«LA TRIBUNA», DE EMILIA PARDO BAZÁN, ENTRE ROMANTICISMO Y NATURALISMO

José Manuel González Herrán
(Universidad de Santiago de Compostela)

Uno de los tópicos más arraigadamente repetidos en la crítica y bibliografía pardobazaniana es el que afirma que *La Tribuna* es no sólo su novela más específicamente naturalista, sino, acaso, la primera del llamado «naturalismo español»; y, a juzgar por los testimonios que podrían aducirse,[1] parece que su adscripción a la escuela de Zola tiene su más sólido apoyo en la evidente simultaneidad entre la redacción de esa novela y la publicación en *La Época* de los artículos de *La cuestión palpitante;* obviamente, resulta muy tentadora la hipótesis de que, al tiempo que teorizaba sobre aquella corriente (aunque, dicho sea entre paréntesis, doña Emilia en esos artículos más que teorizar se limita a historiar y describir), la escritora coruñesa ponía en práctica aquellos postulados con un relato *à la manière* de Zola; y es forzoso reconocer que, al menos en su estrato más superficial o aparente, *La Tribuna* está cuajada de *tics* supuestamente naturalistas; son, por decirlo con la certera observación de Sáinz de Robles, «conatos muy pronunciados —y muy amanerados— de naturalismo».[2]

Pues bien, mi intención aquí es poner en cuestión aquel tópico crítico, sugiriendo que, por debajo de su aparente naturalismo, en la novela que nos ocupa perduran procedimientos, actitudes y gestos propios de la estética literaria inmediatamente anterior al realismo, más vigente de lo que suele

creerse en la novela española de principios de los ochenta («el Realismo de hoy —advertía Rafael Altamira en 1886—, ya libremente practicado, ya en su tendencia *naturalista* o *determinista* [...] tiene aún, sin reconocerlo a veces, muchos dejos y elementos románticos».[3] En consecuencia, lo que sugiero es que, lejos de ser uno de los ejemplos primeros y más representativos de la novela naturalista española, *La Tribuna* merecería con más justicia el calificativo de romántica (de un romanticismo tardío, claro es), ya que:

a) su aparente *documentalismo experimental* es más bien *pintoresquismo costumbrista;*

b) la historia que relata, más que *tranche de vie* (como quería Zola) obedece a los esquemas más explotados por el *folletín social;*

c) la autora no mantiene la imparcialidad y objetividad que demandaba la poética naturalista, sino que, movida por prejuicios ideológicos e intención docente, hace reiterado uso de la sátira tendenciosa.

Ahora bien, no seré tan insensato que piense que se equivocan todos cuantos han visto y ven aspectos y rasgos naturalistas en este libro; sería difícil no verlos, tras el esfuerzo deliberado de la autora para hacerlos notorios. Pero acaso en ello resida su principal limitación: más que consecuencia o efecto de una opción estética, coherentemente desarrollada a lo largo de la obra, aquellos rasgos no son sino *gestos,* a veces llamativos, pero superficiales: meras apariencias que no consiguen maquillar del todo la verdadera fisonomía del producto.

Dejo a un lado (y sé que es mucho dejar) la cuestión de las indiscutibles relaciones y coincidencias entre la estética naturalista y la romántica; o, más exactamente, lo que de romántico tiene el naturalismo. Son muchos los que piensan que, en el fondo, las teorías (y más, las ficciones) de Zola no son otra cosa que romanticismo. Aunque ello sea así, mi propuesta no pretende ir por ese camino, sino por el más llevadero de rastrear en esta novela la persistencia de ciertos rasgos propios de la narrativa prerrealista. En todo caso, al final tal vez alcancemos alguna conclusión que incida en el aspecto soslayado, y podamos confirmar, si bien con argumentos distintos de los esgrimidos por el ensayista gallego, la afirmación de Domingo García-Sabell, quien en un artículo de 1951 calificaba el arte de doña Emilia como romántico y no como realista.[4]

Para la *lectura* que propongo (y que no podré desarrollar

sino sólo apuntar en los minutos de que dispongo) nos servirá de guía eficaz el prólogo que la autora puso a su novela. Es sabido que a lo largo de su carrera, doña Emilia hizo reiterado uso del prólogo no sólo para explicar y justificar la obra que presentaba, sino para exponer su concepción del género, lo que —visto desde hoy— nos permite ir reconstruyendo el proceso evolutivo de su poética: recordemos tan sólo, además de este de *La Tribuna,* los prólogos a *Pascual López, Un viaje de novios, El cisne de Vilamorta* o *La dama joven.* Pues bien, ese texto, con sus declaraciones, sus excusas y sus silencios, puede ayudar, más allá de las intenciones de su autora, a descubrir el romanticismo latente de una novela aparentemente naturalista.

Comienza afirmando algo muy útil para mi propuesta: «*La Tribuna* es en el fondo un estudio de costumbres locales» (p. 1);[5] Baquero Goyanes, en su ya clásico trabajo de 1954-1955 —ahora reeditado— se fijó sobre todo en el término *estudio,* y ello le permitía situar la novela «en la línea documental, científica, que Zola había propugnado»;[6] yo creo que, pese a tales resonancias, el sintagma *estudio de costumbres locales* tiene una raíz bastante anterior, en el más rancio costumbrismo romántico, hasta el punto de consagrarse como etiqueta o subtítulo de la mayor parte de las colecciones de apuntes, tipos y escenas. No creo casual que la escritora coruñesa pusiese en uno de los primeros párrafos de su prólogo tan tajante afirmación; al contrario, pienso que la intención costumbrista es prioritaria en el ánimo de la autora al dar a la estampa aquel libro.[7] Otra cosa bien distinta es que, animada por el ejemplo de Zola (a quien entonces leía y trataba de divulgar entre sus compatriotas), pretendiera que su *estudio* pudiera parangonarse con los que llevaban a cabo el admirado escritor francés y sus seguidores. Pero el resultado era todavía demasiado deudor, en procedimientos descriptivos y narrativos, de la rica y fructífera tradición del costumbrismo (género que la autora había cultivado en su juventud, en textos poco conocidos, como el titulado «La evolución de una especie»).[8]

Ejemplos de lo que digo podrían ser la misa dominical y el paseo subsiguiente en el capítulo III, la «pesada comida de provincia» en el IV, la fiesta de la Candelaria en el XXVII, ciertas «fisiologías», como las de la *Guardiana* y la *Comadreja* en el XI,[9] la de la «señorita» en el XIV o el estudio sobre Borrén, en las páginas iniciales del XXII, interesante ejemplo

de las borrosas fronteras entre la «fisiología costumbrista» y el «caso clínico naturalista». Y, sobre todo, el notabilísimo capítulo XXII, «El carnaval de las cigarreras», todo él un *cuadro* de costumbres,[10] aunque su sabor pintoresco lleve ciertos toques *picantes* —como se decía entonces— propios del gusto naturalista.

En su citado estudio sobre la Pardo Bazán, el profesor Baquero Goyanes llamó la atención sobre «la estrecha ligazón existente entre costumbrismo y naturalismo»,[11] explicando cómo la técnica descriptiva naturalista está preludiada y engendrada por la literatura de costumbres; y aunque entre los ejemplos aducidos sólo hay uno de *La Tribuna,* creo que es precisamente en esta novela dónde mejor se advierte lo certero de su observación; son varias las descripciones cuya minuciosidad suele ser considerada como naturalista pero que en procedimientos, tono e intención se acercan más al gusto por el detalle pintoresco y característico, propios del costumbrismo; analícense con tal perspectiva apuntes como el del mercadillo del capítulo XVII, el banquete del XVIII, el barrio de Amparo en el XXX, o algunas de las que el mismo Baquero llamó «lecciones de cosas» (la elaboración de barquillos, cigarros o pitillos), cuyo detallismo, por más que fuese fruto de documentada observación a la manera zolesca, no está lejos del que podemos encontrar en los apuntes de un Estébanez.

Tras aquella afirmación del prólogo («*La Tribuna* es [...] un estudio de costumbres locales») la autora advierte que en la trama de su novela están entretejidos los recientes sucesos de la Revolución de 1868; y a propósito del modo e intención con que se propone evocar aquellos acontecimientos (que, como es sabido, recrea en el ambiente de las cigarreras coruñesas),[12] plantea algo muy pertinente para el objeto de nuestra discusión; «no quise hacer sátira política», declara (p. 2); puntualización tan necesaria como escasamente convincente; al menos no lo fue para los primeros lectores de *La Tribuna,* según la autora recordaba en sus *Apuntes autobiográficos:* «ni el más leve conato de sátira encerraba el libro [...]. Pues bien, *La Tribuna* descontentó a tirios y troyanos. Los republicanos se creyeron puestos en caricatura, y los conservadores, gente almizclada, se sublevaron contra la descripción sincera y franca del pueblo y de la vida obrera».[13] Enseguida veremos cuánta razón asistía a los lectores republicanos; lo que ahora me importa es llamar la atención sobre uno de los postula-

dos básicos de la estética de Zola: la imparcialidad y objetividad escrupulosas que debía mantener el novelista experimental»[14] Que doña Emilia, al menos en este punto y en esta novela, se encontraba lejos de tal imparcialidad, resulta evidente desde este sugestivo prólogo, en el que formula así lo que ella misma llama *moraleja* de su historia: «que es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce, y a las cuales por lo mismo atribuye prodigiosas virtudes y maravillosos efectos» (pp. 2-3). Con tales presupuestos (o prejuicios) ideológicos y políticos, nadie podría esperar que la novela fuese un documento objetivo acerca del republicanismo de las cigarreras coruñesas; además, aquel evidente propósito de ridiculizar, o cuando menos, poner en duda la validez de un sistema político —el republicanismo federal— contradecía uno de los postulados que la propia Pardo Bazán formulaba, por aquellos días, en uno de los artículos de *La cuestión palpitante*: «la novela hoy, más que enseñar o condenar estos o aquellos ideales políticos, ha de tomar nota de la verdad ambiente».[15]

Por el contrario, como ya advirtió Alas,[16] en *La Tribuna* la autora hace un uso reiterado de procedimientos degradadores en todo aquello que se refiere a la Revolución y a la República, en especial al concepto que de ellas y sus efectos tienen las ingenuas obreras. Como ejemplos dignos de mención y análisis citaré, en los capítulos IX y XII, la difusión de la propaganda política, a través de los periódicos, entre Amparo y sus compañeras; los diálogos que abren el X, muestra de una tosca ironía contrarrevolucionaria; todo el episodio del Pacto Federal (capítulos XVII, XVIII y XIX), salpicado de viñetas caricaturescas: la comitiva de los Delegados, el banquete en el Círculo Rojo, la Asamblea Constitutiva de la Unión del Norte...; el contraste irónico que en los capítulos XXIV y XXV se establece entre la fe revolucionaria de las cigarreras y su arraigada religiosidad primitiva, o los comentarios que hacen a propósito de la Comuna parisiense, en el capítulo XXXIV; en este mismo, el relato de la revuelta de las obreras en la fábrica, episodio cuyo potencial heroísmo aparece degradado con algunos rasgos grotescos; la parodia de la literatura dramática revolucionaria que ofrece el capítulo XXXVI; y, finalmente, el sarcasmo que resume el grito final («¡Viva la República federal!»), con su contraste entre la esperanza colectiva y la desesperación individual.[17]

Cabría plantear, a propósito de algunos de los ejemplos

citados, hasta qué punto no es también un resabio romántico ese frecuente recurso a lo grotesco, especialmente cuando se emplea como procedimiento degradador, por contraste, de elementos usualmente cargados de connotaciones elevadas. Pienso, por ejemplo, en el párrafo final del capítulo XIV, ridículo contraste con ciertas descripciones ambientales del mismo capítulo, deliberadamente líricas; o en el tratamiento degradado de ciertos símbolos: las palomas, al final del capítullo XIX; Borrén, que pretende ser Mefistófeles y no es sino un «pobre diablo», en el XXIII, o el «mezquino paraíso» de coles y cebollas en el XXXI.

Comentando el pensamiento político-social de la Pardo en esta novela, Robert E. Osborne escribe: «nos llama la atención [...] su deseo de no mostrarse prevenida contra la clase obrera y sus aspiraciones políticas»; y, en apoyo de esa observación —que podría parecernos discutible—, argumenta que, pese a haberse mofado en alguna ocasión de las ideas democráticas y del sufragio universal, doña Emilia «puede compadecerse del obrero y de las injusticias que padece».[18] La matización es muy pertinente para mi propósito en la medida en que puede ayudarnos a precisar, además de la ideología, la estética de esta novela; la actitud compasiva frente a la cuestión social no está muy alejada del sentimentalismo humanitarista[19] del folletín romántico.

Como ha observado algún crítico, la historia de Amparo, la cigarrera seducida y abandonada por un señorito militar, tiene mucho de folletinesco y precedentes reconocibles en la literatura prerrealista del XIX.[20] Mas no es sólo en el plano de la *historia* donde hay ecos del género que cultivara Ayguals de Izco; también en el nivel del *discurso* podemos encontrar procedimientos narrativos y recursos estilísticos usuales en aquellos relatos.

A veces hay una evidente utilización irónica, similar en su propósito a la que hemos visto en las alusiones políticas: así sucede en el final del capítulo XVII, cuando Amparo se imagina protagonista de una historia de heroísmo revolucionario; en el XXXIII, sus reclamaciones de igualdad, con retórica prestada tanto de la prosa periodística como de los folletines «socialistas»; o en el XXXVI, la representación del drama «Valencianos con honra», cuyo asunto es parodia de los de cualquier melodrama o folletín. En otros casos la ironía es más velada: las ilusiones de la Tribuna, cuando se ve como señora de Sobrado (capítulos XXIX y XXXII) o el aviso

profético de la Porreta, al comienzo del XXVIII. Escenas plenamente folletinescas son también las del capítulo XXXIII, al descubrirse el embarazo de Amparo y reclamar esta inútilmente a su seductor el cumplimiento de su promesa matrimonial; el recurso del anónimo, en el XXXV; y, al final del XXXVI, la impotencia de Amparo frente a los muros de la casa burguesa, con su obvio simbolismo.

Como quedó dicho, al margen de cualquier otra interpretación que podamos apuntar, es claro que en el ánimo de la autora estaba la intención de hacer un relato que pudiera parecer zolesco; de ahí la advertencia —que parece excusa pero es sugerencia— que apunta: «Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista»; apunta así hacia el aspecto que, efectivamente, ha servido de argumento principal para quienes adscriben *La Tribuna* al naturalismo. Enseguida veremos hasta qué punto ello es así; lo que ahora me importa es recordar y comentar las razones con que la escritora defiende y justifica la posible crudeza de su pintura: «nunca seguiré la escuela idealista de Trueba y de la insigne Fernán, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar pero no fingir»; se trata pues de una opción a la vez estética y ética: realismo y verdad, frente a fingimiento idealista. Pero no nos engañemos: a renglón seguido asoma el prejuicio que desvirtuará su pintura: «Afortunadamente —observa— el pueblo que copiamos los que vivimos del lado de acá del Pirineo no se parece todavía, en buena hora lo digamos, al del lado de allá»;[21] juicio que apoya con una enumeración de las virtudes que adornan al pueblo español; «ojalá pudiese yo —concluye— sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita». Para conseguirlo, el procedimiento idóneo será el ecléctico: «pintémosle —propone—, si podemos, tal cual es, huyendo del *patriarcalismo* de Trueba como del socialismo humano de Sue» (pp. 3 y 4). Eclecticismo que, a nivel estético, será también el que caracterice esta novela, entre romántica y naturalista.

Apunté al principio de mis palabras la opinión de que los rasgos naturalistas de *La Tribuna*, tan evidentes como abundantes, no obedecen a un planteamiento estético coherente, sino acaso a una mera adopción, superficial y bastante gratuita a veces, de determinados gestos —los más llamativos del reportorio— que pudieran ser tenidos por naturalistas. Por supuesto que sugerir esto es más fácil que demostrarlo; afortunadamente (para mí) el tiempo juega en mi favor y el que

se me ha concedido está próximo a agotarse. Por ello, me limitaré a una sucinta enumeración de los ejemplos que habría que analizar y discutir; ejemplos, además, harto citados y comentados por los críticos que defienden el naturalismo de *La Tribuna.*

Así sucede con los abundantes casos en que aparece eso que la autora en su prólogo llamaba «crudeza naturalista», esto es, lo sórdido, lo sucio, lo feo, lo monstruoso en ambientes o personajes;[22] igualmente, las detalladas explicaciones del proceso de elaboración de barquillos o cigarros, cuyo naturalismo puse en duda anteriormente. Deliberada y tópicamente naturalista es también el alarde —no siempre oportuno y con frecuencia pedante— de terminología tomada de las ciencias biológicas y médicas, que lo mismo explican una peculiaridad («la acuidad[23] del sentido del olfato es notable en las cigarreras: diríase de la nicotina, lejos de embotar la pituitaria, aguza los nervios olfativos», p. 91), la muerte de un personaje («Sabiendo cuánto influyen en los sacudimientos cerebrales y en las hemorragias internas los accesos de furor [...]», p. 146), la belleza de una dentadura adolescente («los dientes, servidos por un estómago que no conocía la gastralgia, parecían treinta y dos grumos de cuajada leche», p. 65) o la influencia de un medio insalubre («la labor sedentaria, la viciada atmósfera, el alimento frío, pobre y escaso, eran parte a que en la fábrica hiciesen estragos la anemia y clorosis», p. 202).

Este último texto ejemplifica, además, otro de los *motivos* temáticos característicos del zolismo; pese a lo que había declarado en *La cuestión palpitante,*[24] la autora de *La Tribuna*, parece aceptar, aunque sólo sea como fórmulas, ciertos tópicos darwinistas (la ley de la herencia, la influencia del medio, cierto fatalismo determinista...).[25] Más darwinista aún es la insistencia en la metaforización animalizadora, especialmente a propósito de Chinto, personaje que reúne todos los rasgos de la *bête humaine*: a lo largo de la novela se le compara o identifica con un moscardón, un perro, una alimaña montesa, un mulo, un becerro, un borrego, un buey, un mono, un asno, un lobo...

No cabe duda de que, para muchos de los lectores de entonces, el más claro indicio de la escuela de Zola era el atrevimiento al tratar asuntos o situaciones escabrosas. No se libró *La Tribuna* de censuras en este terreno, a pesar del exquisito cuidado de la autora en no sobrepasar los límites del buen gusto y de lo entonces tolerable, como muestra el pudor

con que están referidos el episodio de la «caída» de Amparo, en el capítulo XXXI,[26] o el del alumbramiento de su hijo, en el XXXVIII;[27] en cambio hay otras situaciones en el libro de notable aunque sutil contenido erótico: el enfrentamiento de Amparo y Chinto en el capítulo XX (escena de violencia y sexo que, dicho sea de paso, acaso inspiró otra muy similar en *Sotileza*),[28] la curiosa mezcla de voluptuosidades —sexo y tabaco— que siente Baltasar en presencia de Amparo (capítulos XXVII, XXXI y XXXII);[29] el ambiguo erotismo que, como dije, hay en esa saturnal de mujeres solas, el carnaval de las cigarreras del capítulo XXII.

Prescindiendo de otros rasgos aparentemente naturalistas que aún podríamos señalar, quiero referirme a uno muy significativo y al que también aludía la autora en su prólogo; apoyándose en el ejemplo de Galdós y Pereda, Pardo Bazán justifica «la licencia que me tomo —dice— de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla en la región en donde los saqué» (p. 4). Si así lo hubiese hecho, la novela se acercaría efectivamente a lo que debería ser un *roman expérimental;* pero tampoco ese requisito se cumple; de nuevo, los prejuicios derivados de la actitud costumbrista (la búsqueda de pintoresquismo y color local) falsean el producto, de modo que los diálogos populares de *La Tribuna,* aunque están cuajados de lo que la autora llama «expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas, donosas» (p. 5), distan mucho de reflejar veraz y documentalmente el habla de la Galicia urbana del último tercio del XIX.

Aduciré en apoyo de mi opinión el dictamen autorizado del historiador y crítico gallego César Barja, para quien «cuanto de dialecto gallego hay en *La Tribuna* [...] no es cosa mayor, ni como cantidad, ni como calidad».[30] Bien es verdad que doña Emilia tuvo que enfrentarse con un problema de no fácil solución: en estricta observancia de los presupuestos naturalistas, los personajes populares de esta novela deberían expresarse en gallego, (o en *castrapo*), algo que excedía con mucho lo que la autora y sus lectores podían afrontar. De ahí que optase por unos diálogos en castellano contaminado de algunos galleguismos fonéticos, léxicos o morfosintácticos; el resultado no siempre es acertado y, como apunté, es más un rasgo de pintoresquismo costumbrista que de documentada observación naturalista.

Un último aspecto cabría señalar en este rastreo de huellas románticas en *La Tribuna*: el nivel estilístico; no puedo

ya demorarme en su análisis, pero sí debe quedar constancia del sabor romántico que tienen determinadas descripciones y evocaciones, cuyo tono, que podríamos llamar lírico, está conseguido mediante la utilización de un léxico, una adjetivación y una imaginería de indudable estirpe romántica (y que habría que relacionar con la producción poética juvenil de la escritora). Valgan como ejemplo estas dos *marinas* del capítulo XIV: «a lo lejos, el blando murmullo de las olas, que parecían un lago de plata, decía cosas embriagadoras y poéticas; cantaba un idilio intraducible al humano lenguaje» (pp. 103 y 104); «susurraban las acacias, llenaba el aire el misterioso silabeo de las conversaciones de última hora y el amoroso gemido del mar, besando el parapeto, completaba la sinfonía» (pp. 106 y 107). Y acaso debiera considerarse aquí el rasgo más llamativo estilísticamente de *La Tribuna* y que han comentado todos sus críticos, desde Alas a Clemessy:[31] su afán colorista, que si bien puede ser deliberado alarde imitativo del aspecto que más admiraba en la prosa de los Goncourt,[32] demuestra también la pervivencia de ciertos recursos expresivos románticos (aunque algún crítico haya considerado que tal técnica es impresionista y aún modernista).[33]

Termino apuntando algunas de las conclusiones que considero de interés entre las que podrían deducirse de mi *lectura*. La primera, obviamente, sería la confirmación de lo que a modo de hipótesis propuse al comiezo: el carácter aún romántico y escasamente naturalista de *La Tribuna*. Es posible que mis argumentos y explicaciones no hayan sido bastante convincentes, pero confío en que al menos sirvan para suscitar otras cuestiones de más alcance e importancia, no sólo para la obra de doña Emilia, sino para el tema que nos ha reunido en este Congreso.

En cuanto a lo primero, esta novela de la Pardo Bazán parece dar la razón a quienes consideran que lo característico de su estética literaria es un eclecticismo de compromiso, que a un substrato romántico, nunca del todo abandonado, va superponiendo, sucesivamente, ademanes o gestos del realismo, naturalismo, espiritualismo, decadentismo, modernismo...[34]

Y por lo que se refiere al debate sobre realismo y naturalismo en España, quiero recordar aquí algunas de las preguntas que Yvan Lissorgues formulaba en el Programa orientativo que nos sirvió de convocatoria: «¿Representa el realismo

una ruptura real con el romanticismo y con el *costumbrismo*? El costumbrismo y ciertas formas de romanticismo (que están por caracterizar), ¿no se integran en la orientación realista? [...] ¿Es paradójico ver en el naturalismo una prolongación de las novelas de tesis?»

Espero que algunas de las observaciones referidas a *La Tribuna* que aquí he expuesto nos ayuden a responder a esos interrogantes; o —lo que sería más interesante— nos planteen otros nuevos. Ustedes tienen ahora la palabra.

NOTAS

1. «La señora Pardo Bazán, después de publicar teorías tan bien pensadas como las de su *Cuestión palpitante,* da a la estampa su novela *La Tribuna,* naturalista por todos lados» (L. Alas, «*La Tribuna.* Novela original de doña Emilia Pardo Bazán», en *Sermón perdido,* Madrid, Fernando Fe, 1885, p. 113); «Elle ne se tint pas à la théorie; elle se mit à écrire des romans. Comme il fallait s'y attendre, elle debuta par le pastiche de Zola [...] est le roman naturaliste selon la formule» (B. de Tannemberg, *L'Espagne littéraire. Portraits d'hier et d'aujourd'hui,* París, A. Picard-Toulouse: E. Privat, 1903, p. 305); «*La Tribuna* entraba ya decididamente, por clasificación rigurosa, en el catálogo de obras naturalistas [...] Era naturalista por todos conceptos» (A. González Blanco, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días,* Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, p. 489); «En su época rotunda, decididamente naturalista, destacan tres obras [...]. Puede que de las tres sea *La Tribuna* la más próxima al naturalismo francés, a la manera de Zola [...] debió escribirla casi para completar con la práctica su defensa teórica del naturalismo en *La cuestión palpitante*» (M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán,* Murcia, Universidad, 1986[2], p. 11); «The critics seem unanimous in their veredict that this is a novel naturalistic in every respect [...] In any case, it is apparent that *La Tribuna* is an experimental novel written and composed faithfully according to the Zola pattern» (D.F. Brown, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán,* Chapel Hill: *The University of North Carolina Press,* 1957, pp. 72 y 83); «Tras la tormenta que desencadenó, quiso demostrar la práctica de sus teorías en la primera novela que publicó después [de *La cuestión palpitante*], *La Tribuna,* que cae por completo dentro de la técnica naturalista de la interpretación que la autora se forjó» (J. de Entrambasaguas, «Emilia Pardo Bazán (1851-1921)», en *Las mejores novelas contemporáneas,* III, Barcelona, Planeta, 1967, p. 927); «Después de haber escrito sus impresiones y teorías sobre el naturalismo, ¿cómo

resistir la tentación de componer una novela que pusiera estas mismas teorías en la práctica? [...] en *La Tribuna* por fin tenemos una verdadera novela naturalista, naturalista, desde luego, según las teorías de doña Emilia» (R.E. Osborne, *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras,* México, De Andrea, 1964, pp. 44 y 47); «A poco de publicar *La cuestión palpitante* [...] la Pardo Bazán, predicando con el ejemplo, da a la estampa su novela *La Tribuna* [...] en donde se acentúan las características naturalistas ya presentes en *Un viaje de novios*» (V. Fuentes, «La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *Grial,* 31 [1971] p. 90); «While the quarrel over Zolaism was at its heigh, Pardo Bazán was preparing a truly Naturalistic novel. In the manner of the French head of the movement, she first documented herself [...] The Naturalism of this work lies in various aspects» (W.T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán,* Nueva York, Twayne Publishers, 1971, pp. 45 y 46); «Con *La Tribuna* [...] se inicia en España la novela naturalista» (B. Varela Jácome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán, Santiago de Compostela: CSIC, Anejo XXII de Cuadernos de Estudios Gallegos,* 1973, p. 48); «Doña Emilia mettait donc clairement en application, dans *La Tribuna,* les idées qu'elle avait exprimées dans *La cuestión palpitante* en adoptant les procédés et à la fois l'intention principale des romanciers naturalistes français» (N. Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, romancière,* París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, vol. I, p. 201).

2. F.C. Sáinz de Robles, «Estudio preliminar» a su ed. de Emilia Pardo Bazán, *Obras completas,* I, Madrid, Aguilar, 1964, p. 49.

3. R. Altamira, «El Realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica,* n.° 198 (16 de octubre de 1886), IV, p. 667.

4. Pedro Abuín [D. García-Sabell], «El realismo de doña Emilia Pardo Bazán», en *Presencia de Curros y doña Emilia,* Vigo, Galaxia (Colección *Grial,* 3), 1951, pp. 45-54.

5. Cito por la primera edición, en Madrid, Alfredo de Carlos Hierro editor, sin año (pero 1883); en adelante me limito a indicar, entre paréntesis, las páginas correspondientes, siempre de esa misma edición.

6. Baquero, *op. cit.,* p. 11; este ensayo se había publicado previamente en *Anales de la Universidad de Murcia,* XIII (1954-1955), pp. 157-234 y 539-639.

7. Algo parecido sugiere Clemessy, *op. cit.,* p. 397: «Elle révèle cependant une conception fondamentalement traditionaliste que se situe dans une perspective encore très romantique. Lorsqu'elle fait revivre les moeurs et les manières d'être populaires de La Corogne, doña Emilia est mue par des sentiments qui rappellent ceux des "costumbristas" pour leurs modèles». Pero, a mi juicio, no son sólo los sentimientos sino los procedimientos literarios los que aproximan *La Tribuna* a la literatura costumbrista.

8. En *El Heraldo Gallego,* de Orense, núms. 224 (15 de octubre) y 225 (20 de octubre de 1877), pp. 149, 150 y 157-159.

9. También Pattison, *op. cit.,* p. 47 considera que «along with the Naturalistic element there is a strong dose of *costumbrismo,* the native Spanish realism which favored picturesque types and popular scenes. Several *cigarreras,* friends of Amparo, are good examples of *costumbrista* types».

10. De la misma opinión es Entrambasaguas, *op. cit.,* p. 928.

11. Ya algunos críticos de la época comentaron la relación exitente entre costumbrismo y naturalismo; citaré dos ejemplos: «La novela de costumbres, o es naturalista o no es novela de costumbres [...] la novela de costumbres debe apuntarse a las reglas que establece la moderna escuela naturalista» (L. Vidart, «El naturalismo en el arte literario y la novela de costumbres», *Revista de España,* tomo LXXXV, n.º 338 (1882), pp. 190 y 191); «Sabido es que no se manifiesta el naturalismo ahora en los artículos de costumbres, que fue donde hizo su primera aparición» (A. Cánovas del Castillo, *El «Solitario» y su tiempo,* Madrid, Dubrull, 1883, tomo I, p. 167). Para las observaciones de Baquero Goyanes, cfr. *op. cit.,* pp. 41, 143, 144 y 159.

12. Así lo explicaba, años después, en sus *Apuntes autobiográficos:* «Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: "¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones?" "Sí, me respondía el instinto; donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas". Un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril. De este pensamiento nació mi tercera novela, *La Tribuna*» (E. Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos* [1886], en *Obras completas,* III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 725).

13. *Apuntes autobiográficos* edición citada, p. 725.

14. «Je passe à un autre caractère du roman naturaliste. Il est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure [...] le romancier doit également s'en tenir aux faits observés, à l'étude scrupuleuse de la nature, s'il ne veut pas s'égarer dans des conclusions menteuses. Il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu [...]. L'intervention passionnée ou attendrie de l'ecrivain rapetisse un roman, en brisant netteté des lignes, en introduisant un élement étranger aux faits, qui détruit leur valeur scientifique» (É. Zola, «Le naturalisme au théâtre», en *Le roman expérimental* [1880]; cito por la edición de París, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 150 y 151).

15. Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante,* Madrid, V. Saiz, 1883, p. 178.

16. «Parece que el autor quiere dibujar el perfil cómico de la revolución, según la entendió el pueblo en algunas provincias», escribía Leopoldo Alas en su artículo citado en *Sermón perdido,* p. 116. Otros críticos posteriores han opinado de manera similar; así C. Barja (*Libros y autores modernos,* Madrid: Rivadeneyra, 1925, p. 559), para quien *La Tribuna* «puede pasar como sátira política y como novela docente»; V. Fuentes, art. cit., p. 93, opina que Pardo Bazán «presenta aquella realidad mediatizada por la ironía y la sátira»; también Clemessy, *op. cit.,* pp. 445-449, comenta lo que de sátira político-social hay en *La Tribuna. Vid.* ahora sobre esas cuestiones el artículo de N.G. Round «Naturalismo e ideología en *La Tribuna*» y el de D. Henn, «Aspectos políticos de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en Ruiz Veintemilla, J.M. (ed.), *Estudios dedicados a James Leslie Brooks,* Barcelona, Puvill / University of Durham, 1984, pp. 77-90.

17. Distinta es la interpretación de V. Fuentes, art. cit., p. 94: «el final de la novela resulta tan ambiguo y contradictorio como el resto de la novela» ya que «dejos de probar la moraleja que expone la novelista en el prólogo, este cuadro de la obrera militante, engañada por un señorito seductor, dando el pecho al hijo recién nacido, mientras sus compañeras marchan por la calle, en compacto pelotón, vitoreando a la República federal, intensifica —contra las intenciones de la autora— la perspectiva revolucionaria de la novela».

18. Osborne, *op. cit.,* pp. 46 y 47. En cambio, V. Fuentes, art. cit., p. 91 opina que la contradicción entre su ideología conservadora y los procedimientos naturalistas le conducen a «manipular esta realidad de modo que pruebe la moraleja que quiere extraer de la novela». No era eso, por supuesto, lo que pensaba la autora, quien estaba convencida de haber sido objetiva e imparcial en su tratamiento de la historia; «no necesité agrupar sucesos, ni violentar sus consecuencias, ni desviarme de la verdad concreta y positiva», escribía en el Prólogo, p. 2.

19. Ya Rafael Altamira, art. cit., p. 570 (n.º 192, 4 de septiembree de 1886) había advertido que «una de esas reminiscencias de pasados ideales en literatura [...] es el sentimentalismo humanista [...] resabio de aquel de los comienzos de la centuria».

20. Cfr. J. Sánchez Reboredo, «Emilia Pardo Bazán, y la realidad obrera, Notas sobre *La Tribuna*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 351 (septiembre de 1979), pp. 570-573. También V. Fuentes, art. cit., p. 90 señala que el tema del obrero menesteroso había dominado en la novela folletinesca, aunque observa que la clase obrera, idealizada por Ayguals y sus colegas, aparece aquí en su verdadera dimensión.

21. En *La cuestión palpitante,* ed. cit., p. 189, decía algo parecido: «Acá, los que estudiamos el pueblo, no ya en las aldeas, no en las comarcas montañosas, que gozan fama de morigeradas costum-

bres, sino en un centro fabril, notamos —sin pecar de optimistas— que, a Dios gracias, nuestras últimas capas sociales se diferencian bastante de las que pintan Goncourt y Zola».

22. Por ejemplo, la casa de Amparo (caps. II, III); el grupo de chiquillos que cantan villancicos (cap. V); el «Infierno» de la fábrica; los mendigos del cap. XXV; la esperpéntica señora Porreta (caps. III y XXVIII). Cfr. sobre todo esto los comentarios de Brown, *op. cit.*, pp. 74-80, Baquero Goyanes, *op. cit.*, pp. 110, 120-122 y 156-159; Clemessy, *op. cit.*, pp. 276 y 277.

23. Así, en la primera edición; en cambio editores recientes (F.C. Sáinz de Robles en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 130; B. Varela Jácome, en Madrid, Cátedra, 1975, p. 121 y J. Hesse, en Madrid, Taurus, 1982, p. 91) leen «agudeza».

24. Cfr. «[...] el darwinismo no pertenece al número de aquellas verdades científicas demostradas con evidencia por el método positivo y experimental que Zola preconiza [...]; sino que hasta la fecha, no pasa de sistema atrevido, fundado en algunos principios y hechos ciertos; pero riquísimo en hipótesis gratuitas, que no descansan en ninguna prueba sólida», *La cuestión palpitante*, ed. cit., p. 131.

25. Cfr. a este propósito las observaciones de Osborne, *op. cit.*, pp. 48 y 49; Clemessy, *op. cit.*, p. 279.

26. Cfr. Osborne, *op. cit.*, p. 48: «Sólo en un lugar la autora se niega a hablar con toda franqueza, en el de la seducción de la protagonista [...] la escena a que nos referimos es casi el único rasgo romántico de la novela»; también Clemessy, *op. cit.*, pp. 281, 282, 289 y 290.

27. En su artículo «Cartas son cartas», publicado en *La Época*, de Madrid, el 31 de marzo de 1884, Luis Alfonso reprochaba a doña Emilia esa «escena obstétrica» (citado por W.T. Pattison, *El naturalismo español*, Madrid, Gredos, 1969, p. 115). En cambio, para este crítico americano (en *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971, p. 46), esa situación es un buen ejemplo de lo que llama «mitigated naturalism», ya que, como recuerda, «in fact, the whole scene is described not from Amparo's room, but from the adjacent one where the invalid mother lies in bed. Groans and screams pierce the thin wall; the midwife and later the doctor make brief reports on the condition of their patient; at no time are we visual witnesses of the parturient».

28. Me refiero a la que se produce en el capítulo XXI, entre Muergo y Sotileza (en la edición de *Obras completas*, tomo IX, Madrid, Tello, 1888, pp. 398-402). Aunque no cita ese episodio, acaso se apoye en la semejanza que señala J. de Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 928, cuando escribe que «Chinto [...] recuerda lejanamente al Muergo de Pereda»; aunque conviene precisar que la novela de doña Emilia es anterior en dos años a la de don José María, por lo que, en todo caso, será Muergo quien recuerde a Chinto.

29. Lo ha notado y comentado Clemessy, *op. cit.*, p. 540.

30. C. Barja, *op. cit.*, p. 556. En cambio otros críticos extranjeros han valorado positivamente este aspecto de la novela; para R. Osborne, *op. cit.*, p. 48, «no cabe imaginar un diálogo más natural o mejor escrito. Estas cigarreras hablan el castellano precisamente como las obreras de una fábrica»; y W.T. Pattison, *op. cit.*, p. 46 escribe: «From her observation in the factory the Countess picked up a quantity of popular modes of speech and used them to make her characters talk with the authentic speech of the common people».

31. «La señora Pardo Bazán es de todos los novelistas de España el que más pinta: en sus novelas se ve que está enamorada del color [...] en *La Tribuna,* con haber mucho bueno, todavía es lo mejor el color y la fuerza y corrección con que se emplea» (L. Alas, *op. cit.*, pp. 113 y 114); J. Vida opinaba que «hay en esta novela muchas nimiedadees de color que indican complacencia en sorprenderlas y hacerlas ver» (citado por R. Altamira, art. cit., n.º 191, 28 de agosto de 1886, p. 554). Cfr. también Brown, *op. cit.*, pp. 78 y 79 y Clemessy, *op. cit.*, pp. 704-708.

32. «This masterly handling of color recalls Pardo's admiration for the Goncourts as *coloristas*» (Brown, *op. cit.*, p. 79). En efecto, hay abundantes testimonios de esa admiración; vgr., en *La cuestión palpitante,* ed. cit. pp. 103-105. Véase también una interesante confidencia, en carta a Menéndez Pelayo del 29 de septiembre de 1882: «es en mí cosa inevitable, condición de mi temperamento ver antes que todo el color [...] el sentido del color impera en mí hasta el grado que parecerá inverosímil al que no sepa lo que se afinan y excitan los sentidos por la contemplación artística. De tal manera me parece característico este modo de sentir las diversas vibraciones luminosas, que se me figura que siempre mis escritos se resentirán de esta excesiva sensibilidad de mi retina» (M. Menéndez Pelayo, *Epistolario,* V, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 482 y 483).

33. Me refiero al artículo de M.E. Giles «Impressionist Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review,* XXX (1962), en especial las páginas 307-309, que se ocupan del empleo de esas técnicas en *La Tribuna.*

34. Además del artículo de García-Sabell citado en la nota 4, puede servir de muestra de ese tipo de juicios éste de Blanca de los Ríos en su artículo «Elogio de la Condesa de Pardo Bazán», *Raza Española,* III, n.º 30 (junio 1921), pp. 28 y 29: «La Condesa de Pardo Bazán era [...] una ingente personalidad romántico-realista y un generoso criterio ecléctico; y si se aficionó al naturalismo fue por lo que de romántico y realista tenía [...] siempre afirmó su credo católico opuesto al determinismo, su independencia del documentarismo y su fuerte y sano realismo español, que, paso a paso, fue derivando hacia el idealismo más exaltadamente espiritualista».