

LA LITERATURA ITALIANA EN LAS LETRAS DE EMILIA PARDO BAZÁN

Javier López Quintáns

(IES "Ramón M^a Aller Ulloa" (Lalín, España))

javierlopezquintans@yahoo.es

RESUMEN: El trabajo analiza los comentarios de Emilia Pardo Bazán acerca de la literatura italiana. Para ello, se recorre su producción periodística y su obra crítica (*La literatura francesa moderna, El lirismo en la poesía francesa, San Francisco de Asís, Lecciones de literatura*). Se centran los párrafos siguientes en los principales puntos de su inclinación por las letras italianas, en dos extremos llamativos: los clásicos, con Dante, Petrarca y Boccaccio a la cabeza; y autores del siglo XIX, díganse Manzoni, Leopardi o D'Annunzio.

ABSTRACT: This paper analyzes the Emilia Pardo Bazán's comments about Italian literature. To this end, it runs her journalistic production and her critical works (*Modern French Literature, The Lyricism in French Poetry, St. Francis of Assis, The Lessons of Literature*). The following paragraphs focus on the main points of her penchant for Italian literature, in striking extremes: the classics, with Dante, Petrarch and Boccaccio to the head, and authors of the nineteenth century (Manzoni, Leopardi or D'Annunzio).

PALABRAS CLAVE: literatura italiana, Pardo Bazán, crítica, periodismo, autores.

KEY WORDS: Italian literature, Pardo Bazán, reviews, journalism, authors.

La inclinación insaciable de Emilia Pardo Bazán por las letras extranjeras ofrece notas variadas que componen una rica sinfonía a tono con el europeísmo y cosmopolitismo de la escritora, tan insaciablemente rememorado por la crítica pero no por ello menos evidente y notorio. Las letras francesas ostentan un papel singular en el recorrido crítico, y en otras dosis la inglesa, la portuguesa o la rusa. La observación detenida llega igualmente a las letras italianas, de las que ahora se ocupa este trabajo.

Pardo Bazán viaja a Italia en diversas ocasiones, como deja constancia en sus libros de viajes. En *Mi romería*, trasunto de su llegada en 1887, describe su paso por Roma, en una experiencia madura que resurge a partir de una experiencia neófito, la que años antes, en 1871, realizaba una recién casada. Confesaría ella misma haber leído en italiano a alguno de los grandes, como Leopardi. Es a partir de este momento cuando desempeña ocasionalmente el papel de difusora de algunas figuras insignes de las letras italianas:

Por lo que se refiere a la literatura italiana, Emilia Pardo Bazán se convierte en una de las mejores propagandistas de ella en España, junto a su amigo Marcelino Menéndez y Pelayo. Desde San Francisco de Asís hasta D'Annunzio por sus muchas obras desfilan los literatos italianos más destacados como Dante, Petrarca, Boccaccio, D'Annunzio... y su siempre querido Giacomo Leopardi, cuyos poemas se vanagloria de poder recitar de memoria. Pero junto a ellos otros más secundarios como Jacopone da Todi, Giacomino da Verona, Cesare Lombroso, Vittorio Pica, Farina, Silvio Pellico, Dante Gabriel Rossetti (González de Sade, 2006: 307).

Desde tal apreciación, se centran los párrafos siguientes en los principales puntos de la inclinación pardobazanianiana por las letras italianas, a partir de dos extremos llamativos: los clásicos, con Dante, Petrarca y Boccaccio a la cabeza; y los autores del siglo XIX, díganse Manzoni o Leopardi. Para ello, se recorre la producción crítica de Pardo Bazán, en especial *La literatura francesa moderna. El Romanticismo, La literatura francesa moderna. El Naturalismo, La literatura francesa moderna. La Transición, El lirismo en la poesía francesa, San Francisco de Asís, Los poetas épicos cristianos o Lecciones de literatura*. Asimismo, se han

cotejado sus colaboraciones en prensa, como los trabajos en *La Nación* de Buenos Aires y el *Diario de la Marina* en la Habana.

Estampas de los clásicos

La visión de los clásicos ofrece doctas lecciones que ilustran el quehacer del creador, como estela canónica que se sigue con voluntad mimética. Dante, destilado en la herencia de sus palabras, se convierte en el puntal que forja temas inmortales, en el modelo del taller del literato. La admiración en el ámbito literario español por la obra de Dante, que hunde sus raíces en el mismo Renacimiento, pervive en el panorama cultural decimonónico, más allá de la obra pardobazaliana. Núñez de Arce, por ejemplo, en *La selva oscura* (1879), otorga singular protagonismo a Dante, puesto que este último se convierte en su personal cicerone, emulando la figura virgiliana en *La divina comedia*. Similar reconocimiento obtiene en la obra de Menéndez Pelayo, pues es considerado como referente fundamental de la tradición literaria europea (1942: 334).

La concepción de la obra de arte como modelo a partir del cual se establecen los pilares de la labor creativa se perfila en prismas multifocales en la obra pardobazaliana (LPF, 24; véase el significado de las abreviaturas en la Bibliografía). La mención de los clásicos constituye, en este contexto, una exigua cita erudita que sirve de parangón con la figura que se comenta, como sucede con Marini (CP, 192); cita de erudición que carece de amplificación justa y comentario detenidos, y se limita a la ilustrativa terna para sustentar la exposición teórica o meramente adornarla. Profusa se muestra la autora en tal deliberado proceder con las menciones en ejemplos que se instauran como complementario aditamento de la figura de otros literatos relevantes. Obra entonces bajo los auspicios que se señalan en la presentación de la figura de Giacomino de Verona (*San Francisco de Asís*, 318), o del francés Chateaubriand, como testimonian las siguientes líneas:

No cabe plan más vasto ni más alta ambición: es el mismo ideal de la Edad Media, la gran Suma, la Enciclopedia católica opuesta a la Enciclopedia negadora e impía; y en verdad que si Chateaubriand hubiese llenado este cuadro inmenso, en relación a nuestra edad,

como Dante llenó el de la Divina Comedia en relación a la suya, Chateaubriand no sería un genio, sería un semidiós. LPF, 169.

La cita de las grandes figuras de la literatura italiana sirven para concretar su papel en el canon del que forman parte indiscutible, canon que nutre la actividad de los escritores que siguen en el tiempo. Suponen constatar la preocupación pardobazániana por las entrañas del genio artístico, constante en su producción crítica que manifiesta la búsqueda incansable de la individualidad única en el proceso creador. Tal búsqueda del genio redundaría en un análisis de la obra de Taine, también Brunetière o Nisard. Precisamente reniega del peso excesivo que Taine adjudica a la preeminencia del medio por encima del espíritu singular e independiente del individuo: "El medio, que nos envuelve, nos penetra, que nos quiere arrollar, no logra destruir aquel germen de espontaneidad propia que en nosotros llevamos" (*Lecciones de Literatura*, 351).

La autora retoma cuestiones del análisis tradicional de los autores italianos clásicos. Para Pardo Bazán, Dante y Petrarca construyen una visión del amor de tono panteístico, embebecido por las doctrinas platónicas, que a la postre es heredado por la religiosidad de Lamartine (LPF, 226). Es de innegable interés las diversas ejemplificaciones que se encuadran en ejercicios de literatura comparada; así, Leconte de Lisle ejemplifica una actitud destabilizadora de los postulados tradicionales de la composición poética, una actitud que se deleita en la perversidad y se aleja del modelo que plantea Dante (LPF, 354). Y a propósito de la genialidad de Víctor Hugo como poeta lírico, equipara la maestría de Dante y Homero (LFM.N, 242). Con el caso específico de Lamartine, contempla la elevación mística del modelo:

Las almas de los enamorados píntalas Lamartine ascendiendo juntas al través de los ilimitados espacios sobre las alas del amor y, convertidas en un rayo de luz, caen transportadas en el santuario de la divinidad, y se confunden y mezclan para siempre en su seno. Es un reflejo del Paraíso de Dante, que embalsama el lirismo moderno, y aspira a remontarse hasta Platón y la escuela alejandrina, cuyas doctrinas bebía Lamartine en las lecciones de Víctor Cousin, ya que no en el texto mismo del filósofo de la armonía y la pureza. (LFM. R., 82).

De igual forma, pardo Bazán observa los elementos que configuran la construcción de la *Divina Comedia*. En este sentido, fija los vínculos con la materia de Bretaña y los personajes de Paolo y Francesca, la pareja que en el canto V del "Infierno" padece suplicios en el infierno a causa de haber cometido adulterio (LPF, 55, 110). Se percibe en estas líneas, de un lado, la paráfrasis del texto literario (dado que en este mismo se alude a la lectura de Francesca, personaje inspirado en un caso real acaecido en el entorno social de Dante, de los amores de Lanzarote y Ginebra), y quizás la impronta del *Convivio* de Dante, en el que aparece un breve comentario a la figura de Lanzarote. El conocimiento de ambos textos parece servir de base para la interpretación de la fuentes del episodio del canto V.

A través de las alusiones indirectas, anotaciones y citas solapadas de la autora conocemos otras fuentes eruditas sobre la figura de Dante que parecen ocupar un sitio significativo en sus libros de cabecera, al margen de la lectura directa del autor italiano. Así ocurre con el trabajo de Barbey d'Aurevilly sobre *Las Flores del mal* y la comparación entre la obra de Baudelaire y el desvío en su esencia de lo que puede representar Dante (LFM.N, 285). Nisard surge tangencialmente en torno a las reflexiones sobre Chateaubriand, en lo que parece lectura y extracción levemente declarada de la *Historia de la literatura francesa* (1844-1861) y los *Estudios de historia y de literatura* (1859-1864). Hace lo propio con Ozanam y sus percepciones sobre Dante y la filosofía católica en el siglo XIII, en los *Estudios sobre las fuentes poéticas de la Divina Comedia* (LFM. R, 144).

La reflexión pardobazaniana indaga en las fuentes de aquellos autores que adquieren particular relevancia ante su pluma crítica, buscando la aproximación el aquilatado justo de las raíces que se vislumbran en la obra del autor en cuestión. El análisis de los autores predilectos arranca en ocasiones la comparación con los genios de las letras italianas, de tal forma que estos ocupan una humilde (pero no por ello menos llamativa) cita en la que domina el tono erudito por encima de un análisis detallado del sentido del texto. Ocurre bajo tal tutela con la exégesis de la obra de Ozanam, en el que entrevé la huella de la lírica de hálito franciscano en el siglo XIII,

manifestación que deja su impronta en la lírica del *dolce stil nuovo*. Advirtamos que la crítica ha estudiado suficientemente la obra *San Francisco de Asís* (1882); no nos detendremos entonces pormenorizadamente en el texto pardobazariano, si bien nos valdrá en diversos ejemplos que aparecen en este trabajo.

Supone entonces, en suma, una incursión en los ingredientes de una poesía de impulso místico que contribuye a la forja de la lírica escrita en las lenguas itálicas. El tono religioso y la impronta mística se complementan en su reflexión como antecedentes lógicos a la actividad creadora de Dante (LFM. R., 145), el autor en el que se mezclan lo "humano y lo divino" (*Los poetas épicos cristianos*, 88). Explora la literata gallega otras figuras como la de Arrigo Beyle, para constatar que formaba parte de sus lecturas la obra de Dante, asimismo la de Tasso (LFM. T., 29), en lo que parece un apunte tangencial tomado de otras lecturas críticas y no un pensamiento pausado fruto del encuentro crítico con los textos.

El comentario de temas universales de la literatura permiten propiciatoriamente la inclusión de las figuras insignes que han contribuido a la divulgación de esos valores. A respecto de Augier y el motivo de la hipocresía en las letras, se remonta a la figura de Shakespeare y a la de Dante (LFM. T., 239). Sumamente ilustrativo de este método es el fragmento que sigue:

Cambian los ideales artísticos, pero no cambian los puramente humanos; y esa pareja que Dante hizo girar en la bufera de su Infierno, arrastrada y prolongando por los siglos de los siglos su abrazo desesperado y estéril, aparece a cada vuelta de la rueda del tiempo, como para decirnos que hay algo que no varía a merced de las distintas civilizaciones y los diversísimos estados de la colectividad. ("La vida Contemporánea", La Ilustración Artística, 12 de junio de 1897, número 811, p. 450).

El magisterio de Dante, en esta dinámica, aflora en abundantes ocasiones ("La vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de julio de 1897, número 813, p. 482). Es precisamente en las colaboraciones en prensa en las que atestigua Pardo Bazán un conocimiento más

pormenorizado del sentido de la *La Divina Comedia* (en concreto adviértase el valor de "La vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 11 de septiembre de 1905, número 1237, p. 586; 18 de septiembre de 1899, número 925, p. 602; 13 de marzo de 1905, número 1211, p. 170; y 26 de junio de 1911, número 1539, p. 414).

Otra figura cumbre del Renacimiento italiano, Petrarca, aparece profusamente en los textos de Emilia Pardo Bazán. Bajo el comentario del Roman de Rose de Lorris y Meung, extrae el rechazo de Petrarca al texto medieval, achacándole este cierta carencia en la pasión de sus palabras (LPF, 45). Repasando la obra de Pardo Bazán, localizamos una de las posibles fuentes de las que en apariencia surgen pensamientos eruditos que la creadora parafrasea: aludimos a Petrarca y Ronsard de Piere, texto de 1895 (LPF, 93), amén de los apuntados textos de Brunetière. No menos clara es la presencia del *Curso familiar de literatura* de Lamartine y sus definiciones del amor sensitivo y el puramente anímico ilustrado con los postulados de Petrarca (LPF, 226). Ocurría con Dante y se repite con Petrarca, hallado en la fructífera mención de su figura como creador de alcance universal, una reiterada impresión que acaba encajada en un recurrente lugar común (LPF, 346). Al margen de su producción literaria, que conoce sin duda, la vida misma de Petrarca y su relación con Laura ocupa algunas líneas pardobazanianas ("La vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 8 de agosto de 1904, número 1180, p. 522).

No podía faltar Bocaccio, por su parte, en la obra de Emilia Pardo Bazán. Procura ella la alusión de su magisterio sobre otros autores, como ocurre sobre Villon (LPF, 75), o en adorno expurgado acerca de paralelismo triviales entre contextos y obras (LFM. Romanticismo, 180). La presencia de Tasso obedece a la misma técnica. Véase que se considera que

Por muy espontáneo que fuese Lamartine al aparecer en el horizonte de la poesía, tuvo antecesoros y confesó maestros; no sólo le precedieron las tiernas elegías de Millevoeye, en especial la titulada La caída de las hojas, sino también, y muy principalmente, Bernardino de Saint-Pierre, el Tasso, Osián, Goëthe con su Werther,

influyeron en la formación del genio lamartiniano (LFM. Romanticismo, 80).

Tasso sirve de nuevo, para la creadora, de ilustración indiscutible del genio creador (*Lecciones de Literatura*, 351), como lo fue también Dante (LFM. T., 122). Había dedicado asimismo un estudio a la traducción de Francisco Gómez de Palacio de *La Jerusalén libertada* en 1892. *Los poetas épicos cristianos* en 1895 mostraban su curiosidad por el autor reseñado, también por Dante, para enfatizar la impronta del sentimiento religioso en las letras, en muestra singular con Dante bajo la conjunción de lo meramente humano y la propulsión hacia el sentimiento inefable del amor.

Finalicemos este aportado anotando que el conocimiento de la obra de Tasso durante el siglo XIX se asentó en diversos antecedentes que anticipan el análisis pardobazaniano. A principios de siglo se conocen diversas traducciones, como las de Melchor de Sas, Juan Sedeño o Antonio Izquierdo de Wasteren. Además,

la obra que más atención mereció de su producción habría de ser la fábula pastoril que se conoce como LAminta, traducida en castellano ya a principios del siglo XVII (...). Capítulo aparte merecen las traducciones de la obra apócrifa Noches de Tasso, traducción de Le veglie di Tasso, publicadas por el exiliado Giuseppe Compagnoni durante su estancia en Francia, y editadas en París en 1800. De dicha obra, que gozó de una notable aceptación en Francia e Italia, por cierto, existen varias traducciones españolas, empezando por la versión castellana directa del italiano de un tal D. F. M. S. y R., publicada en Barcelona en 1832 por la Librería de José Torner (Imprenta de J. Verdaguer) (Camps, 2000: 93).

Son notables, por tanto, los ejemplos que atestiguan la sólida recepción de la obra de Tasso en España, y pueden servir de ejemplo, como se decía, de los antecedentes a la propuesta que realiza doña Emilia.

Literatura del siglo XIX

El conocimiento de la literatura italiana en el siglo XIX fue dispar, siendo en muchos casos eclipsada por otras manifestaciones culturales que gozaban de la predilección del público, caso de la ópera (Tobío Sala, 2012: 1)¹. No debemos en cualquier caso obviar la labor de mediadores culturales de figuras como Constanzo, siciliano que se afincó en España a mediados de siglo. Intelectuales como el que ha sido aludido permiten entender parcialmente el contexto de recepción de las letras italianas, siendo innegable la labor de difusor del mencionado Constanzo en los círculos literarios madrileños (Arce, 1976-1977: 7-10). Bien es cierto que su labor de propagación de las letras italianas, como sucedió con otros de estos *mediadores*, estuvo marcada por inevitables sesgos en los que se hacían prevalecer los valores personales y morales, como así también los gustos literarios. De esta forma, según ha advertido Tobío Sala (2012: 102), Constanzo manifestaba predilección por figuras como las de Dante o Manzoni, dos nombres por otra parte indispensables en el acervo crítico de la autora en relación con las letras italianas. La prolífica labor de este intelectual se dilata desde el año 1842, en el que a raíz de su llegada a España comienza sus colaboraciones periodísticas con *El Heraldo*, siendo necesario mencionar un hito fundamental, la publicación del *Discurso histórico-político sobre la poesía italiana y española, seguido de un álbum de poesías contemporáneas en ambas lenguas* (1847).

En este contexto de diálogo entre naciones (que, desde un plano político, manifestaban nítidas distancias) no puede pasar por alto la publicación de la *Storia della letteratura italiana* (1870-1871) de Francesco de Sanctis, el cual en el caso español mereció el elogio (tardío) de intelectuales como Unamuno en 1911 (González Martín, 1979: 159). De Sanctis, asimismo, encarnó un interesante paralelismo con doña Emilia, por

¹ Emilia Pardo Bazán fue una reconocida melómana que nos legó diversos testimonios sobre el mundo de la ópera. Obsérvense, por ejemplo, los siguientes trabajos: “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 734, 20 de enero de 1896, pág. 82; “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1209, 27 de febrero de 1905, pág. 138; “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1279, 2 de julio de 1906, pág. 426; “Crónica”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5; “Crónica de Madrid”, en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1910, pág. 6; “Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 1915, pág. 4; “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1788, 3 de abril de 1916, pág. 218; “Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1916, pág. 5; “Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1919, pág. 4.

cuanto este analizó críticamente los postulados del naturalismo zoliano en el trabajo "Zola e L'Assommoir" en el año (1879), haciendo lo propio la autora gallega en el año 1882:

Los escritos apologéticos de De Sanctis (Il principio del realismo , 1876; Studio sopra Emile Zola , 1877; Zola e l'Assommoir , 1879), para la vertiente italiana, y La cuestión palpitante (1882-1883) de la Pardo Bazán, para el ibérico, constituyen dos ejemplos fehacientes del interés con el que se mira a la poética naturalista propugnada por Zola y de la que los escritores de ambas nacionalidades ofrecen su versión original (Garosi, 2007: 172).

La difusión de la literatura italiana en el panorama cultural español gozó de otros conductos. No es superfluo atender a la literatura de viajes diseñada por italianos que visitan España; documentos que, aunque de desigual fortuna, y sirvieron de manera indirecta al conocimiento de las letras de la península itálica: Luigi Serristori en *Ricordi sulla Spagna* (1857), Edmundo de Amicis en *España* (1873) o Elena Mario en *Ricordi di un viaggio in Spagna* (1882) son tan solo unas pequeñas muestras. La obra de Amicis, por ejemplo, es traducida al español (en 1883 la versión de la casa de impresores de Vicente López conoció una relativa aceptación), y su difusión permite introducir diversas apreciaciones sobre la obra de Marini, Manzoni o Leopardi. De Amicis, que actúa como corresponsal de *La Nazione*, marca la popularización de una tendencia a la crónica pseudoliteraria que continúan con desigual éxito otros personajes como Francesco Varvaro Pojero, Ruggero Gonghi, A. Farinelli o De Lollis (Sánchez Sarmiento, 1994: 90).

En cierta manera se puede entender que la transmisión de modelos literarios desde Italia conoció diversos medios, todos ellos en fluida comunicación con la intelectualidad madrileña. No resulta descabellado, en esta línea, aventurar que Emilia Pardo Bazán accedió a materiales diversos que empapan su personal percepción de las letras itálicas, las cuales aprovecha para diseñar juicios críticos que apoya de igual forma en lecturas

directas de los autores citados (tal y como ella misma explícitamente reconoce).

A partir de los grandes (Dante, Boccaccio, Petrarca, Tasso), Pardo Bazán (salvo esporádicas menciones) realiza un salto abrupto hasta el siglo XIX, en el que emerge un renovado interés por las letras italianas. Con Manzoni comenta su negación de las unidades teatrales en el año 1821, bajo el rechazo subversivo que traía consigo el movimiento romántico (LPF, 338, 342). El conocimiento de Foscolo y Manzoni fue tardío en España (en relación con otros autores decimonónicos), si bien puede remontarse ya a la década de 1830, varias décadas antes de lo que supone la aceptación y reconocimiento de la obra de Leopardi (Camps, 2000: 96).

Manzoni reaparece en la obra crítica pardobazanianiana en tanto que cita intelectual que complementa un pensamiento ajeno, como puede ser lo referido al destierro de Napoleón (LFM. R., 94, 283; LFM. T., 32-33). Otra figura, la de Marino, permite la fugaz alusión a un estilo abarrocado, próximo a la complejidad gongorina (Prólogo a *Los hermanos Zemganno* de Goncourt). Pero sobre todos ellos, es la figura de Leopardi la que arranca una fascinación mayor, sea por su valor (de nuevo) universal

Aquella amargura, aquel desencanto, aquel hastío, de los cuales tan magnífico ejemplar encontramos en Leopardi, son más universales, menos individualistas, que en René y su escuela; y Salomón habla a cada paso del «hombre», pero no tanto de sí mismo (LPF, 304).

Sea a su vez por la impronta que Leopardi deja en el siglo XIX (LFM. N., 265, 275; LFM. R., 103; LFM. T., 143-144). Alude en su planteamiento a Caro como estudioso de Leopardi; a él debemos mirar, así pues, en tanto que fuente de sus juicios (LFM. R., 106-107). Cita en estos auspicios a Leopardi para la búsqueda de algo honroso que dé sentido a la vida ("Gotas de agua", *La Dinastía*, 22 de septiembre de 1899, número 7035, p. 2): "Ne le spose vi foro e i fligi accanto/ Quando su l'aspro lito /Senza baci moristi e senza pianto... La vostra tomba e un ara; e qua mostrando/ Verran le madri ai parvoli le belle/ Orme del vostro sangue...". Dicen las palabras

sobre Leopardi que “antes caerán apagadas en el mar las estrellas, que se olvide la memoria del nombre de los héroes” (“La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 1 de agosto de 1898, número 866, p. 490).

Si los grandes nombres no admiten discusión, curiosa es la presencia de nuevas voces como la D’Annunzio, del que se hace eco de su popularidad (“La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 21 de marzo de 1904, número 1160, p. 202) y sugiere tener conocimiento de *La ciudad muerta* y *La Gioconda* (“La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 21 de julio de 1909, número 1437, p. 458) o la *Francesca de Rimini* (“La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 1 de enero de 1907, número 1305, p. 2).

El ambiente de recepción de la nueva narrativa italiana en la España contemporánea a doña Emilia tiene varias implicaciones. De una parte, es indispensable la alusión a la acogida de diversos manuales poéticos, como *I Malavoglia* de Verga (1881), *Malombra* de Fogazzaro (1881), *Il Piacere* (1898) de D’Annunzio y *Mastro Don Gesualdo* de Verga (1898) (Garosi, 2007: 162). En este sentido:

En la segunda mitad del siglo XIX, la literatura italiana y la española están marcadas por un anhelo renovador que las imbrica con la literatura europea coetánea. En este sentido, los principales estímulos proceden de Francia (...). En ambos países, los críticos y los escritores se transforman en intermediarios culturales, mientras que el periodismo literario, que culmina entre los años setenta y ochenta, constituye un medio de difusión privilegiado de la producción artística francesa (Garosi, 2007: 172).

Además, se reciben las nuevas ideas futuristas, un acotamiento renovador al que no fue ajeno Pardo Bazán. La autora analiza la de las propuestas de Marinetti, con reticencias (“La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 2 de septiembre de 1912, número 1601, p. 574; “Crónica de Europa. Novedades literarias”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 20 de febrero de 1910, 6). Dice Marinetti que “La letteratura esaltò fino a oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno”. Sin embargo, cuestiona Pardo Bazán el carácter

revolucionario del movimiento pues no entiende el veloz automóvil como imagen poética, al tiempo que juzga que la propia literatura alberga en el pasado ese mismo carácter revolucionario. Afirma Marinetti que

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano (...). È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii

Pero la autora gallega, con sus presupuestos, desemboca en la ironía sobre tales intenciones aniquiladoras para reconstruir desde las cenizas una nueva esencia del arte, asumiendo que el manifiesto es, en síntesis, una lectura agradable de un momento, del momento que se acaba para no legar ningún poso que enjundia alguna albergue.

Al fin, Pardo Bazán demuestra su interés por autores de segunda fila, como el caso de Ana Radius Zuccari, conocida como Neera. Pese a las deficiencias compositivas que en sus textos advierte, reseña la originalidad de la intención y la pasión expositiva, a partir de los libros que la misma Neera le ha enviado ("La Nación. Crónicas mundiales. Escritoras francesas e italianas", *La Nación*, Buenos Aires, martes 29 de julio de 1913, p. 9).

Más allá de los creadores de ficción, es notable su interés por Guglielmo Ferrero (1871-1942), insigne antropólogo italiano emparentado con Lombroso ("La vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de junio de 1910, número 1487, p. 410), pero son precisamente las teorías de Lombroso las que arrancan el mayor interés de la autora a través de una admiración que no le impide ver "los puntos flacos de su obra" ("Crónicas de la condesa. César Lombroso", *Diario de la Marina*, 21 de noviembre de 1909). El análisis pardobazariano refuta una aparente confusión entre la dimensión estrictamente artística del genio y la que corresponde a la ciencia, en tanto que fenómeno fisiológico y físicamente visible. Aunque quizás su oposición más acérrima entronca con la posición lombrosiana del

genio como aparente anormalidad, viciosa inclinación que caracteriza a seres lacrados por una existencia desequilibrada. Son notas por tanto lejanas a la visión última pardobazániana del genio como don individual que enlaza con visiones sublimes del arte.

Apuntes últimos

Las palabras que ahora llegan a su fin han procurado advertir acerca del interés de Emilia Pardo Bazán por las letras italianas. Se ha pretendido para ello realizar un breve recorrido por su producción periodística y crítica. Este camino nos permite, a continuación, sintetizar los siguientes puntos:

1. La visión tangencial de Emilia Pardo Bazán, que se centra mayoritariamente en las letras renacentistas y las del siglo XIX.
2. La inclinación por ciertas figuras, en especial Dante, Petrarca, Bocaccio, Tasso o Leopardi.
3. La preponderancia de la cita intelectual, que aporta una mención sesgada y tangencial sin que suponga un comentario pormenorizado (salvo excepciones) del texto italiano.
4. Su conocimiento de las nuevas corrientes, y la postura equidistante acerca de sus aportaciones, caso del futurismo.
5. El interés por estudiosos italianos, siendo preponderantes las teorías antropológicas con Lombroso a la cabeza.

No son, por tanto, las letras italianas el objeto de deseo de una autodidacta Pardo Bazán. Son muestra, indudablemente, de una erudición amplia y una curiosidad innata que, a veces, parece traslucir cierto patrón asistemático y curiosas lagunas, sin que ello niegue la importancia de sus juicios. Si el arte en Italia la fascina en sus libros de viajes, sus letras adquieren un reconocimiento sin ambages bajo desordenadas muestras de devoción. Asoma en sus augurios la incansable afición a las letras en un

afán de conocimiento inagotable que augura nuevos descubrimientos y necesarias matizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, J. (1976-1977): "Función de lo italiano en la literatura española del siglo XIX". "Filología Moderna", 59-60-61, pp. 5-31.

Camps, A. (2000): "La literatura italiana en España (1800-1830): a propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 25, pp. 239-246.

Garosi, L. (2007): Poéticas de una crisis. La literatura italiana y española entre los siglos XIX y XX, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba.

González de Sande, M. (2006): "Percepción de ciudades y espacios italianos en Emilia Pardo Bazán". *Mujeres, espacio y poder*. Mercedes Arriaga Flórez et alii (eds.). Sevilla, Arcibel, pp. 306-321.

González Martín, V. (1979): *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad.

Menéndez Pelayo, M. (1942), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, Edición Nacional.

Pardo Bazán, E. (1891): *La cuestión palpitante. Obras completas*. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull. Abreviatura: CP.

_____ (1896): *Los poetas épicos cristianos*. Madrid, Administración. Abreviatura: PEC.

_____ (s.a.): *El lirismo en la poesía francesa*. Madrid, Editorial Pueyo. Abreviatura: LPF.

_____ (1911): *La literatura francesa. El naturalismo*. Madrid, Renacimiento, Madrid. Abreviatura: LFM. N.

_____ (1911): *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. Madrid, V. Prieto y Cía. Abreviatura: LFM. R.

_____ (1911): *La literatura francesa moderna. La transición*. Madrid, V. Prieto y García. Abreviatura: LFM. T.

_____ (1913): *Obras completas. San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Madrid, Administración. Abreviatura: SFA,

_____ (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de J. Sinovas Maté. Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña.

_____ (1915): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, edición de C. Heydl-Cortínez, Editorial Pliegos. Madrid, 2002.

_____ (2005): *La vida contemporánea*, edición facsimilar de C. Dorado. Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5.

_____ (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, edición de Marisa Sotelo Vázquez. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

_____ (2010): *Obra crítica (1888-1908)*, edición de Íñigo Sánchez Llama. Madrid, Cátedra. Véase *Lecciones de Literatura*, pp. 341-368.

Sánchez Sarmiento, R. (1994): "Panorama del hispanismo italiano a principios del siglo XX: Giovanni Papini". *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coord. por Juan Villegas, Vol. 4, pp. 88-96 .

Tobío Sala, A. (2012), "La visión de la literatura italiana en la España del siglo XIX: Salvatore Costanzo", *Lingue e Linguaggi*, 8, pp. 100-116.