

Cabezas cortadas, “imágenes de vestir” y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español

Denise DuPont¹

Resumen: La autora Pardo Bazán, identificada en los últimos años como participante importante en el proyecto modernista, actualiza la heterodoxia y disidencia eróticas del decadentismo, fenómeno del XIX, para nacionalizarlo, en un gesto patriótico que depende del poder de las mujeres artistas y las manos femeninas.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, decadentismo, mujeres artistas.

Abstract: Pardo Bazán, identified in recent years as an important participant in the modernist project, takes up the heterodox and dissident tendencies of nineteenth-century decadentism in order to nationalize it, using a patriotic gesture that depends on the creative power of female artistry and women's hands.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, decadentism, female artists.

El 27 de julio del 1919, Emilia Pardo Bazán se refirió en La Nación de Buenos Aires al “problema feminista,” en un artículo que será uno de sus últimos comentarios sobre el tema de la mujer (1322). Reconoce que España tiende a seguir a Francia en cuestiones sociales, y anuncia que, después de la guerra, que enseñó que la mujer gozaba de aptitudes no reconocidas hasta la fecha, ahora en Francia se le concede el voto a la mujer. Se pregunta si la costumbre española de imitar a los franceses traerá pronto el voto femenino a España, pero lo duda, desengañada. Pardo Bazán ve que en la actualidad ni los políticos progresistas apoyan el sufragio femenino, porque creen que la mujer votará siempre a la derecha. Anticipando a la Virginia Woolf de *Three Guineas*, entiende que la mujer se abstenga del proceso político, diciéndole al liberalismo que “ni contigo ni sin ti” (1323). Recuerda haber participado en la primera ola del feminismo, “este empuje grandioso del feminismo europeo” (1323), y así mismo, la reacción negativa que hubo a esta actuación, tanto de ella como de sus compañeras. Dice que cuando publicó la traducción de *The Subjection of Women* de John Stuart Mill, por ejemplo, se la consideró “digna de un manicomio” (1323). Hace sus paces con la lucha feminista, diciéndose “resignada a morir sin haber visto el alba de la liberación femenina,” porque entiende que estos cambios trascendentales muchas veces requieran más espacio temporal que una sola vida humana, y por eso opina que “hay que prescindir” de los problemas sociales (1323). Como alternativa, elige centrarse en el arte: “El arte es más atractivo, y es algo eterno y sereno en su esfera. Consolémonos, pues con el arte” (1323).

Pero ese consolarse, que suena a retirada, resignación, diversión inofensiva, o actitud pasiva, llega a ser más bien un manifiesto, si tenemos en cuenta cómo la autora se consuela, en este ensayo y en otros, todos de la última década de su vida, cuando en teoría se había alejado del debate sobre el feminismo. Expondré aquí algunas de sus ideas sobre el mundo artístico internacional, el papel de España y de las artistas españolas en ese panorama cultural; y la importancia de la visión capital de la cabeza cortada, clave de la tragedia de lo sagrado, punto de contacto entre la danza y la escultura españolas, y última palabra pardobazániana sobre el feminismo, comunicada por mujeres españolas. Particularmente en los años después de la Primera Guerra

¹. Associate Professor - Southern Methodist University. ddupont@smu.edu

Mundial, Pardo Bazán actualiza la heterodoxia y disidencia eróticas del decadentismo, fenómeno del XIX, para nacionalizarlo, en un gesto patriótico que depende del poder de las mujeres artistas y las manos femeninas. La teatralidad, tanto de la danza como de la escultura, es el rasgo nacional que subraya la autora – la preparación y (re)presentación de la imagen sagrada, que mantiene siempre su conexión con la heterodoxia oriental y el imaginario español.

El artículo en el que hace Pardo Bazán la recomendación del arte como consuelo termina con la elaboración de una imagen – la de la bailadora Tórtola Valencia. Explica la autora que no la había visto trabajar nunca, pero que sabía que provocaba reacciones muy contradictorias, llegando a la incompreensión y la indignación. Según Pardo Bazán, el público celebraba unánimemente a Pastora Imperio, “la tradición nacional,” mientras que con Tórtola Valencia, hubo más recelo, porque ésta representaba “el arte cosmopolita, y más bien bizantino de este período de decadencia” (1324). Sin embargo, si Tórtola Valencia encarna lo “bizantino,” es decir, el Imperio Romano de Oriente, la autora ha encontrado previamente las mismas conexiones entre la tradición oriental y Pastora Imperio, la preferida del público. De “la Imperio” escribió Pardo Bazán en 1914 que es “una danzarina sagrada de Oriente,” al estilo de Salomé, y desea verla bailar la danza de los siete velos (“La vida contemporánea,” 18 de mayo, 1914).² Especifica que lo mejor de la danza española, “grave y triste en medio de una nota de salvaje voluptuosidad,” tiene sus orígenes en el Oriente. Se debilita cuando “[e]l achulamiento de España la desfigura, altera[ndo] las primitivas fuentes de su estética,” pero al ser como Salomé, Pastora Imperio no es “achulada.” Por su destreza con las castañuelas, dice Pardo Bazán, Imperio transporta a su público al pasado antiguo, “con la sensación de los tiempos crueles y pasionales, del primitivo instinto, apenas modificado por las nacientes civilizaciones.” De esta manera, por medio de la conexión con Salomé, Pastora Imperio llega a una especie de esencia original y oriental del baile español, y consigue llevar al público a esos orígenes.³

Al mismo tiempo, la danza de Imperio, igual que la de Salomé, para Pardo Bazán, no es “indecorosa,” ni “sicalíptica.” Esto se debe a que la artista baila sola, “sin compañía de varón,” según la costumbre oriental, “en que el hombre – tetrarca, bajá, sultán, pirata argelino – mira.” Comenta Pardo Bazán que Herodes dice, significativamente, “Danza para mí, Salomé,” en vez de “Danza conmigo.” La presencia de Herodes, que la mira sin tocar, recuerda la lectura de *Salomé* ofrecida por Linda y Michael Hutcheon, que sostienen que en el caso de *Salomé*, “to look is to grant power to the one observed,” y que la protagonista de la obra de Wilde “is not objectified by the gaze but empowered by it” (16). Como objeto de la mirada, goza de este poder: “Here, to be the object of the gaze is to have ultimate power; it is the position of being looked at that conveys mastery and control” (Hutcheon y Hutcheon,

² Todas las citas de este artículo son de la página 334. Es interesante que la autora relacione a la danzarina con Salomé, cuando resalta su poder. Según Richard Bizot, la obsesión finisecular con Salomé se debe a la intersección de dos fuertes influencias culturales: el orientalismo (relacionado con el decadentismo de la última década del XIX) y el feminismo (citado en Hutcheon y Hutcheon, 18, nota 2). Ver Marta Palenque para el tema de Salomé y las bailarinas “perversas” del fin de siglo, y su vínculo con el orientalismo. En general, “[l]as mujeres alcanzan un papel estelar y se convierten en símbolos en el marco de este imaginario decadente, orientalizante y arcaico [...]. Entre todos domina Salomé, prototipo de la mujer equívoca y turbadora, encarnación del mal y siempre enigmática” (Palenque 232). Exploraré aquí cómo esa cualidad enigmática de Salomé ayuda a esta figura a adaptarse a lecturas feministas como la de Emilia Pardo Bazán.

³ Esta revisión nacionalizante de Salomé se puede relacionar con el tratamiento de los iconos modernistas en *Dulce Dueño*, fenómeno estudiado por Carmen Pereira Muro, que encuentra que Pardo Bazán “va a explotar y redirigir la potencialidad subversiva implícita en estos iconos, a la vez que los nacionaliza, creando una ruta alternativa para la regeneración nacional que no excluye ni demoniza a la mujer” (“Relecturas feministas del modernismo” 262).

15). Concluyen estos críticos que nosotros, los espectadores, tampoco somos pasivos, sino que le investimos a Salomé del poder que producen nuestro sentido de la tragedia más “the rising anxiety Salome continues to inspire” (Hutcheon y Hutcheon, 17). Sharon Marcus, a su vez, llama la atención a los momentos en que Salomé pierde su ventaja, para sugerir que la protagonista de la obra de Wilde triunfa mientras mantiene el control sobre su propia imagen. Requiere que haya público (ad)mirador que no la profane, y lo que le confiere poder a la artista es el dominio de esa proximidad, que es simultáneamente distancia del público.⁴ El baile de Pastora Imperio, y de Salomé, podría compararse con lo que hace Emilia Pardo Bazán: exponerse y entregarse al público para ser (ad)mirada, pero siempre controlando su imagen – bailar para el público.

Teniendo en cuenta esta caracterización de Pastora Imperio, la decadencia “bizantina” de Tórtola Valencia se contextualiza como parte de una campaña por presentar la danza española como representativa de una esencia nacional eterna y permanente, pero también como manifestación de las tendencias internacionales más avanzadas y recientes. La autora caracteriza el período decadente en cuestión (y el arte de Tórtola Valencia, por implicación) como “ultramoderno y además exótico,” aunque también con “raíces en el arte más genuinamente español” (1324). Es decir, Tórtola Valencia no es menos “española” que Pastora Imperio, aunque el público no lo reconozca. De ahí el papel de Pardo Bazán, intérprete cultural, que explicará las conexiones entre la bailadora “bizantina” y la tradición española, igual que ha ligado a “la Imperio” con la gravedad oriental como encarnación de lo autóctono en España. Las raíces de la españolidad de Tórtola Valencia, mencionadas por la autora, tienen que ver con el asunto de la cabeza cortada, “que es sin duda oriental, es también ibérico” (1324), dice, haciendo entroncar estas dos tradiciones, que luego pasan a enlazarse con la expresión artística paneuropea del decadentismo. Asevera Pardo Bazán que Teófilo Gautier adaptó la cabeza cortada como tema estético, y que lo transmitió a Oscar Wilde, que se inspiró en la cabeza cortada para su gran obra *Salomé*, celebrada por Pardo Bazán (1324).⁵ En esta tradición marcada por Wilde, y actuada por Tórtola Valencia, “las danzas adquieren un sello de orientalismo, y la de ‘los siete velos’ la representación de las pasiones humanas” (1324). El estilo de la danza exótica se extiende, recordando sus orígenes orientales, que también son ibéricos, como ya ha explicado la autora: “y mientras cunden las frívolas danzas de carácter norteamericano, como los tangos y los ‘trots;’ el arte se refugia en la danza venida del inagotable fondo de las civilizaciones lejanas y de los países crueles y trágicos” (1324). En cuestiones de bailes, Pardo Bazán parece querer distinguir entre las modas, asociadas con el nuevo mundo de Norteamérica, y el arte “verdadero,” fundamentado sobre las bases hispano-orientales que la autora ha señalado como clave cultural, y origen primordial, siempre vinculado con la tragedia e incluso con la violencia. Al cruzar las fronteras de los géneros artísticos, Tórtola Valencia sirve como modelo para los artistas pictóricos (“dibujantes, pintores, escultores y

⁴ Esto lo podemos relacionar con la lectura de Pereira Muro de Lina Mascareñas, protagonista de *Dulce Dueño*, como una nueva Salomé que termina padeciendo un ataque de histeria cuando se viste y se exhibe sola delante del espejo: es cierto que hace de sujeto y objeto a la vez, pero le falta el público que le pudiera proporcionar la celebridad y el control descritos por Linda Hutcheon, Michael Hutcheon y Sharon Marcus. Vuelvo a este tema en la nota 20.

⁵ Pardo Bazán escribió muchos comentarios sobre *Salomé*, incluyendo: “Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*,” “La vida contemporánea” (27 de mayo de 1912), “La vida contemporánea” (18 de mayo de 1914), “La vida contemporánea” (1 de junio de 1914), “Crónicas de España” (21 de julio de 1916), “Crónicas de España. Oscar Wilde” (12 de diciembre de 1917), “Crónicas de España” (27 de julio de 1919), “Un poco de crítica. Bohemia literaria” (5 de enero de 1920), “Un poco de crítica. Decadente” (10 de enero de 1920), y “Algo sobre escultura” (23 de mayo de 1920). Ver Pereira Muro (“Relecturas feministas del modernismo”) para un análisis exhaustivo y atinado de los comentarios de Pardo Bazán sobre *Salomé*.

grabadores”), que se interesan por su atuendo: “sus bellas combinaciones de trapos fastuosos, brillantes y al mismo tiempo armoniosísimos” (1324). Además, según Pardo Bazán, los artistas no son los únicos que celebran la forma de vestir de Tórtola Valencia, “icona bizantina” [sic], dado que su estilo ha tenido impacto y se ve reflejado en la moda para mujeres en general: “Los sombreros van hacia el turbante persa, y a la falda va sustituyendo el pantalón caprichoso de las Scheherezadas y de las odaliscas que llevan sortijas en los pies” (1324). Todas estas tendencias se ven en Tórtola Valencia, y son prueba de que “[s]u triunfo es la vestimenta, no la desnudez” (1324). Si el ropaje de la bailarina es Oriente, “[l]a desnudez es cosa griega, helénica [...]” (1324). De esta manera, el arte de vestir resalta la proximidad de la mujer española (burguesa, se supone) a la odalisca, tratada por la autora en *Una cristiana y La prueba*,⁶ reforzándola en un mecanismo parecido al que Carmen Pereira Muro ve como el proyecto de la “escritura femenina” en *Dulce Dueño*: lo que Luce Irigaray plantea como la estrategia especular de exagerar los efectos del discurso falocéntrico para luego cuestionarlo.⁷ Si la mujer española se convierte en odalisca por medio del arte de Tórtola Valencia, al imitarla en la vestimenta se transmite también algo del poder de la celebridad de Tórtola/Salomé, que domina a su público – por extensión, a la sociedad que la rodea. La lectura que ofrece Pardo Bazán le pone marco a este proceso, controlando la imagen de la mujer-odalisca, para que tenga el poder de la celebridad en vez del estigma de la esclavitud.

Con estas dos bailarinas, potenciadas por la conexión con Salomé, Pardo Bazán ha establecido una conexión entre la cultura “auténticamente” española y lo oriental, que ella define como un espacio donde la artista es poderosa – baila sola, es capaz de transportar al público a un pasado auténtico, es grave y seria (no “chula”), y está autorizada en vez de desprestigiada por la mirada, aunque sea masculina, ya que controla su imagen. Después de tocar estos temas por medio de la descripción de Pastora Imperio, Pardo Bazán vincula la idea del arte como consuelo con el movimiento, la plasticidad y el adorno de Tórtola Valencia, otra bailadora española-orientalizada. Quedan marginados lo helénico, lo clásico y la desnudez, y se exaltan lo oriental, el ropaje y el adorno, como manifestaciones del poder femenino. El escenario está preparado para la vinculación, ofrecida por Pardo Bazán, del espíritu bizantino (oriental), exótico y cosmopolita del decadentismo de Tórtola Valencia, con la internacionalización del arte español, por medio de la cabeza cortada, imagen central de la historia de Salomé (cabeza de San Juan Bautista) y también obra maestra de la tradición escultórica española (cabeza de San Pablo). En las manos de Pardo Bazán, el motivo de la decapitación es el origen de un decadentismo que presenta un desafío a la supuesta falta de originalidad de la cultura española. La autora propone una visión de España como culturalmente hegemónica, en vez de inferior o secundaria.

La nacionalización de *Salomé* y el decadentismo se consolida unos meses después, en una defensa de Oscar Wilde, “Decadente,” un artículo que la escritora coruñesa publicó en el *ABC* el 10 de enero de 1920. Allí explica con más detalles la procedencia de la cabeza cortada, oriental e ibérica a la vez, como ha dicho antes. La cabeza vista por Gautier se asocia con el lirismo que contribuye la cultura española al escenario mundial.⁸

⁶ Ver Christy P. Shaughnessy, “The Bourgeois Wife as Odalisque in Pardo Bazán’s *Una cristiana* and *La prueba*.”

⁷ Para esta idea, ver Pereira Muro, “Mimetismo, misticismo,” y su discusión del trabajo de Joyce Tolliver sobre el discurso dual de Pardo Bazán, que imita la voz masculina, a la vez que incorpora la expresión femenina.

⁸ Para el lirismo como posible salvación para la sociedad después de la Primera Guerra Mundial, más los vínculos entre el lirismo, lo femenino y lo español, ver mi “Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán’s Late Criticism” (351). Para los orígenes españoles del lirismo, ver

Esta intensidad de lirismo culmina en la mejor de las obras de Wilde, y nadie dudará que hablo de Salomé. El resto del teatro de este autor [...] no nos causaría este estremecimiento de la belleza victoriosa que nos produce el poema bíblico. Lo hemos visto primero en ópera, y nos subyugó; lo vemos dramatizado, y la impresión es misteriosa, imborrable; lo veríamos en novela escrita por Wilde mismo, naturalmente, y no cedería a Salambó, que es su evidente modelo (superado en fuerza lírica). Sabemos de dónde viene ese estremecimiento: de una talla representando una cabeza cortada que asegura Teófilo Gautier que le enseñó una marquesa en Madrid. Remotamente, viene de España ese poema, porque en España están los gérmenes de todo lirismo, de todo sentimiento trágico que se derive del amor y la muerte.... (135)

La historia de Salomé, entonces, comunicada o representada por cualquier género artístico, produce en el público, y en Pardo Bazán como miembro de él, un “estremecimiento” (al que volveré más adelante), cuya primera inspiración es la cabeza cortada vista por Teófilo Gautier en la casa de su anfitriona madrileña. La obra de Wilde viene de España, tierra del lirismo y de la tragedia que reconcilia el amor y la muerte: una vez más, tragedia y crueldad, igual que en el arte de las bailadoras hispano-orientales.

España, para Pardo Bazán, es la madre del lirismo, ejemplificado por la trágica cabeza cortada que nos puede recordar *The Severed Head: Capital Visions*, de Julia Kristeva. En este libro reciente, Kristeva vincula la decapitación con el origen materno y ausente: es una “visión capital,” unida siempre al recuerdo de la madre. Al salir de la etapa semiótica, el niño soporta la separación de su madre al sustituir la cara ausente – fuente de alegría pero también de terror – por una representación que le permite encargarse de la situación y tomar el control (5). La cabeza perdida (“capital disappearance”) se sustituye por una imagen de esa cabeza (“capital vision”) en una encarnación que mantiene vivo al “yo,” con tal de que continúe representando la cabeza perdida (cortada) del ser que le ha abandonado (6). La imagen es el único vínculo con lo sagrado que nos queda (Kristeva vii), y la experiencia de esa imagen siempre encaja en la categoría de lo trágico (Viatte xii). Kristeva relata que su madre pintó una vez la cabeza cortada de un muñeco de nieve – una representación que le invitó, y le sigue invitando a pensar, igual que un icono bizantino, que no representa ningún objeto realista (“lifelike”), sino que es una inscripción que se dirige a la imaginación para provocar con insistencia la contemplación (3-4). Concretamente, las diosas madres (Medusa, Gorgona, Jezabel), más las mujeres dominantes (“women masters,” como Judit y Salomé) evocan lo sagrado, y nos dan acceso a las visiones capitales (130-31). Kristeva termina su estudio de la cabeza cortada y lo materno con la idea de que lo sagrado no es el sacrificio en sí, sino la virtuosidad infinita de su representación: “that specifically human, unique, and bitter experience that is *the capacity for representation*” (130, itálicas en el original).

Sigamos ahora el hilo de la cabeza cortada, ibérica y oriental, que ha sido vinculada con la maternidad, gracias a la teoría de Kristeva y la identificación (contribuida por Emilia Pardo Bazán) de España como madre del lirismo, de la cabeza, y de una cierta variante de la tragedia. Llegamos, lógicamente, a “Algo sobre escultura,” otro artículo que Pardo Bazán publicó en *La Nación* de Buenos Aires, diez meses después de su afirmación del arte como consuelo, y un año antes de morir (23 de mayo, 1920). Este ensayo, que puede verse como la segunda parte del manifiesto “Consolémonos con el arte,” también termina con una cabeza cortada, la de San Pablo,

también Jennifer Smith, “Women, Mysticism and Alternative Technologies of the Self in Selected Writings of Emilia Pardo Bazán.”

que se encuentra en el Museo Provincial de Valladolid,⁹ y que trae a la mente a la autora la que ha asociado antes con Gautier y Oscar Wilde: “En este museo existe, entre otras obras maestras, una *Cabeza Cortada*, que recuerda aquella de que habla Teófilo Gautier, y por la cual se inició la forma hispánica del decadentismo” (1377). Si comparamos la presentación de esta anécdota aquí con la versión anterior de 1919, vemos que, sin duda, la autora ha intensificado el énfasis, tanto en la fuente como en el impacto de la cabeza “exportada.” Ahora la cabeza española es el origen esencial del decadentismo, porque se trata de la contribución de Wilde – fundamental para Pardo Bazán, en cuanto al panorama decadentista -- y esta aportación tiene sus raíces (su cabeza) en España. Es decir, Pardo Bazán ha utilizado la cabeza cortada de Gautier para reclamar el decadentismo como invención y producto cultural españoles: Gautier lleva la visión capital a Francia, donde la comunica a Wilde, que crea su *Salomé* como marco para el artefacto.

De esta manera, la escritora coruñesa le achaca orígenes españoles a *Salomé*, obra anglo-francesa, y lee la cabeza de San Pablo como un recuerdo de esos orígenes, por su conexión con la cabeza que Gautier vio en Madrid. En el mismo artículo, “Algo sobre escultura,” hace un gesto parecido con otra pieza del museo de Valladolid – la Virgen de las Angustias, o “de los siete puñales.” Tres décadas antes, en “Por la España vieja. Los santos de Valladolid,” Pardo Bazán comentó esta Virgen, de Juan de Juni, con sus siete cuchillos de plata.¹⁰ En 1920, la relaciona explícitamente con Baudelaire, recordando que cuando ella exaltaba en 1891 las llamadas imágenes “de vestir,” los propios españoles las consideraban de la categoría escultórica más baja de todas, a pesar del interés que estaban suscitando en Francia: “a la misma hora en que aquí se las execraba o se las hacía objeto de risa, Baudelaire se inspiraba en ellas, en la tan poética, tan sentida *Virgen de los siete puñales*” (1377). Para Pardo Bazán, la pasión del poeta francés por estas figuras es la reivindicación de las mismas, y las hace, a pesar del desprecio español por su arte nativo, fuente de inspiración hasta para los artistas del otro lado de los Pirineos.

Con estos dos ejemplos clave, Pardo Bazán quiere cambiar el rumbo de las influencias, y reorientar a los artistas compatriotas suyos. Si Baudelaire y Gautier, iniciadores del movimiento decadentista, recurrieron a fuentes españolas, los propios españoles deberían ver las mismas obras con admiración. Opina la autora que “[c]ada raza y cada país tiene sus normas de belleza,” y están en la obligación de seguirlas, “de abundar en su propio sentido, de cultivar sus territorios, de ahondar en sus filones” (1376). España nunca ha hecho tal cosa: ni ha celebrado a sus genios autóctonos, ni ha identificado los medios y manifestaciones artísticas que corresponden mejor a su carácter: “España, sobrada de originalidad, no ha sabido nunca defender esa esencia de su alma colectiva. Ha rendido fácilmente el pabellón y saludado al de otras naciones, desviándose por adaptar su arte a tendencias ajenas” (1376). Por eso, es aún más importante que los escultores españoles vuelvan la mirada a los grandes héroes de su propia tradición. Donde ha dado la pauta España, según Pardo Bazán, y este juicio no sorprenderá al lector que se haya fijado en los dos ejemplos que ha citado, es en la

⁹ Esta cabeza (de 1707, originalmente del convento de San Pablo) es del escultor Juan Alonso Villabrille y Ron (1663-1730), y siempre ha llamado la atención de los visitantes al Museo de Escultura de Valladolid. Su impacto sempiterno sobre el espectador se atribuye al hecho de que la cabeza paulina es “uno de esos trabajos de madera esculpida, maravilloso en su ejecución pero horrible en el tema” (M. Tollemache, *Spanish Towns and Spanish Pictures*, citado en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección 238*).

¹⁰ En el siglo XX, se quitaron estos cuchillos del cuerpo de la Virgen, donde se habían metido, no por decisión del escultor Juan de Juni, sino posteriormente, en la época barroca, y se colocaron delante de la escultura, que se puede ver hoy día en Valladolid (“Virgen de las Angustias”).

escultura.¹¹ Arguye la autora que los escultores españoles contemporáneos dependen demasiado de los maestros extranjeros, como Rodin, y del simbolismo (por definición, moderno y francés), cuando, en realidad, les bastarían los modelos españoles antiguos. El arte tiene que progresar, reconoce Pardo Bazán, pero el deseo de innovar no nos debe llevar a “desdeñar la hermosura ya realizada mediante anteriores fórmulas” (1375).¹² Para representar bien, *a la española*, el Sagrado Corazón de Jesús, por ejemplo, la autora opina que los escultores españoles tendrían que estudiar en Valladolid, en el museo provincial – es decir, habría que volver a los orígenes, a la cabeza cortada: “Allí, en el rebosante museo, es donde debieran estudiar los secretos de la imaginería de talla los escritores principiantes. Esta clase de ‘santos’ es la que responde a nuestro modo de ser. Una escuela de arte debiera fundarse en Valladolid, genuinamente nacional” (1377).¹³ Las esculturas en talla de madera que se alojan en el museo de Valladolid son “una de las expresiones más claras de nuestro genio nacional” (1377).

Es decir, en cuanto al arte de la escultura, el material que se usa es fundamental, y cree Pardo Bazán que la tendencia a hacer estatuas de mármol no es apropiada para España: “es aquí un error” (1376). España tiene su propio medio: “Ni nuestro clima, ni nuestras disciplinas, se avienen con el mármol. El mármol es un italianismo o un galicismo, en especial ese mármol que, cuando nuevo, parece un bloque de azúcar.¹⁴ Lo ibérico es (por su orden) la madera, el metal, la piedra, el barro” (1376). Encarga a los escultores contemporáneos españoles de realizar el Sagrado Corazón en talla de madera, evitando seguir el modelo de las “ricas imágenes del *Sacro Corazón*, hechas de mármol, de alabastro, de bronce dorado, -- pero siempre con frialdad y el amaneramiento del estilo devoto francés”: “[e]n España, esta forma de creencia espera aún su genial intérprete, que la traduzca en madera, con el brío y el arranque que tuvieron nuestros grandes tallistas [...]” (1377). Observa la autora que dijo lo mismo hace treinta años, seguramente en “Por la España vieja. Los santos de Valladolid.” Recuerda que abogó en ese artículo por los santos de palo, efigies en madera, e “imágenes de vestir,” que se consideraban de mal gusto (como ya se ha mencionado, en el contexto de la fascinación de Baudelaire por ellas). En 1891, ya

¹¹ Para hablar de otros géneros artísticos, mucho le atraerá la ópera de Wagner, por ejemplo (ver Pereira Muro, “Relecturas feministas del modernismo”), pero la escultura española tradicional reclama su primacía para la escritora patriótica, por lo menos en 1891: “Estas imágenes semivivas, que sangran y casi alientan, me dicen lo que no me dirá jamás la vaguedad de la música, principal elemento estético-religioso en el Norte de Europa” (“Por la España vieja. Los santos de Valladolid,” 72-73). Es imposible saber a ciencia cierta si hubiera mantenido la misma jerarquía en 1920, después de haberse aficionado a la ópera de Wagner, pero la pasión con la que aboga por la escultura como expresión artística nacional lo hace parecer muy posible.

¹² Sin duda, este comentario se debe en parte por lo menos al hecho de que Pardo Bazán estaba al final de su carrera, y veía las tendencias contemporáneas como algo ajenas a ella y su formación. Prueba de esto es el pasaje siguiente:

Hay que ver con cuánto desdén se habla de las obras de arte que no siguen el rumbo caprichoso de la novedad. Hace muy pocos días, escuché pronunciar con menosprecio el nombre de un escultor famoso, pero de la anterior generación. “Ese pasó,” decían. ¿Por qué pasó? ¿Porque ha tenido el buen gusto de no dislocar y violentar su temperamento artístico, modelando lo que yo, de regreso de la exposición, llamé “muñecos insurrectos,” a lo Rodin? Ha realizado otra belleza, y sigue realizándola, y está más cerca de la verdad, acaso, que sus jóvenes émulos. Creo que con esto le baste. (1376)

También influye el patriotismo, ya que recomienda que los escultores españoles imiten a los maestros compatriotas, en vez de los franceses.

¹³ Para la historia del museo, ver *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Cuando lo vio Emilia Pardo Bazán, se llamaba (desde 1849) Museo Provincial de Bellas Artes. En 1933, el nombre se cambió a Museo Nacional de Escultura.

¹⁴ Aquí el lector de Pardo Bazán podría acordarse de la descripción escalofriante del diabético don Victoriano (*El Cisne de Vilamorta*), que se observa a sí mismo en proceso de convertirse en un bloque de azúcar.

enfaticaba la distancia que hay entre la escultura en madera y el “ideal griego, todo armonía y euritmia” (70-71). Destacaba el sincretismo estilístico de la escultura española, viendo en la obra de Alonso Berruguete, Gregorio Hernández y Juan de Juni, “una mezcla de clasicismo en el modelado de las carnes y paños, de romanticismo en la expresión, de realismo en el color y en los detalles, que hace del conjunto cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro ideal religioso” (71). Lo importante aquí es que, igual que con las bailarinas, lo helénico y lo excesivamente armónico se marginan, y el sincretismo de las diferencias se valora.¹⁵ Es más, tal diversidad estilística es el único vehículo posible para la expresión de la verdadera religiosidad nacional y el genio auténticamente español.

Al redactar su artículo de 1920, Pardo Bazán observa que lo que se minusvaloraba por caótico y poco armónico en 1891 – lo verdaderamente “español” – ha sido reivindicado por las tendencias artísticas recientes. Ya se ha puesto de moda lo japonés y lo egipcio, manifestaciones artísticas contemporáneas que tienen puntos de contacto con la escultura tradicional española, de modo que, una vez más, lo oriental se hace eco de lo autóctono español, y lo refuerza.¹⁶ Esta conexión es lógica, ya que, como ha argüido Pardo Bazán con respecto a las bailarinas españolas-orientales, muy “nacionales” para ella, lo ibérico coincide con lo oriental desde sus inicios. Además, según la teoría de Pardo Bazán, en el ámbito de los escultores esta esencia ibérico-oriental sincretista se resiste a la “contaminación” helénica: a pesar de su formación italiana, opina Pardo Bazán que los artistas conservan su fondo español: “Aun cuando muchos maestros de la talla española se hayan formado por enseñanzas italianas, la nacionalidad se revela a cada paso, rompiendo el molde del clasicismo. El efecto es poderoso, y la fiesta, para los ojos deslumbradora” (1377). Es decir, deslumbra la escultura hispano-oriental igual que los trapos brillantes del icono bizantino, Tórtola Valencia. El tema de la resistencia a lo clásico-pagano lo ha tratado Pardo Bazán en 1891, diciendo que aunque los “grandes maestros” Alonso Berruguete, Alonso Cano, Gregorio Fernández, Gaspar Becerra, y Juan de Juni fueron a Italia “a beber en la fuente miguelangelesca,” su escultura es marcadamente española, no italiana: “nos traj[eron] el Renacimiento tal cual nosotros podíamos admitirlo, expresivo antes que clásico, sujeto a nuestro carácter propio y dirigido por las vías de la fe, más exaltada entre nosotros que nunca estuvo en Italia, y triunfante y avasalladora precisamente en la época del *cinquecento*, en que Italia produjo sus grandes paganos, mientras nosotros producíamos nuestros grandes santos” (75).

La diferencia, entonces, además del espíritu sincretista, consiste en una cierta manifestación característicamente española de los santos y la espiritualidad – o sea, de lo sagrado, que, en algunos casos clave, coincide con la visión de lo sagrado como la representación de la visión capital de la cabeza cortada – tragedia y crueldad, en las palabras de Pardo Bazán. Como ya ha declarado la autora, el vínculo entre la expresión nacional y el espíritu religioso – la talla de madera como “cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro ideal religioso” (citado arriba) es fundamental. Las “imágenes de vestir” que más le impresionan a la autora son las del Nazareno y de la Dolorosa, siendo la ya mencionada Virgen de las Angustias una de estas. Según la tradición, el ropaje de las “dolorosas” incorporaba elementos de la realidad circundante, diseñándose según la moda para mujeres laicas de clase elevada

¹⁵ En este contexto, nos preguntamos, ¿qué opinaría Pardo Bazán sobre la reciente incorporación de más de tres mil copias de obras clásicas a la colección del Museo de Escultura? Ver Bombín para más detalles.

¹⁶ “Hará unos treinta años abogué yo por los santos de palo, o sea por las efigies en madera. Entonces, una opinión intransigente condenaba estos testimonios de nuestro sentimiento peculiar. Parecían los santos de palo algo de mal gusto. Yo, repito, no lo veía así; al contrario. Y corrió el tiempo, y el conocimiento más claro cada vez del arte antiguo, en países bien lejanos, ayudó a vindicar esa forma del arte español. La escultura de los japoneses y de los egipcios, en las cuales hay portentos, vino en nuestro apoyo” (1376).

(Webster 114-19). Consecuentemente, el poder de estas imágenes tiene que ver con otro sincretismo: la reconciliación de la mimesis con los vuelos de la imaginación y la fe. Pardo Bazán es sensible a esta dualidad, y destaca “la ilusión de verdad” creada por las “telas magníficas,” junto con el realismo de las manos, “unas manos pálidas y delicadas que se diría que van a moverse” (1377). Con esta imagen de las manos veristas como referente de la santidad y lo sagrado, Pardo Bazán se acerca a la teoría de Roland Barthes del “efecto de lo real.” La autora sostiene que este realismo – “ilusión de verdad,” que a la vez no es realidad, sino arte, “es de las cosas más impresionantes para quien tenga un poco de fantasía” (1377).¹⁷ El realismo ilusorio de lo sagrado, se podría llamar, se vincula para Pardo Bazán desde 1891 con la fe de los españoles, y se opone a la escultura en mármol, que no humaniza al sujeto de la misma manera – no logra representar lo sagrado: “Para un católico español, un bulto de mármol o de alabastro siempre será frío: necesitamos humanar la efigie divina, darle entonación, ropajes y encarnadura, ver la sangre de las llagas, lo amoratado de los cardenales [...]” (“Por la España vieja. Los santos de Valladolid,” 71). Esta idea de la humanización del misterio a través del efecto de lo real, que conlleva la participación de los espectadores en la experiencia de lo sagrado de la tragedia y la crueldad, coincide con el trabajo de Susan Verdi Webster, que ha estudiado las esculturas policromadas y las procesiones de la Semana Santa en Sevilla. Estas esculturas procesionales “se activan” cuando se sacan a la calle, en un proceso que aproxima la figura divina a la realidad del espectador (Webster 58). Las “imágenes de vestir,” las preferidas de Pardo Bazán, son las más ligeras, para ser llevadas más cómodamente en las procesiones, en busca del público que las active (Webster 59). Como indica el nombre, estas esculturas están hechas – o medio hechas, acabadas solamente la cabeza y las manos – con la expectativa de que serán vestidas por los feligreses (Webster 59-61). La ropa es el adorno u ornamento (“efecto de lo real”) que tapa el aspecto de la figura que la hace menos realista, y las manos referentes de lo sagrado se destacan, como nota Pardo Bazán con respecto a las “dolorosas.” Las manos de las esculturas figuran, en una relación especular, como eco de las manos femeninas que visten la imagen, también femenina. El estudio de Webster ha sido criticado por limitarse a las procesiones de Sevilla (ver reseñas de Amelang y Saint-Saëns), y no tratar las esculturas de Valladolid, pero los artículos periodísticos de Pardo Bazán llenan ese hueco, ligando las tallas de madera con su público. La fuerte reacción emocional del espectador de la procesión, que borra la distinción entre audiencia y función, asemeja el “estremecimiento” comentado por Pardo Bazán con relación a la cabeza cortada de San Pablo, y la de la marquesa anfitriona de Gautier – la cabeza española que engendró a Salomé/*Salomé*. Lo sagrado de este realismo ilusorio – la reacción del público a los “ropajes y encarnadura,” la tragedia y crueldad – se conecta con el “estremecimiento” producido por la representación artística de *Salomé*, que tiene sus orígenes, a su vez, en la cabeza cortada que dio a luz el decadentismo verdaderamente español, para extenderse luego al resto del mundo.

Si las representaciones escultóricas de Cristo privilegian la Pasión o las señas de la Crucifixión, las figuras femeninas – las “imágenes de vestir” por excelencia – resaltan la vestimenta (el “efecto de lo real”), que se hizo cada vez más elaborada con la transición del renacimiento al barroco.¹⁸ Es decir, el acto de “vestir el santo” es fundamental para estas esculturas, y no como destino infeliz de las solteras, sino

¹⁷ Barthes hace una distinción entre la verosimilitud del realismo moderno y la del modo antiguo, ya que el realismo de Flaubert, por ejemplo, se compone de detalles concretos – significantes que corresponden a referentes que proliferan, y no significados. La categoría de “lo real,” sin significado, es la producción del “reality effect,” “the basis of that unavowed verisimilitude which forms the aesthetic of all the standard works of modernity” (148).

¹⁸ Webster 116-17.

como celebración del poder de las manos femeninas.¹⁹ Pardo Bazán menciona en particular una Virgen que ha visto en Loja, ataviada con traje y joyas mandados por Isabel la Católica, después de la conquista de Granada. Para la autora, las esculturas en mármol no pueden competir con esta Virgen, auténticamente española: “¿Pensará nadie que hay más arte en un busto marmóreo de los que se ven en las iglesias modernas, que en la *Virgen de Loja*, semejante a una princesa de cuento de hadas, engalanada con los tisúes que cubrían el cuerpo de la vencedora reina?” (1377) La Virgen es ejemplo del realismo ilusorio, realista en los detalles y en el vínculo con la soberana poderosa, y a la vez, es una princesa de cuento de hadas, también motivo de fantasía. Ha sido adornada y arreglada por la reina, mujer fuerte y heroína renacentista, igual que Pardo Bazán viste, textualmente a Santa Catalina/Lina Mascareñas, que también se engalana a sí misma, reconociendo el poder de las telas cosidas por la hábil modista y escritas por una novelista, Pardo Bazán, que sabe muy bien “vestir un santo.”²⁰

Todo esto se puede ver como una corrección de lo que ha notado Noël Valis: la representación finisecular de la mujer como estatua de mármol frío, por ejemplo, en el caso de Jacinto Octavio Picón, que asocia a una protagonista suya con una “cold and remote statue,” cuyo rostro va “tomando la palidez marmórea de la estatua que vio don Juan en sueños” [...] (Valis 279). Aún vestidas a la moda moderna, las mujeres-estatuas siguen recordando imágenes clásicas (Valis 305). En el caso de los artículos de Pardo Bazán, mujer escritora frente a los autores masculinos como Picón, la ropa y los adornos de las “imágenes de vestir” son anti-clásicos, enmarcados por la autora para crear en la figura femenina un efecto diferente – precisamente para subrayar su distancia de lo helénico, y para involucrar al público en la construcción de lo sagrado. La representación de las “imágenes de vestir” en los artículos de Pardo Bazán también responde al tema de la estatua como Galatea, identificado por Ana Rueda como un aspecto importante de las últimas décadas del XIX. Tomando como ejemplo la serie de cuadros *Pygmalion and the Image*, de Edward Burne-Jones, Rueda nota que en estas construcciones, aunque el escultor adopta una actitud suplicante frente a su creación, el artista masculino retiene el poder: “La mirada del artista petrifica al objeto de su deseo, que cobra la forma que la mirada le dicte. El maestro no renuncia a su control. La elevación de la mujer al pedestal es la manera de asegurar su dominio sobre ella. Galatea es activa y pasiva, viva y muerta, víctima y amante: una maleabilidad altamente deseable para ciertas fantasías masculinas” (Rueda 235). De la maleabilidad pasamos a la inmovilidad de la estatua petrificada – al subir al pedestal, la figura femenina se fija debido a la mirada del escultor: todo lo opuesto de las Salomé (“imágenes de vestir” o bailarinas hispano-orientales) de Pardo Bazán, que ejercen su control e independencia al moverse y al ser miradas. Las “imágenes de vestir” piden público, y son acicaladas por mujeres como la reina Isabel, que donó su ropa como reliquia en vida, y Emilia Pardo Bazán, que viste textualmente a las imágenes escultóricas y los personajes literarios femeninos. En España, el país de la representación teatral de los temas religiosos, las esculturas salen a la calle, en vez de quedarse arrinconadas, vistas nada más que por los “frenéticos enamorados de las

¹⁹ Por ejemplo, para la importancia del acto de vestir en la escritura (específicamente la crítica) de Pardo Bazán, ver Otis, que arguye que “Pardo Bazán’s self-defined role of dresser grants her much more power and freedom than it might first appear” (88).

²⁰ Comenta Susan Kirkpatrick “la toilette *femenina*” de Lina Mascareñas, cuando se mira en el espejo, y “llega a concebirse a sí misma como sujeto que se autoconstruye y como signo, como *dandy*/artista y como mujer” (125). Antes de contemplar su imagen, Lina ha tenido que ponerse la ropa, y ha admirado el trabajo de la modista, utilizando términos que nos pueden recordar el acto de vestir los santos: “Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino, el mío sobre todo [...] me realzan como la montura a la piedra preciosa” (citado en Kirkpatrick, 114).

estatuas colocadas en los jardines públicos” (citado en Valis, 305). Pardo Bazán comenta en 1910 (“Crónica de Madrid. El estreno de Salomé”), que es apropiado que la obra de Wilde se estrene en España sin muchas protestas, en vez de prohibirse como en Inglaterra,²¹ por la naturaleza teatral y pública del catolicismo español, habiendo tenido España desde siempre una tradición de representar artísticamente temas espirituales: “nosotros, en nuestros Autos Sacramentales, hemos sacado a escena al mismo Dios, a la Virgen, a toda la corte celestial; que en nuestros teatros clásicos existe un subgénero de comedias que se llaman ‘comedias de santos’ ” (372).²² Por medio de la teatralidad del catolicismo, entonces, volvemos otra vez a Salomé y su conexión cultural con España, enfatizada por Pardo Bazán en su descripción de las bailarinas hispano-orientales Pastora Imperio y Tórtola Valencia. También hay una actriz que juega un papel fundamental en la exposición de la visión capital de la cabeza cortada: Margarita Xirgu, cuyas manos son el vehículo para esta expresión de lo sagrado.

Para Pardo Bazán, las manos de Xirgu unen la escultura (dramática) y la religiosidad de la visión capital – enmarcando, creando, de hecho, la cabeza, y vistiendo el santo – igual que las manos de Pastora Imperio que tocan las castañuelas, y trasladan al público a Oriente, a los orígenes, a Salomé y la cabeza cortada de San Juan Bautista. Pardo Bazán destaca la expresividad de la mano de Margarita Xirgu el primero de junio de 1914 (“La vida contemporánea”), “esa mano que habla, por decirlo así, es la de la Xirgu, que encuentra en ella poderoso auxiliar para los efectos de la voz y del semblante” (523). En las manos de Xirgu, “la copa [...] se alza, la antorcha [...] se agita, adquieren un sentido profundo,” y se activa el milagro de la cabeza cortada “[c]uando las pasa por la negra cabellera de la testa cortada de Yokanán, yacente en el plato de plata, son unas manos de cera, que tienen fiebre, y aterran más las manos, que la cabeza misma del profeta, lívida y sangrante” (523). Espantan y se imponen más las manos de la que “viste el santo” que la cabeza en sí, porque las manos representan la capacidad de la mujer, agente de la visión capital – para trabajar, actuar y profanar la cabeza del profeta: asustan por el poder que tienen. Las manos de Margarita Xirgu y Pastora Imperio vuelven el público a Oriente, a los orígenes del arte español. Estas “madres” culturales recuerdan la violencia (tragedia y crueldad, una vez más) de la visión capital, y crean el arte que es la última palabra de Pardo Bazán sobre el feminismo, o por lo menos, una de ellas.

Retornando a “Algo sobre escultura,” el manifiesto feminista-patriótico-artístico termina cuando Pardo Bazán hace hincapié en el espíritu creativo y fecundo de España, refiriéndose a la exportación de la idea de la cabeza cortada como manifestación de un liderazgo cultural (o maternidad artística) muchas veces subestimado: “Ante ella hay que meditar si nuestra espontaneidad es o no un don especialísimo y fecundador, puesto que con él abrimos nuevos caminos a la poesía y a la hermosura en otras naciones. A España la encontraremos en muchos sitios donde no lo creeríamos, donde salta como una revelación” (1377-78). Igual que la visión capital siempre recuerda la violencia y tragedia de lo sagrado, para Pardo Bazán, el imperialismo cultural no se disocia de la actividad propiamente bélica:

²¹ “Es preciso hacer justicia a España,” dice Pardo Bazán, “y más en estas cuestiones, pues demuestran hasta que punto el supuesto país de la intolerancia es tolerante, -- sea por temperamento, sea por indiferentismo --. *Salomé* está prohibida en Inglaterra, y muy mal mirada en Alemania, países protestantes. Aquí, si algunos espectadores se han alarmado, es porque saben esto, y no reflexionan que los países protestantes son infinitamente más intransigentes con el arte que los católicos” (“Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*,” 371). Para la historia de las representaciones de la obra de Wilde, con su versión operística de Strauss, ver Hutcheon y Hutcheon, 17-18, nota 1.

²² Para el vínculo entre las obras de teatro y la espiritualidad o religiosidad en España, ver Webster 146-47.

¡[España] [h]a impulsado tanto al combatir, al esparcirse por el mundo! Los miopes no ven en la guerra más que la guerra. Hubo otra cosa, en Flandes, en Italia, en América; hubo otra cosa, y hasta una infinidad de cosas. Una de ellas es esta fiereza de las testas trucas, que el decadentismo ha adoptado, con Salomé y con la emoción de Gautier, ante una maravilla. Hilos invisibles que tiende el arte, y que vuelan por cima de los Pirineos y del estrecho de la Mancha. (1378)

Es decir, la autora no rehúye la asociación del patriotismo con la agresividad, la conquista, y el dominio de territorios ajenos (tragedia y crueldad), pero resalta también como producto final y clave de esta preeminencia la maternidad de las “testas trucas”: la hegemonía cultural de España, que se deja sentir hasta en Francia e Inglaterra. “Consolémonos, pues, con el arte”... el baile y la procesión continúan en el periodismo de Emilia Pardo Bazán, autora que lleva, en sus manos de escritora, el imaginario español orientalizado a todas partes, con la ayuda de otras mujeres artistas que transportan las imágenes capitales: Pastora Imperio, Tórtola Valencia y Margarita Xirgu.²³

Obras citadas

Amelang, James S. Reseña de *Art and Ritual in Golden-Age Spain*, de Susan Verdi Webster. *The American Historical Review* 105.1 (febrero 2000): 290.

Barthes, Roland. “The Reality Effect.” *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California P, 1986. 141-48.

Bolaños Atienza, María. “Crónica de un museo.” En *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, 15-39.

Bombín, Jesús. “El Museo de Escultura incorpora 3.100 copias de obras clásicas a su colección.” *El Norte de Castilla* (31 de diciembre de 2011): 48.

DuPont, Denise. “Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán’s Late Criticism.” *MLN* 117.2 (2002): 343-64.

Hutcheon, Linda, y Michael Hutcheon. “ ‘Here’s Lookin’ at You, Kid’: The Empowering Gaze in *Salome*.” *Profession* (1998): 11-22.

Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.

Kristeva, Julia. *The Severed Head: Capital Visions*. New York: Columbia UP, 2012.

Marcus, Sharon. “Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity.” *PMLA* 126.4 (2011): 999-1021.

Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

²³ Y hay otras manos femeninas que participan en esta campaña de la Salomé/Judith española. Marta Palenque relaciona el soneto-prólogo que contribuyó Francisco Villaespesa al *Judith. Poema épico* de Ramón Goy de Silva “con las actuaciones de liberación feminista en aquellas fechas [1910]” (236). Margarita Xirgu estrena la *Judith* de Villaespesa, y la *Judith* de Goy de Silva va dedicada a Sofía Casanova, “muy concienciada del nuevo papel, activo e independiente, que la mujer debía desempeñar en la sociedad” (Palenque 236). Casanova fue amiga y colaboradora de Carmen de Burgos, participante de la misma lucha.

- Otis, Laura. "Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán." *Revista de Estudios Hispánicos* 29.1 (1995): 73-106.
- Palenque, Marta. "La *Judith* (1910) de Ramón Goy de Silva en la revista *Prometeo*." *Testi e Languaggi* 3 (2009): 231-50.
- Pardo Bazán, Emilia. "Algo sobre escultura." *La Nación* (23 de mayo, 1920). En Sinovas Maté, II: 1375-1378.
- . "Crónicas de España." *La Nación* (21 de julio, 1916). En Sinovas Maté, II: 1130-1134.
- . "Crónicas de España." *La Nación* (9 de octubre, 1917). En Sinovas Maté, II: 1209-1212.
- . "Crónicas de España." *La Nación* (12 de diciembre de 1917). En Sinovas Maté, II: 1222-1225.
- . "Crónicas de España." *La Nación* (27 de julio, 1919). En Sinovas Maté, II: 1322-1324.
- . "Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*." *La Nación* (1 de abril, 1910). En Sinovas Maté, I: 371-375.
- . "Un poco de crítica. Bohemia literaria." *ABC* (5 de enero, 1920). En Sotelo Vázquez, 129-32.
- . "Un poco de crítica. Decadente." *ABC* (10 de enero, 1920). En Sotelo Vázquez, 133-36.
- . "Por la España vieja. Los santos de Valladolid." *Nuevo Teatro Crítico* 1.10 (octubre 1891): 69-83. www.cervantes.virtual
- . *La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 2005.
- . "La vida contemporánea." *La Ilustración Artística* (27 de mayo de 1912). En Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, 469.
- . "La vida contemporánea." *La Ilustración Artística* (18 de mayo, 1914). En Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, 521.
- . "La vida contemporánea." *La Ilustración Artística* (1 de junio, 1914). En Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, 523.
- Pereira Muro, Carmen. "Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán." *La Tribuna* 4 (2006): 153-177.
- . "Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán." *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. A Coruña: Real Academia Galega, 2008. 259-278.
- Rueda, Ana. Rueda, Ana. *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- Saint-Saëns, Alain. Reseña de *Art and Ritual in Golden-Age Spain*, de Susan Verdi Webster. *The Catholic Historical Review* 86.2 (April 2000): 339.
- Shaughnessy, Christy P. "The Bourgeois Wife as Odalisque in Pardo Bazán's *Una cristiana* and *La prueba*." *Revista de Estudios Hispánicos* 45 (2011): 283-306.

Sinovas Maté, Juliana, ed. *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. 2 vols. A Coruña: Editorial Diputación Provincial, 1999.

Smith, Jennifer. "Women, Mysticism and Alternative Technologies of the Self in Selected Writings of Emilia Pardo Bazán." *Revista de Estudios Hispánicos* 45.1 (2011): 155-75.

Sotelo Vázquez, Marisa, ed. *Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.

Valis, Noël. *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel: Selected Essays*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005.

Viatte, Françoise. Foreword. *The Severed Head: Capital Visions*. De Julia Kristeva. New York: Columbia UP, 2012. xi-xiii.

Virgen de las Angustias. <http://domuspucelae.blogspot.com/2012/01/visita-virtual-virgen-de-las-angustias.html>.

Webster, Susan Verdi. *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1998.

Recebido para publicação em 10-09-12; aceito em 13-10-12