la labor de Emilia Pardo Bazán como dramaturga. La coincidente y lamentable pérdida de las cuartillas finales de estas obras tal vez confirmen aquellas anécdotas que circulaban en torno a sus herederos, en particular en torno a Blanca, de quien se cuenta que complacía a sus visitantes regalando hojas autógrafas sueltas –las del final de los manuscritos– de su madre. Esperemos que si aquellos visitantes las conservaron algún día las restituyan a la Real Academia Galega y podamos conocer las conclusiones de estas piezas inéditas.

Montserrat Ribao proporciona ajustado y preciso análisis del conjunto dramático pardobazaniano, desde sus fuentes hasta la recepción, y aporta el aparato bibliográfico crítico completo de cada una de ellas. En el difícil equilibrio entre documentación, análisis y valoraciones críticas que el apretado espacio de los estudios preliminares impone, sale airosa la investigadora. Con inteligencia selecciona y sintetiza lo esencial y facilita al lector todas las herramientas para que cómodamente pueda ahondar sus conocimientos. Además, ecuánime, siempre proporciona al lector las valoraciones de voces críticas antagónicas presentes y pasadas, dejándole la libertad de crearse su propio criterio con la lectura de los textos. Bien lo subraya la investigadora en el balance final «El teatro en su contexto literario», las obras dramáticas de Emilia Pardo Bazán son de «difícil encuadre en unos parámetros estéticos uniformes» (p. 55), pero contribuyen a la renovación de la escena española en los albores del siglo xx. Sirva de testimonio el redescubrimiento y las nuevas lecturas críticas que de él se está haciendo ahora.

Una bibliografía detallada y una cronología completas con varias entradas cierran esta parte del volumen aportando un aparato documental y crítico de gran utilidad para lectores curiosos, estudiantes e investigadores.

Los textos, esmeradamente transcritos pese a las dificultades que los manuscritos conllevan, incluyen anotaciones que también contribuirán a su mejor conocimiento, en particular, por especificar voces y modismos gallegos. Montserrat Ribao demuestra en ello sus dotes de editora. Por otra parte, completa y ameniza su edición con una serie de ilustraciones y retratos de Doña Emilia, de su hija Blanca y de la actriz María Guerrero muy poco conocidos. Este material gráfico procede del fondo de la familia Pardo Bazán que custodia la Real Academia Galega.

Quede esta obra como excelente ejemplo de la labor que todavía está por hacer en los estudios literarios sobre el siglo xix para la recuperación de un patrimonio que algunos no desdeñarán en considerarlo gallego, otros mera y exclusivamente nacional.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ  
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR