

# LA LITERATURA FRANCESA DECADENTISTA, CON TEXTOS INÉDITOS DE UN CICLO DE CONFERENCIAS DE EMILIA PARDO BAZÁN<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> ARÁNZAZU GUZMÁN GUZMÁN  
arantxagu@yahoo.es

## RESUMEN

Emilia Pardo Bazán impartió, entre los meses de marzo y abril de 1918, un ciclo de conferencias sobre literatura francesa decadentista en el Ateneo de Madrid. La escritora, que ya había publicado tres volúmenes sobre literatura francesa, acerca del Romanticismo, la Transición y el Naturalismo, proyectaba publicar un cuarto estudio sobre el Decadentismo con parte de la documentación de estas conferencias, pero dicho proyecto nunca vio la luz. En este artículo analizo las seis conferencias inéditas que componían el ciclo, y edito aquellas parcialmente conservadas en el Archivo de la Real Academia Galega.

**PALABRAS CLAVE:** Emilia Pardo Bazán; Decadentismo; literatura francesa; conferencias Ateneo Madrid.

## ABSTRACT

Emilia Pardo Bazán gave, between March and April, 1918, a cycle of lectures on French decadent literature at the Ateneo of Madrid. The writer, who had already published three volumes on French literature, concerning Romanticism, the Transition and

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el marco de la investigación de mi tesis doctoral sobre la oratoria de Emilia Pardo Bazán (Discursos, Conferencias y Alocuciones).

Naturalism, was planning to publish a fourth study on the Decadent Movement with part of the documentation of these lectures, but the above mentioned project never appeared. In this article I analyze six unpublished lectures which comprise the cycle, and those partially preserved in the Real Academia Galega Archive are edited.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán; Decadent Movement; French literature; Ateneo Madrid lectures.

#### DESCUBRIMIENTO DEL CICLO

A raíz de mi investigación sobre la oratoria de Emilia Pardo Bazán, hallé en el Archivo de la Real Academia Galega dos conferencias datadas en 1918, la primera dedicada a Vigny, y la segunda a Moréas, que curiosamente añadían en su título «Conferencia número 1<sup>2</sup>» y «Conferencia número 6<sup>3</sup>», respectivamente. Obviamente, dichas conferencias estaban relacionadas, pero al no encontrar investigación alguna que tratase de ellas, consideré en un primer momento que probablemente pertenecieran a un ciclo de literatura de los organizados en el Ateneo de Madrid, en los que la escritora no había participado de forma exclusiva, y de ahí que solo se conservasen en el Archivo aquellas que ella había pronunciado. A todo esto había que añadir la dificultad de que en la biblioteca del Ateneo no se conservara ninguno de los documentos anteriores a la Guerra Civil española, por lo que la documentación sobre las conferencias se reducía a lo custodiado en la Real Academia Galega.

Por otra parte, entre los múltiples proyectos que la escritora tuvo entre manos, estaban relacionados con el tema de estas conferencias los diversos volúmenes publicados sobre literatura francesa: el primero dedicado al Romanticismo (1910), el segundo a la Transición (1911) y el tercero al Naturalismo (1911). Era de sobra conocido que la escritora reutilizaba el material de sus investigaciones para diversos propósitos; por ejemplo, el material empleado para su curso de literatura contemporánea del Ateneo de Madrid, impartido en el curso 1896-1897 en la Escuela de Estudios Superiores (Villacorta Baños, 2005: 99-100), fue reelaborado para la publicación del primer volumen de literatura francesa<sup>4</sup> (*La Época*, 4/III/1918: 2), por lo que era necesario verificar la relación entre estos trabajos y las publicaciones de la autora que nos ocupan.

A través de la prensa periódica de la época, descubrí que las conferencias citadas se enmarcaban dentro de un ciclo que pertenecía a un programa organizado por el Ateneo de Madrid para el curso 1917-1918, titulado *La literatura francesa decadentista*, que Pardo Bazán leyó entre los meses de marzo y abril de 1918 (*ABC*, 31/I/1918: 20<sup>5</sup>).

<sup>2</sup> «Conferencia número 1: disolución del romanticismo y comienzos de la decadencia»: no Ateneo de Madrid, en 1918 (Axeitos, 2004: 215).

<sup>3</sup> «Conferencia número 6: Juan Moreas»: no Ateneo de Madrid, en 1918 (Axeitos, 2004: 215).

<sup>4</sup> La autora confirmaba la fuente de su estudio en el Prefacio de su volumen de literatura francesa dedicado al Romanticismo: «Tal es el fin a que he mirado al coordinar y dar forma muy distinta de la que tuvieron en un principio a estos apuntes, que sirvieron de base a mis lecciones en la cátedra de Literatura Extranjera Moderna, profesada en la Escuela de Estudios superiores del Ateneo Científico y Literario de Madrid, el primer año en que la Escuela funcionó, por iniciativa de mi ilustre amigo D. Antonio Cánovas. Sólo expliqué entonces la materia de este tomo: el Romanticismo» (Pardo Bazán, 1911a: 12-13).

<sup>5</sup> Finalmente las conferencias empezaron en marzo, y no en febrero como anunciaba el diario

El objetivo de las conferencias era continuar la labor que la escritora había iniciado en 1916, como Catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central. En esta ocasión la escritora iba a dedicarse a estudiar a los poetas, y no a los prosistas como había hecho en la Universidad (*ABC*, 4/III/1918: 9; *El Heraldo de Madrid*, 4/III/1918: 2).

Las lecciones impartidas en el ciclo del Ateneo fueron las siguientes:

- «La disolución del Romanticismo: Alfredo de Vigny<sup>6</sup>» (03/III/1918).
- «La disolución del Romanticismo: Teófilo Gautier y los parnasianos<sup>7</sup>» (10/III/1918).
- «Los parnasianos Banville, Leconte de Lisle, Hérédia<sup>8</sup>» (23/III/1918<sup>9</sup>).
- «Carlos Baudelaire<sup>10</sup>» (30/III/1918).
- «La decadencia. Verlaine<sup>11</sup>» (06/IV/1918).
- «Mallarmé y Moréas<sup>12</sup>» (13/IV/1918).

Parece que la documentación obtenida por la autora para el ciclo de conferencias que nos ocupa era la materia prima del cuarto de los volúmenes de literatura francesa, inconcluso, y que según la propia autora iba a dedicarse a la decadencia o anarquía<sup>13</sup>.

Luis Araujo Costa, editor del volumen póstumo de la autora titulado *El lirismo en la poesía francesa* (1926), señalaba que en su investigación de los documentos inéditos de la escritora descubrió que el trabajo para la publicación de ese último volumen no estaba tan avanzado como cabría esperar, pues:

El capítulo relativo a la poesía [...], lleva más extensión que los capítulos similares de las épocas precedentes: romántica, de transición y naturalista, pero, en cambio, faltan en absoluto las secciones sobre el teatro y la crítica y hay estudiados muy pocos novelistas (Pardo Bazán, 1926: III-IV).

En conclusión, se puede afirmar que Pardo Bazán no llegó a ver culminado su proyecto por motivos de salud, ya que falleció tres años después de exponer este ciclo de conferencias, lo que truncó su proyecto de llevar a cabo un estudio completo de la literatura francesa en lengua española.

<sup>6</sup> Cfr. *ABC*, 4/III/1918: 9; *El Heraldo de Madrid*, 4/III/1918: 2; *El Imparcial*, 4/III/1918: 4; *La Acción*, 4/III/1918: 4; *La Época*, 4/III/1918: 2.

<sup>7</sup> Cfr. *ABC*, 11/III/1918: 14; *La Alhambra*, 15/IX/1918: 396; *La Época*, 9/III/1918: 2; *La Época*, 11/III/1918: 2.

<sup>8</sup> Cfr. *ABC*, 24/III/1918: 17; *El Sol*, 17/III/1918: 6; *La Acción*, 24/III/1918: 3; *La Correspondencia de España*, 25/III/1918: 4 (En este periódico se cita el título de la conferencia como: «La decadencia del Romanticismo en Francia»); *La Época*, 23/III/1918: 2 (Este diario apunta que el título de la conferencia era «Decadencia en la literatura francesa, en la poesía lírica»).

<sup>9</sup> La conferencia se había planificado para ser impartida el domingo 17 de marzo de 1918, pero tuvo que ser pospuesta una semana por el conflicto surgido entre los funcionarios del Estado (*La Época*, 17/III/1918: 1).

<sup>10</sup> Cfr. *ABC*, 31/III/1918: 20; *El Imparcial*, 31/III/1918: 2; *El Sol*, 31/III/1918: 3; *La Acción*, 31/III/1918: 1; *La Época*, 31/III/1918: 2.

<sup>11</sup> Cfr. *ABC*, 7/IV/1918: 18; *El Imparcial*, 6/IV/1918: 3; *El Liberal*, 6/IV/1918: 2; *La Acción*, 7/IV/1918: 2; *La Época*, 7/IV/1918: 2.

<sup>12</sup> Cfr. *ABC*, 14/IV/1918: 15; *El Imparcial*, 14/IV/1918: 3; *La Época*, 14/IV/1918: 3.

<sup>13</sup> Así lo explica Pardo Bazán en su Prefacio al estudio del Romanticismo francés: «Los estudios sobre la Transición, el Naturalismo y la Decadencia o Anarquía formarán otros volúmenes» (Pardo Bazán, 1911a: 13).

## LOS DOCUMENTOS CONSERVADOS

De las seis conferencias, solo se conserva, parcialmente, la dedicada a Alfredo de Vigny (273/23.0), y la parte de Jean Moréas (273/24.0) de la última conferencia del ciclo, ambas en el Archivo de la Real Academia Galega.

El material conservado consiste en fichas de 16x22 cm, apaisadas y mecanografiadas en lengua española, aunque también hay citas en francés. Se incluyen correcciones autógrafas de la escritora en tinta negra, que son tachaduras y añadidos, ya fuera de simples términos o de oraciones y párrafos completos. La escritora también corrige la puntuación y aquellos términos con incorrecciones ortográficas o erratas.

Las que corresponden a Alfredo de Vigny son 9 fichas, las ocho primeras de la conferencia y la número 10, todas numeradas en parte superior central, estando la octava compuesta de tres recortes de fichas.

Las que pertenecen a la parte de Jean Moréas, son un total de 14 fichas, con diversas numeraciones (la central superior aparece tachada en algunas fichas, y comienza en el número 4, y otra en la parte superior izquierda, autógrafa de Pardo Bazán, y que es la que se sigue para la ordenación del material). La ficha número 29 (según la ordenación superior central), aparece en dos versiones diferentes, lo que permite que podamos asegurar que hubo al menos un borrador anterior.

## CONTENIDO DE LAS CONFERENCIAS: LÍNEAS ARGUMENTALES

### La disolución del Romanticismo: Alfredo de Vigny

El tema de la conferencia, tras la presentación del ciclo, es el paso literario del Romanticismo al Decadentismo, encarnado en la figura de Alfredo de Vigny, que supo llevar su poesía de lo sentimental a lo intelectual a través de una lírica de enfoque filosófico.

También le sirve a la escritora para denunciar lo denostada que está la literatura en ese momento, habiéndose inclinado la tendencia hacia los contenidos sociales y políticos. El gran público achacaba esa falta de interés literario a la situación social consecuencia de la Primera Guerra Mundial, pero Pardo Bazán reivindicaba que la cuestión venía gestándose con anterioridad, por causas diferentes a las del conflicto bélico:

Contribuyeron a ella la transformación social, la atención concentrada en problemas económicos, el predominio de los elementos democráticos e industriales, la libertad política, que haría innecesaria la expansión y protesta poética como medio de renovar lo existente (273/23.0: 2).

Pardo Bazán, en esta ocasión no recurre a la *humilitas autorial* en el exordio como era habitual en sus obras, muy al contrario, da cuenta de algunas de sus conferencias en el Ateneo, y cita su cargo como Catedrática. Este hecho nos hace darnos cuenta de que la escritora, en 1918, era consciente de ser una mujer adelantada a su tiempo, orgullosa de haber desempeñado cargos que nunca antes había ejercido una dama<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Entre sus méritos podríamos destacar su puesto como Catedrática en los cursos organizados por el Ateneo de Madrid en el curso 1896-1897, en los que disertó sobre literatura contemporánea, su labor como Presi-



Emilia Pardo Bazán, en un momento de su discurso sobre Alfredo de Vigny en el Ateneo de Madrid (*La Acción*, 4/III/1918: 4)

Volviendo a la conferencia, Pardo Bazán hace reiteradas alusiones al posible aburrimiento del auditorio, tradicionalmente contrapuesto al *delectare* de la persuasión

---

dente de la Sección de Literatura del citado Ateneo en 1906, y su posterior nombramiento como Catedrática de la Universidad Central en 1916. Todos estos méritos, a la par que otros también relacionados con la literatura, como su análisis de la novelística rusa en *La Revolución y la novela en Rusia* (1887) o la publicación de su manifiesto sobre el Naturalismo -*La cuestión palpitante* (1891)-, que tantos sinsabores le trajo, dibujaron a la escritora como una personalidad sin parangón en el ámbito crítico de la literatura internacional.

retórica. Para contrarrestarlo usa el recurso de la afectación de modestia, que tenía como finalidad la *captatio benevolentiae* del auditorio: si el tema de la literatura está desfascado<sup>15</sup>, menos aún interesará el de la literatura francesa<sup>16</sup>, no quiere profundizar en el tema para que el hastío no se instale en la sala, e incluso hace alusión al número de oyentes<sup>17</sup> y explica que no quiere recitar en francés para no fatigar al público<sup>18</sup>.

La tesis principal de la escritora, admiradora de Sainte Beuve e Hipólito Taine, era que la literatura es fruto de la sociedad en la que se desarrolla, y de ahí que haya surgido el Decadentismo o Neo-romanticismo, que consiste en una respuesta elitista excluida de la sociedad.

Todas las ideas analizadas en esta conferencia ya habían sido expuestas anteriormente por la escritora. En la primera parte, dedicada a la poca fama de la que gozaba la literatura durante la Primera Guerra Mundial, y a las razones que habían conducido al Decadentismo, recupera tesis planteadas en sus conferencias *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916) y *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917); por otra parte, era lógico que Pardo Bazán no cambiara sus planteamientos en tan corto periodo de tiempo.

En el punto dedicado a Vigny que se conserva, la autora reiteraba el aristocratismo, pesimismo y aislamiento del poeta francés. Todo ello ya lo había planteado de manera más escueta en el primer volumen de *La literatura francesa contemporánea*, dedicado al Romanticismo, y en el tercero de la misma serie, dedicado al Naturalismo, donde señalaba al poeta como precursor del Parnasianismo.

La parte de la conferencia que no se conserva se centraba en aspectos biográficos de Vigny, además de analogías entre el escritor francés y otros autores satánicos, como los británicos John Milton o Lord Byron, resultando como paradigma del dandismo y pesimismo el autor de *Moïse*; no obstante, en su estudio sobre la literatura francesa del Romanticismo, Pardo Bazán había definido a Vigny como «el primer novelista walterescotiano que tuvo Francia, y el primer autor dramático que siguió las huellas de Shakespeare» (Pardo Bazán, 1911a: 105).

### La disolución del Romanticismo: Teófilo Gautier y los parnasianos<sup>19</sup>

En el exordio, Pardo Bazán recordó su conferencia anterior, con el objetivo de situar al público asistente en el punto donde había interrumpido su razonamiento.

<sup>15</sup> «Yo daría ese nombre a la literatura: la creo a la hora en que os dirijo la palabra, la gran desterrada, por no decir la proscrita» (273/23.0: 1).

<sup>16</sup> «Para mayor peligro de desacierto, es extranjera la literatura de la que trataré » (Pardo Bazán, 1918: 3).

<sup>17</sup> «El tema de hoy es rico y copioso, y por lo mismo reducirá el número de mis conferencias, no queriendo abusar del derecho a la prolijidad y deseando como deseo que reúnan oyentes en suficiente cantidad para que mi conciencia se tranquilice y no merezca estar como algunos retóricos romanos de la decadencia [...]» (273/23.0: 3).

<sup>18</sup> «[...] , que siento no citar en el idioma en el que fueron escritos, por no fatigar la atención de los que me oyen» (273/23.0: 11).

<sup>19</sup> He de señalar lo curioso de que ante el éxito del ciclo, fuera en casa de la propia autora donde se entregaran las invitaciones para asistir al acto, como señalaba la prensa: «Como son muchas las personas que han solicitado invitaciones para asistir a esta conferencia, se les advierte que pueden pasar a recogerlas a casa de la señora condesa de Pardo Bazán, mañana, de doce a una de la tarde» (*La Época*, 9/III/1918: 2).

La autora llevó a cabo un análisis biográfico de la figura de Teófilo Gautier, a quien se dirigía como «Teo», pues «era como se le llamaba familiarmente» (*ABC*, 11/III/1918: 14), y al que consideraba el verdadero elevador de la nueva tendencia. La ponente explicó que Gautier había sido romántico en sus comienzos, pero en su evolución literaria se fue distanciando de este movimiento, que había adquirido flexibilidad desde el *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, considerado uno de los textos fundadores del Romanticismo. Pardo Bazán ya había estudiado en varios capítulos al pintor y poeta francés en su volumen de *La literatura francesa contemporánea* dedicado a la Transición, donde analizaba su evolución literaria:

Obsérvese que al hablar de Gautier, más que sus mismas obras interesa el influjo que ejercieron, y que, iniciado al otro día de la victoria de la escuela romántica, se desenvuelve durante la transición, continúa bajo el naturalismo, y acaso hoy, en la disolución de las escuelas y en la infinita complejidad de las tendencias, sea mayor que nunca (Pardo Bazán, 1911b: 272).

En la conferencia, la escritora reflexionaba sobre las técnicas creativas del poeta francés, tanto en pintura como en literatura, atribuyéndole el mérito de haber logrado la integración de las artes<sup>20</sup>, procedimiento que luego siguieron los hermanos Goncourt, que encarnaron la evolución del Realismo al Naturalismo, o Mallarmé, que introdujo el colorismo parnasiano.

La escritora también relataba en su disertación cómo Gautier visitó España<sup>21</sup> atraído por su gusto hacia los países exóticos y su rechazo a la civilización, donde se dejó seducir por la obra pictórica de Valdés Leal y desarrolló su gusto por lo misterioso y macabro<sup>22</sup>, lo que más tarde adoptarían los decadentistas. Kronik (1989), sobre la influencia de Gautier en la obra de Pardo Bazán, comenta:

Siempre había demostrado cierta afición por la poesía pura, y un escritor como Théophile Gautier, además de complacerla con el homenaje que rindió a sus tierras en su *Voyage en Espagne*, la sedujo con el elemento pictórico, la belleza plástica y la delicadeza e intensidad de estilo que exhibió en *Mademoiselle de Maupin* y en sus versos. Se deleitó en la perfección formal de este eximio manipulador del artificio poético y se declaró «ferviente devota del 'estilista impecable'».

<sup>20</sup> Sobre este asunto, apuntaba en su análisis de la Transición literaria francesa (1911): «Es, pues, Gautier revelador de lo que se llama *la transposición*, que aplica al arte literario los procedimientos de las demás artes; y si, en cierto modo, de él proceden los estilistas, más directamente salieron de sus lomos los coloristas, tallistas, aguafuertistas, acuarelistas y orfebres de la prosa y del verso francés; de él proceden Baudelaire, los Goncourt, Banville, Heredia» (Pardo Bazán, 1911b: 270).

<sup>21</sup> Gautier visitó España entre mayo y octubre de 1840 (Miñano Martínez, 2006). La escritora dedica un apartado a este viaje («El catolicismo. Gautier, España, Valdés Leal»), en el capítulo IX de su volumen dedicado al Naturalismo francés (1911), enfocándolo principalmente a cómo influyó este en Baudelaire: «Es acaso la gran influencia que ha sufrido Gautier (a pesar del paganismo, la serenidad y otras zarandajas), con toda la intensidad de su temperamento artístico: Valdés Leal, Zurbarán, los pintores del ascetismo y del cementerio; y se la ha comunicado a Baudelaire, aunque este nunca pusiese los pies en España» (Pardo Bazán, 1911c: 285).

<sup>22</sup> Sobre la influencia de España en los escritores franceses, apostillaba Francisco del P. Valladar: «No trato de poner en duda la opinión y los juicios de la ilustre escritora; pero hay que convenir, que si esa impresión que España produjo en Gautier, como antes la había producido en otros muchos escritores y artistas franceses, ocasionó la influencia de España en la literatura francesa, fue causa, al convertirse en producciones literarias y artísticas de que todavía prospere por esos mundos de Dios la desdichada 'España de pandereta'» (*La Alhambra*, 15/IX/1918: 396).

En el epílogo, la autora apuntó su tesis sobre el utilitarismo de la literatura y el arte por el arte<sup>23</sup>: «La teoría de Gautier, del Arte por el Arte, no es la que se profesa hoy en día, desgraciadamente. El utilitarismo, que el poeta desdeñaba, se ha enseñoreado de la sociedad actual. Sin embargo, el culto a la fuerza y a la energía, en Gautier halla a su predecesor» (*La Época*, 11/III/1918: 2).

Finalmente, y a pesar del título de la conferencia, la escritora no acometió el tema de los parnasianos, dejándolo para su siguiente intervención.

### **Los parnasianos Banville, Leconte de Lisle, Hérédia.**

Pardo Bazán ya había analizado la formación de la escuela parnasiana en su estudio del Naturalismo francés:

Fueron dos poetas, Javier de Ricard y Catulo Méndez, los que aspiraron a formar una nueva escuela, un cenáculo nuevo. Dirigiéronse a los poetas y a la Prensa, y eligieron cuatro maestros y jueces: Teófilo Gautier, Leconte de Lisle, Banville y Baudelaire. Obedeciendo a este impulso, salió a luz –el año de 1866– *El parnaso contemporáneo*, colección de versos. Llegaban los poetas parnasianos a treinta y seis, y entre ellos figuraban, además de los ya nombrados, Heredia, Coppée, Verlaine, Mallarmé, Villiers de L'Isle Adam, Sully Prudhomme-, muchos de los cuales todavía no se habían dado a conocer (Pardo Bazán, 1911c: 246-247).

En la conferencia que nos ocupa, la ponente enfoca su análisis de la formación de la escuela parnasiana centrándose en sus características principales: trata brevemente a Teodoro de Banville, precursor del Parnasianismo, del que destaca su componente de poeta-juglar, preocupado por el lirismo de la forma, que ya había analizado en profundidad en su trabajo de 1911, y concluye:

Banville, lo nota Spronck, ajeno a los afanes del siglo, a sus luchas, sin problemas de pensamiento, sin la enfermedad moral que han sufrido tantos, no es más que un rimador apasionado. En un siglo práctico y triste, sólo piensa en la métrica, en el encanto de la ágil estrofa; y este culto y pasión del verbo y de la rima, le bastan para ser, por momentos, un excelso poeta, para dar varias veces -como él dice- con la frente en los mismísimos astros (Pardo Bazán, 1911c: 256).

De Leconte de Lisle<sup>24</sup>, destacado por ser el mayor exponente del grupo parnasiano y por su depuración de la forma, alaba su interés por la poesía hindú y griega, pues como ya había explicado en su trabajo sobre el Naturalismo francés, había viajado por la India antes de instalarse en París, y destacaba «sus estudios índicos y de orientalismo» (Pardo Bazán, 1911c: 267), a los que atribuía sus imágenes paisajistas, el catálogo de su bestiario y un profundo estudio psicológico de la fiera.

<sup>23</sup> El tema del arte también lo había tratado en su análisis del escritor en la Transición francesa: «No es sorprendente que el mérito de Gautier, sobre todo como poeta, haya sido tasado en menos de su valor, por lo mismo que, esteta convencido, así como no quiso ver en el arte sino el arte mismo, tampoco aprovechó para el triunfo ningún recurso extraño al arte» (Pardo Bazán, 1911b: 279).

<sup>24</sup> En el análisis del poeta enmarcado en su estudio del Naturalismo francés, destaca las pocas noticias biográficas que nos han llegado de él y su pesimismo, que equipara al de todos los autores de este movimiento. Con todo, defiende que no era impasible, modo como suele calificársele, sino que su poesía hay oculto un profundo sentimiento.



En la conferencia también señalaba observar en su obra la profesión de la fe cristiana a pesar de su ateísmo, aspecto que había desarrollado en su estudio anterior:

Y no obstante el propósito de negación y la miopía de no ver en el cristianismo, si no la única, por lo menos una copiosísima fuente de belleza, de intelectualidad y de moralidad, Leconte, como involuntariamente, en dos de los más bellos de sus *Poemas bárbaros: El cuervo* y *El Nazareno*, rinde tributo a la sublimidad de lo que niega, y reconoce la persistencia de esa fe, cuya desaparición ha solido vaticinar (Pardo Bazán, 1911c: 275).

En la conferencia, de José María de Hérédia señalaba, como ya hizo en Gautier, la influencia de España. Pardo Bazán no había profundizado en Hérédia en su estudio del Naturalismo francés, en el que se limitaba a señalarlo en la nómina de los parnasianos, y lo calificaba como «el último y quizás el mayor y perfectísimo» (Pardo Bazán, 1911c: 263).

La escritora analizó la influencia de Lope de Vega en Hérédia a través de uno de sus sonetos, y también se dedicó su poema *Los conquistadores*, en el que el cubano profundizaba en la edad dorada de España, que Pardo Bazán había analizado en su conferencia *La España de ayer y la de hoy* (1899) como antítesis de la leyenda negra.

La prensa de la época alabó esta conferencia en concreto por su brevedad y claridad, habiéndose alejado la autora de explicaciones técnicas de los escritores tratados, «sin alambicadas y confusas divagaciones por otros campos de distintas literaturas» (*La Acción*, 24/III/1918: 3).

### Carlos Baudelaire

Pardo Bazán analiza en esta ocasión la personalidad de Carlos Baudelaire, a quien considera el verdadero autor decadentista, a pesar de no corresponder cronológicamente con este movimiento; todos los escritores anteriormente estudiados son precursores del Decadentismo, que define: «La palabra decadencia –o mejor, decadentismo– significa en este caso como una manifestación hostil a las ideas y los sentimientos que corren por el mundo, y sobre los cuales se basa una sociedad determinada» (*La Época*, 31/III/1918: 2).

La escritora consideraba que el poeta francés, a quien calificaba como místico<sup>25</sup>, no fue comprendido en su momento, y si acaso tampoco lo fuera en el momento en que se produjo la lectura de la conferencia. Critica a quienes no han profundizado en la verdadera personalidad de Baudelaire, limitándose a tener en cuenta su abuso de sustancias tóxicas, cuestión que ya había desmentido en boca del propio Gautier en su estudio sobre el Naturalismo francés:

Otra obra de Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, excitó una curiosidad morbosa, siendo causa de que, al ocurrir el fallecimiento del autor, apenas en la edad madura, se creyese que era causada por las drogas venenosas, el opio y el *hatchís*, o esencia de cáñamo indio, suposi-

<sup>25</sup> Sobre esta cuestión, había comentado: «Una aspiración dolorosa hacia la pureza, un anhelo místico, unido a una inmensa tristeza y al asco de la vida; un barbotar en el charco del libertinaje, llevando, cual los ciegos de su poema, la cabeza siempre levantada, como si buscase algo en el cielo... este es el constante estado de conciencia de Baudelaire, y todos sus versos lo expresan, y el análisis de una situación que no es nueva, que, mirándolo bien, es la misma de San Agustín antes de que se volviese por completo a Dios, está hecho por Baudelaire con una intensidad y una complejidad artística, con una novedad y realismo que nadie sobrepujará» (Pardo Bazán, 1911c: 288-289).

ción que Gautier desmiente, sin negar que Baudelaire hiciese uso de tales excitantes, pero no en proporciones que originasen profundos trastornos (Pardo Bazán, 1911c: 278-279).

A través del análisis de su obra, especialmente de las *Flores del mal* (1857), Pardo Bazán argumenta la atribución, inevitablemente sorprendente, que hace del poeta a la nómina católica justificándose en el satanismo<sup>26</sup>; en su opinión, creer en el demonio implica creer en Dios, como ya había explicado<sup>27</sup>: «Creer en el diablo es creer en Dios: así, en este poeta, el arte vuelve al sentimiento católico, [...]» (Pardo Bazán, 1911c: 283). La condesa defiende la flexibilidad del catolicismo, que desde su punto de vista admite formas de pensar muy dispares.

Finaliza la conferencia defendiendo la cordura del artista, a quien le tocó vivir tiempos dementes y viciosos. La ponente también observa en él la influencia de España a través de Gautier y los pintores religiosos, que había ejemplificado en su anterior estudio de 1911 con el poema *A una Madona, exvoto a estilo español*: «El poema *A una Madona* prueba que hay más de una estética, o que la estética nace, no de preceptos, sino de la sensibilidad» (Pardo Bazán, 1911c: 286). Este es, a mi juicio el poema irreverente que la autora traduce en la conferencia, y que la prensa no acierta a concretar.

### La decadencia. Verlaine

La condesa, como ya hizo con Baudelaire, observa en Paul Verlaine, representante del Simbolismo, la influencia religiosa, a su juicio adquirida en la infancia, ya que la madre del poeta era una ferviente católica. Sobre su vida disipada, la ponente considera que el poeta se «contaminó» del vicio de su época, siendo el único fallo atribuible el de la debilidad de la voluntad. Desgraciadamente, no trató a este autor en sus estudios de literatura francesa, por lo que he de ceñirme a lo que la prensa reseñaba sobre el acto.

En el análisis biográfico del autor, Pardo Bazán recuerda que olvidó su amor en pro de la fama adquirida por sus obras, y que su mala gestión de esta le llevó a la cárcel y a morir en la más absoluta soledad, refiriéndose al trágico episodio en el que hirió a su amigo Arthur Rimbaud<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Kronik (1989) se mostró admirado de cómo la escritora había justificado el satanismo: «Es que en determinados momentos la escritora ortodoxa llega al extremo de dar el beneplácito a una de las tendencias menos ortodoxas del movimiento decadentista. Me estoy refiriendo al satanismo. Mientras que sus compatriotas rechazaron con horror lo poco que sabían de esta corriente poética, en apariencia blasfematoria, Pardo Bazán, más reflexiva y prudente, descubrió en el satanismo un tipo de misticismo inverso, un «satanismo católico», una salubre expurgación espiritual y una manifestación perfectamente lógica del momento histórico».

<sup>27</sup> En su análisis del Naturalismo francés, aludió también a que dicha adhesión de Baudelaire al catolicismo había sido defendida por críticos como Bourget, Lemaître, France, Spronck, y otros (Pardo Bazán, 1911c: 283-284). La autora también había manifestado esta adhesión del poeta al catolicismo en 1913: «Hay un poeta francés, Baudelaire, que ha comprendido este canto singular de nuestras Dolorosas, y lo ha cantado, sin que para darse cuenta de este hechizo psicológico necesitase ni aun ser cristiano convencido. Le bastó para ello lo que tenía de sentimiento católico y estético infiltrado en el alma» (*La Ilustración Artística*, 26/IV/1913: 346).

<sup>28</sup> Emilia también relató en el acto la anécdota de que se desprendiera el brazo de su estatua en la fachada de la Ópera de París, el día siguiente a su entierro, lo que fue considerado una señal de mal augurio por sus seguidores (*La Época*, 7/IV/1918: 2).

Vislumbra misticismo franciscano en su obra *Sabiduría* (1881), vinculándolo con los poetas franciscanos de la Edad Media<sup>29</sup>.

Por último, adhiere al poeta a la escuela simbolista por su concepción de la poesía: «[...] considerando el verso como algo alado, sutil, impreciso, impalpable, que sugiere al espíritu más de lo que dicen las palabras» (*La Época*, 7/IV/1918: 2).

### Mallarmé y Moréas

Pardo Bazán no se ocupó de ninguno de los dos poetas en sus obras de crítica literaria, debido a que pensaba dedicarse a ello en su proyectado cuarto tomo de literatura francesa, en el que se ocuparía de la época de la Decadencia.

En la primera parte de la conferencia, dedicada a Stéphane Mallarmé, Pardo Bazán reflexionaba sobre el tópico *Sic transit gloria mundi*, pues aunque Mallarmé había sido venerado entre algunos de sus contemporáneos, el paso del tiempo lo había desterrado al olvido:

Mallarmé contó con apasionados frenéticos entre la juventud de su época. El libro de Huret lo atestigua, y en ese terreno de otorgar el incienso hasta la saturación del ambiente, hubo quien lo colocó sobre Victor Hugo; otros caballeros, no menos hiperbólicos, dejaron consignado para memoria de las generaciones futuras que la verdadera grandeza de Mallarmé residía en su absoluta abstención de escribir y publicar. El poeta era un conversador exquisito y atractivo, y de esta suerte, el mucho hablar y poco producir acrecentaron extraordinariamente su nombradía.

Pero su gloria fue efímera (*El Imparcial*, 14/IV/1918: 3).

Es necesario destacar lo parcial de su opinión, ya que la escritora defendía la tesis de la necesidad de «democratizar» el arte para que fuera accesible a todo el público, y no sólo a una élite, por lo que en consecuencia rechazaba la vanguardia como movimiento, al mismo tiempo que alababa de un modo contradictorio las virtudes de los poetas franceses decadentes. Con todo, es indiscutible que Mallarmé ha pasado a la historia de la literatura como uno de los componentes de la escuela simbolista.

En la parte conservada, dedicada a Moréas, Pardo Bazán añade de forma manuscrita en la primera ficha de esta parte, una oración conectora: «Aún nos queda otro poeta típico de la decadencia que estudiar [...]» (273/24.0: 1), lo que hace suponer que hizo el estudio de este autor de manera independiente, y lo unió al de Mallarmé para la conferencia.

La ponente inicia el exordio con el *loci a persona*: reflexiona sobre el origen de su apellido, identificado geográficamente con el Peloponeso y el alto estatus social de su familia, lo que le permitió costearse su vida en París.

La autora defiende a lo largo de todo su trabajo que el Romanismo, supuestamente encabezado por Moréas, no era realmente una escuela, ya que: «no tenía vigor [...], porque no procedía directamente de la evolución estética, ni siquiera de una justificada reacción contra las escuelas anteriores<sup>30</sup>» (273/24.0: 5). Con todo, la escritora no quiere ser acusada de superficial, e incluye, además de una terminología filológica específica,

<sup>29</sup> La prensa consideraba a Pardo Bazán autorizada para aportar este juicio por la publicación de su obra *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, en 1882.

<sup>30</sup> Sobre esta idea, añade la autora más adelante: «Esta detracción y menosprecio del pasado, aun del más reciente, fue una de las cosas que aquí [en España] se imitaron de los decadentes franceses, y todos recordamos

abundantes citas en estilo directo que respaldan su teoría, a modo de recurso de autoridad, aunque sin indicar su procedencia<sup>31</sup>.

Es obvio que Pardo Bazán sigue con su visión incomprensiva hacia el arte por el arte, por el gusto exclusivamente estético de las vanguardias, y por ello, al igual que acababa de hacer con Mallarmé, ataca duramente a Moréas, acusándole de oscuro y pedante, e incluso llega a burlarse de sus versos con su fina ironía<sup>32</sup>. Es llamativa también la pasión que la escritora incluye en su apología contra Moréas, apoyándose en multitud de oraciones exclamativas.

La tesis de la escritora se indica en el epílogo de la conferencia, en el que reitera la necesidad de que el arte se acerque a la colectividad, alejándose de vanidades individuales:

La consecuencia del estudio de Moréas y Mallarmé, es comprobar que la decadencia, en los dominios de la poesía, se consume aun antes que fenezca el siglo, y termina como tenía que terminar, alejando definitivamente del público a los poetas, haciendo que aborten las tentativas de nuevas escuelas y nuevas estéticas y síntesis. De 1900 en adelante, sobreviene la anarquía, y las individualidades no consiguen encauzarla [...] la literatura, para renacer y salvarse, tendrá que reincorporarse al sentido general, y no presentarse como fenómeno de inversión y dogma de restringidas minorías (273/24.0: 12).

EDICIÓN DEL ORIGINAL INÉDITO <sup>33</sup>

### **Conferencia n.º 1: Disolución del Romanticismo y comienzos de la decadencia. Alfredo de Vigny**

(1) Accediendo a los deseos y a la invitación de la Sección de Literatura<sup>34</sup>, recojo un proyecto que ya había abandonado: el de dar aquí algunas conferencias acerca de un tema literario de los que son materia de mi cátedra en la Universidad de Madrid<sup>35</sup>.

campañas cuya base era medir los méritos literarios por la edad y la fecha de las obras, y condenar todo aquello que no tuviese fresca la tinta» (273/24.0: 10).

<sup>31</sup> «Dice de él uno de sus organizadores [...]» (273/24.02); «Hubo uno que declaró [...]» (273/24.0: 3). En el caso de citar la fuente no especifica de qué obra ha extraído la cita.

<sup>32</sup> «Yo intento traducir unos versos de Moréas, para ejemplo, pero temo que resulten tan galimatías en prosa castellana como en verso francés» (273/24.0: 7); «(no soy yo quien exclama oh demonio, es el poeta)» (273/24.0: 8).

<sup>33</sup> Para la transcripción he actualizado la puntuación y ortografía, y he corregido las erratas. Entre paréntesis se indica el número de cada ficha. Señalo entre corchetes aquello términos de difícil comprensión por la caligrafía de la autora.

<sup>34</sup> Sobre la institución organizadora del ciclo, la relación de Emilia Pardo Bazán con el Ateneo de Madrid fue estrecha a lo largo de su vida. Fue la primera mujer nombrada socia de número del Ateneo, el 9 de abril de 1905, aunque ya en el curso 1896-97 había impartido allí sus lecciones de literatura, junto a ponentes de primera clase como Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Joaquín Costa o Gumersindo de Azcárate, por citar a algunos de los más conocidos. Tras su derrota por la Presidencia de la Sección de Literatura del Ateneo ante Carlos Fernández Shaw a finales de 1905, finalmente logró el cargo en el curso 1906-1907, siendo de nuevo la primera mujer en desempeñar tal honor.

<sup>35</sup> El 5 de mayo de 1916 Pardo Bazán había sido nombrada por decreto Catedrática de Literatura Contemporánea y Lenguas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid por el ministro de Instrucción Pública, Julio Burell (*El Siglo Futuro*, 5/V/1916: 1). Renunció poco después por falta de asistentes a sus clases.

Por qué formaba tal proyecto, apenas parece necesario decirlo; nadie ignora mi constante dedicación al estudio de las literaturas<sup>36</sup>, y mi aspiración a ensanchar algo el radio de difusión de este estudio favorito. Por qué lo había abandonado, ¡ah!, lo diré sinceramente. Porque he advertido, aquí como en todas partes, pero pudiera sorprender más aquí, donde las letras tienen su casa, que la preocupación de los temas sociales y políticos ha restado interés a los literarios<sup>37</sup>. Más dramáticos y angustiosos a cada paso los semblantes del presente momento y de la historia actual, la literatura propiamente dicha, viene cerrando su evolución de aislamiento y de gradual olvido<sup>38</sup>. Por lo cual parecía que, dando aquí conferencias literarias, no me ganaría ningún premio de oportunidad, y hasta me exponía a cansar la siempre benévola atención que el Ateneo, en otras ocasiones, ha tenido la bondad de prestarme.

Sin duda todos los que me escuchan conocen el personaje, más bien simbólico, de una aplaudida comedia de Benavente, que se llama *El Desterrado*<sup>39</sup>. Yo daría ese nombre a la Literatura: la creo, a la hora en que os dirijo la palabra, la gran desterrada, por no decir la proscrita. Y si bien el (2) estado de Europa y el mismo de nuestra nación permitieran achacar el fenómeno a causas transitorias aunque gravísimas, un conocimiento más reflexivo de los antecedentes nos demostraría que se preparaba, de tiempo atrás, la proscripción a que acabo de aludir<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> La cuestión de su dedicación a las letras ante cualquier otro asunto era algo que la escritora ya había defendido con anterioridad, y podemos observar cómo lo justificaba en su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916): «A nadie sorprenderá que mi preocupación preferente sean las letras, ya que, desde los primeros años de mi vida, la afición y el ejercicio literario me dominaron como un sortilegio, y así embrujada y fascinada por lo que acaso no sea más que vanidad, aunque yo lo tenga por esencia espiritual del mundo, he recorrido una carrera que no es breve, y durante la cual no se ha interrumpido el efecto del filtro que sobre mí actúa. Las letras y el arte, a cada paso me han parecido lo único que dura [...]» (1973: 1543).

<sup>37</sup> La autora se queja en este caso de que el Ateneo de Madrid se ocupase de dar cabida a conferencias de temática social o política en lugar de literaria. Desgraciadamente, es imposible acceder al listado específico de conferencias que se impartieron durante la Primera Guerra Mundial en dicha institución, ya que no se conservan los documentos anteriores a 1936, ni las Memorias Anuales de Secretaría entre 1913 y 1921.

<sup>38</sup> En su conferencia *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917) la autora afirmaba que la literatura y el arte eran antidotos para superar la terrible situación provocada por la guerra.

<sup>39</sup> *El Desterrado* es el personaje central de *La ciudad alegre y confiada* (1916), segunda parte de *Los intereses creados* (1907). Dicho personaje encarna en la alegoría de Benavente todos los anhelos y esperanzas de la Patria, arrasada tras la guerra por las malas decisiones de los políticos.

<sup>40</sup> En su libro sobre literatura francesa contemporánea (1910), ya planteaba la decadencia desde el inicio del Romanticismo: «Desde el primer momento existió en la nueva literatura, tan frondosa, tan brillante, el germen de la decadencia en que ha venido a hundirse; y nótese que no es lo mismo decaer por enfermedad congénita, que morir a su hora, de muerte natural, habiendo vivido sano. Sin duda, todas las formas literarias son perecederas; y no obstante (como en los individuos de la raza humana), varía mucho su constitución y el equilibrio de su salud. Así, el clasicismo francés traía elementos de vida normal, mientras el período que empieza en el romanticismo y acaba ahora en la desintegración y la anarquía, no ha sido, en su dolorosa magnificencia, sino el desarrollo de un germen morbosos, un bello caso clínico» (Pardo Bazán, 1911a: 9). En su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), Pardo Bazán también había planteado esta idea, acusando a la prensa de achacar la decadencia al fin de siglo, cuando a su juicio este devenir era anterior: «Y tampoco radicáramos dentro de la realidad si hiciésemos partir el cambio que se presiente solamente de la guerra y abriésemos así un tajo en seco entre dos períodos. En este último, que ya no era, literariamente hablando, de decadencia, sino de anarquía y atomística disgregación [...]» (1973: 1547). Las causas de este devenir eran la introducción del espíritu crítico y la falta de sentimiento. La escritora resume su razonamiento del siguiente modo: «Y así las profundas esperanzas humanas fueron apagando su luz de aurora, y ni ciencia, ni libertad, ni patria, ni religión, parecieron nada que estuviese a la altura del espíritu crítico, que debiendo ser lujo de altas inteligencias, en los últimos tiempos cayó en poder de las masas» (1973: 1546).

Contribuyeron a ella la transformación social, la atención concentrada en los problemas económicos, el predominio de los elementos democráticos e industriales, la libertad política, que hizo innecesaria la expansión y protesta poética como medio de renovar lo existente; el incremento de la oratoria y de la prensa informativa, que forzosamente ensanchan y deforman el molde puramente literario<sup>41</sup>; los espectáculos y las publicaciones que suscitan impresiones materiales, rápidas y sin huella de arte alguno, como el cinematógrafo, en general, y, en general también, las novelas policíacas, herederas del viejo folletín. Precipitado el vivir por las necesidades urgentes de la hora; la literatura ni aun como evocación y recuerdo de otros tiempos suele ser tolerada, y va siendo expulsada por la política, hasta de los centros donde parecería tener su propio y natural asiento, como son los ateneos y academias. Hasta los escenarios ha invadido la política, enseñoreándose de ellos<sup>42</sup>. Y no es de hoy, y bien lo saben muchos, el que la superioridad del elemento literario en una obra, sea o no dramática, más bien es considerada una valla alzada entre ella y el público.

(3) De aquí que, viniendo a tratar de literatura, me sienta inactual, me sienta casi fuera de ambiente, y tema no acertar a galvanizar un instante aquel viejo interés que ha solido prestarse a tales cuestiones. Para mayor peligro de desacierto, es extranjera la literatura de que trataré, aunque tan próxima a nosotros y tan impregnada de nuestra mentalidad como la francesa<sup>43</sup>. Sobre el mismo asunto versaron las lecciones que di en la Escuela de Estudios Superiores de este Ateneo, el año en que dicha Escuela fue fundada; pero abarcaban otro periodo, y sobra decir que no reincidiré en explicaciones [profesadas] ya<sup>44</sup>.

El tema de hoy es rico y copioso, y por lo mismo reducirá el número de mis conferencias, no queriendo abusar del derecho a la prolijidad y deseando como deseo que reúnan oyentes en suficiente cantidad para que mi conciencia se tranquilice y no me parezca estar, como algunos retóricos romanos de la decadencia, puliendo hemistiquios y torneando oraciones, mientras los bárbaros amagan la destrucción de Roma y una sociedad inmensa se desploma y cae en ruinas<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> En su conferencia *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917), Pardo Bazán explica brevemente el cambio conceptual que supone el periodismo, que ha de ocuparse de lo que sucede en el momento presente.

<sup>42</sup> Sobre la literatura, Pardo Bazán expone en su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916) su temor porque la contienda pueda llevar a que la literatura de esta época se exceda en su componente social o político, aunque no niega que esto puede beneficiar a la sociedad en su conjunto. De hecho, añade: «Como artista, antepongo la utilidad a la belleza» (1973: 1550).

<sup>43</sup> En su trabajo sobre el Romanticismo francés (1910), la escritora apuntaba la influencia que la literatura francesa había ejercido en la nuestra: «Todavía, en el mismo instante en que esto escribo, puede afirmarse que de la producción literaria extranjera, digo literaria propiamente, apenas conoce España sino lo elaborado en Francia. Gire el que lo dude una visita a las librerías españolas, y, si a tanto alcanza su observación, registre también las inteligencias, y vea de qué jugo están más nutridas» (Pardo Bazán, 1911a: 12).

<sup>44</sup> Pardo Bazán se refiere a la cátedra que impartió en el curso 1896-1897, titulada *La literatura contemporánea* (Villacorta Baños, 2005: 99-100), dedicándose al período del Romanticismo francés.

<sup>45</sup> La autora expone en este párrafo un punto conflictivo de su razonamiento: a pesar de acusar líneas antes al Ateneo de ocuparse de cuestiones sociales o políticas, en lugar de literarias, alberga la esperanza de que sus lecciones sean útiles o interesantes para el público, lo que se traduciría en un número elevado de asistentes a sus lecciones. Considero que con el símil de la época romana Pardo Bazán se contradice al temer que la falta de público demuestre que es ella la equivocada y no el Ateneo. De hecho, en su conferencia *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917) declaraba que su expectativa no era otra que el público se distrajera y olvidara momentáneamente la mala situación vivida: «Y yo solo he querido, al contrario, haceros olvidar unos instantes

Y ya que he anunciado la palabra decadencia, diré que el periodo sobre el que versan estos estudios, es el que decadente suele llamarse; y, a pesar de las profundas diferencias que lo separan de los anteriores, nace y se deriva de ellos<sup>46</sup>, habiendo sido también denominado neo-romántico, por donde podemos venir en conocimiento claro de su filiación.

(4) No obstante, en esta misma filiación encontraremos ya comprobada la evolución de aislamiento que sufre la literatura. Todas las analogías, todas las afinidades que encontraremos entre el Neo-Romanticismo y su padre el simpático Romanticismo melencólico de 1830, no hacen sino confirmar el hecho general y significativo: que bajo el Romanticismo propiamente dicho, la literatura fue expresión de su siglo, y mal del siglo se llamó el que sufrieron los poetas y las letras, expresión reveladora de lo más hondo y viviente del propio siglo, como salida de sus mismas entrañas; y la sociedad se hallaba penetrada de esa esencia en todos sus tejidos, mientras bajo el Neo-Romanticismo el movimiento literario parece producirse fuera del conjunto social, en zonas cada vez más reducidas, [acabando] por grupos de iniciados, ya que no por personalidades sueltas, en torno de las cuales silenciosamente esparcen incienso en capillitas minúsculas, algunos adeptos, desdeñosos de las muchedumbres.

No solamente se consuma el movimiento fuera de la sociedad y aun de la humanidad [ilegible], a veces se puede decir que en contra. El sentido de la literatura se afirma como opuesto al sentido general social, por lo cual ha podido decirse (descartada toda reticencia de mal gusto), que sus elementos estéticos son la [inversión]<sup>47</sup>. Lo cual explica la impaciencia (5) y reprobación frecuente de las multitudes, y por último, su alejamiento.

Por este espíritu de inversión, unas veces afirmado como originalidad, otras señalado con la marca altiva y aristocrática de las minorías y las [greyes], tuvo la literatura que distanciarse del público, y el público de ella<sup>48</sup>. Y fue principalmente en la poesía rimada donde se manifestó este carácter, contra el empuje democrático de la prosa, representado por el Naturalismo, y la novela como forma predilecta, aunque también el Naturalismo tuvo sus poetas correspondientes. Al comenzar mi curso de literatura contemporánea francesa, otorgué el primer lugar a la prosa en la formación del Romanticismo en general, y del escolástico en particular, y expliqué las causas que a mi parecer hicieron que el Romanticismo, considerado como un motín de poetas, fuese realmente

---

esta trágica ansiedad y esta angustia que ni aun puedo recomendaros que sigáis echando en olvido, porque fuerais, si no la sintieseis, figuras de piedra berroqueña, o estatuas de sal» (*El Norte de Castilla*, 11N/1917: 4).

<sup>46</sup> La escritora divide en tres etapas la época contemporánea: «[...] el primero, de transición del romanticismo al naturalismo; el segundo, de naturalismo, y el tercero, el actual, de neoidealismo, decadencia y anarquía» (Pardo Bazán, 1911b: 9).

<sup>47</sup> La autora achacaba también la aparición de la decadencia a cuestiones históricas, apuntando a un trauma del espíritu de los escritores a consecuencia del sitio de París tras la Guerra Franco-Prusiana: «Las lesiones internas causadas por el desastre no contribuyen poco a la aparición de los desequilibrados, diletantes, escépticos, pesimistas satíricos, melancólicos, devotos de la nada y de Satanás. Fuerzas perdidas, sin duda, para la obra de regeneración, o, más bien, contrarias a ella [...]» (Pardo Bazán, 1911c: 408-409).

<sup>48</sup> Sobre este tema, reflexiona Kronik: «Cuando llegó el momento de valorar este fenómeno que con tanta perspicacia había observado y explicado, se pusieron en tensión sus inclinaciones conflictivas de individuo y de crítico. Se mostró incapaz de suprimir su indignación ante las dimensiones del decadentismo que ofendieron su sentido de decencia y decoro. No pudo tolerar las extrañas gesticulaciones de estos escritores que querían desafiar al mundo por el simple gusto de desafiarlo y que creaban un arte superficial e incomprensible cuya única meta era el atropello de la conducta ética establecida. Condenó sus tácticas ofuscadoras, sus perversiones, sus estados de exaltación, su búsqueda de inspiración en la inmoralidad» (1989).

un alzamiento de prosistas, habiendo precedido los novelistas líricos y poéticos en prosa -Rousseau, Saint-Pierre, Chateaubriand- a los poetas como Lamartine y Victor Hugo. En el Neo-Romanticismo en cambio, he otorgado atención, antes que a los prosistas, a los rimadores; y espero que las personalidades que más o menos detenidamente esbozaré aquí, justificarán mi tesis.

(6) Ante todo, quisiera precaverme contra la posibilidad de una equivocada interpretación a que se prestan mis palabras. He señalado en el periodo decadente el síntoma de alejamiento y de tendencias inversas a las del conjunto social; pero en ni en ese periodo ni en otro [se] me ocurre pensar que la literatura, cualquiera que sea su exteriorización, no radique en el terreno de la vida humana, en lo íntimo de esa misma vida. Al contrario: puede asegurarse que la decadencia literaria, en sus mil fases intelectuales, estéticas, sentimentales y morales, no hace sino traducir, en forma artística, la decadencia social<sup>49</sup>.

¿Por qué, entonces, veo en las letras ese fenómeno de inversión de que hablé? Voy a tratar de hacerlo comprender sucintamente.

Cuando la producción literaria recoge tendencias de las que he calificado de invertidas (y vuelvo a rogar que no se tome el vocablo en su sentido sospechoso, pues por inversión solo quiero significar lo que se afirma como antítesis de los valores éticos y aun estéticos consagrados tradicionalmente) cuando, digo, la producción literaria pugna con el sentido normal y lógico, puede afirmarse esta divergencia, pero no cabe suponer que no exista nada en el ambiente que se enlace con la literatura. De aquí la división que sin esfuerzo hemos visto establecida (7) desde el primer momento, entre los partidarios de los nuevo, generalmente llamados modernistas, y la mayoría social, que lo condena y lo rehúye<sup>50</sup>. Bajo el nombre de Modernismo han solido confundirse diversas tendencias, y no ha existido la necesaria y cuidadosa distinción entre la verdadera originalidad, hija siempre del genio, y la afectación de originalidad, que se reduce a decir y entender lo contrario de lo que se ha dicho y entendido siempre<sup>51</sup>. La parte de injusticia que en ello puede haber, da la medida de la instintiva antipatía de las mayorías contra el movimiento decadente.

En el espejo de la decadencia literaria, no ha querido la mayoría, ni aun ciertas minorías reconocer sus propios rasgos. Fenómeno muy complejo la decadencia, enfer-

<sup>49</sup> Ya en su estudio sobre el Romanticismo francés (1910), Pardo Bazán defendía la relación entre la literatura y la sociedad en la que había sido creada, pues apoyaba los planteamientos deterministas: «Lo que quiero decir y lo que digo es que la literatura, en este caso, refleja fidelísimamente el estado social; muchas veces es su cómplice; otras, su resultante; y siempre, su expresión más reveladora» (Pardo Bazán, 1911a: 11). Reitera la conexión entre literatura y sociedad en su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916): «Y no será aventurado suponer que dependen de los fenómenos de decadencia literaria de otros de sugestión crítica indirecta, no ejercitada por sabios y profesionales únicamente, sino por el conjunto social, que cría las letras a su imagen y semejanza» (1973: 1545).

<sup>50</sup> En su conferencia *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917), la autora definía el Modernismo como opuesto a la modernidad, y explicaba que no era bien acogido por el público: «Lo que les valió tal persecución fueron dos cosas: la primera, que la gente los suponía alardeando de superioridad, de un concepto más fino y poético de la vida, y no se les perdonaba; la segunda, la voluntaria oscuridad o hinchazón de su arte, y su falsedad congénita» (*El Norte de Castilla*, 11/V/1917: 3).

<sup>51</sup> Según Pardo Bazán expone en *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), es erróneo achacar a los modernistas o decadentistas solo sentimiento (que es la única fuente de naturalidad y originalidad), pues considera que los poetas menores buscan, antes que la inspiración, un sentimiento nacido de estética e ideas críticas.



medad de todo el organismo, solo se han registrado los símbolos morbosos en las letras, cuando pudieran comprobarse en tantos aspectos, y no solo, como se supuso, en determinada nación, sino en todas a la vez, y no solo en los diez o doce años que ingenuamente se llamaron fin de siglo, sino en una larga serie, en la que la descomposición social fue avanzando, y cundiendo por todas partes.

Harto extraño fuera que hubiese existido una literatura sin nexo alguno con la sociedad en la que se produce, y que esta sociedad pudiese renegar de ella, y tuviese el derecho de quebrar el espejo en que se copian, no diré que todos sus rasgos fisonómicos, pero al menos sus muecas expresivas, y una mueca es siempre la fisonomía, más o menos alterada.

(8) Alfredo de Vigny, el primero de quien hablaré, vivió desde fines del siglo XVIII hasta muy avanzada la primera mitad del XIX<sup>52</sup>. Su tipo físico, como su tipo moral, son exquisitamente aristocráticos<sup>53</sup>. Merece la pena observarlo, ya que el aristocratismo es una de las notas propias de la decadencia, y aquí en España hemos tenido ejemplares de esta modalidad literaria, en escritores de gran valer. De la intensidad del sentimiento aristocrático nació, en Vigny, el culto del honor<sup>54</sup>, que fue quizás el más firme resorte de su carácter.

El papel de Vigny en la disolución del Romanticismo, consistió en [ilegible] a la poesía del terreno sentimental al intelectual, dándole sustancia de filosofía<sup>55</sup>. Me apresuro a explicar que no se trató de filosofía doctrinal, sino que, en sus contemplativos poemas, Vigny elevó a filosofía su lirismo, sus sentires y pesares propios<sup>56</sup>, como puede juzgarse por el poema titulado *La cólera de Sansón*, grito tan doloroso y real como

[Falta la ficha número 9<sup>57</sup>]

(10) pueden ser las *Noches*, de Alfredo de Musset, pero que va más arriba. Y no de todos los poetas contemporáneos suyos pueden ni decir que riman como sienten; el sentir propio de Victor Hugo, verbigracia, no tiene mucho que ver con *Las Orientales*.

<sup>52</sup> En general, todo lo expuesto sobre el escritor es una reelaboración y ampliación de lo analizado en su volumen sobre el Romanticismo francés (1910).

<sup>53</sup> La escritora destaca de Vigny que nunca se democratice, cosa que sí hicieron otros autores románticos.

<sup>54</sup> Sobre el honor del poeta francés, reseña la escritora: «Rectifico: en algo creía Vigny: creía en una virtud no divina, sino humana; virtud sin palma celestial, que parece brotar de la tierra: el honor. Una chispa del rayo que abrasó la soberbia frente de Luzbel había caído sobre la de Alfredo de Vigny, y su orgullo, brillante vicio del alma superior, era estela de bronce que se mantenía enhiesta, entre la desolación y la ruina. El orgullo de Vigny se revelaba en los modales y las costumbres, en esa misma reserva cortés propia del trato muy exquisito y que acaso es la forma más caracterizada del desdén; en el horror a la exhibición ruidosa de los sentimientos y de las heridas morales; y este modo de ser peculiar, este aislamiento y claustración en la ebúrnea torre, contribuye a que Vigny suba cuando baja el romanticismo, pues en él reconocen un verdadero precursor los partidarios de la impassibilidad y los teóricos del arte refinado, a quienes hasta repugna (más o menos sinceramente) el aplauso del vulgo» (Pardo Bazán, 1911a: 104).

<sup>55</sup> Pardo Bazán resume así el enfoque filosófico de su obra: «Y, al hacer el recuento de los méritos y títulos de Vigny, se vio que principalmente descollaba en él el don de traducir en símbolos poéticos el pensamiento filosófico. Así, se le ha nombrado el poeta filósofo por excelencia; y no tanto se le puede contar entre los ascendientes del Parnaso por esto, como por su impassibilidad y objetividad» (Pardo Bazán, 1911c: 250-251).

<sup>56</sup> En el volumen que la escritora dedica al Romanticismo francés (1910), se muestra preocupada porque lo que realmente ha hecho famoso a Vigny ha sido su papel de pensador pesimista, más que el de poeta.

<sup>57</sup> Pese a que falta la ficha, parece que la siguiente hoja es correlativa a la anterior.

La sinceridad absoluta de Vigny fue causa de que escribiese poco, sobre todo si se compara su producción con la de los Hugo y Lamartine. Ya en esto se situó fuera del Romanticismo de escuela, que aconsejaba con el ejemplo la facilidad y abundancia, y hasta el movimiento oratorio, y el énfasis, y naturalmente, la palabrería.

Tan pesimista como Leopardi, y no menos estoico, puso a su filosofía un sello de elegancia, superior en esto al poeta de Recanati<sup>58</sup>. La elegancia de Vigny consistió en ahogar la queja, en presentarse sereno ante muchas y muy reiteradas contrariedades y tribulaciones, de diversa índole, que le aquejaron<sup>59</sup>. De tal suerte se alejó de los románticos, no solo plañideros, sino a veces, llorones. La crítica ha visto, en este notable poeta, al único entre los de su escuela que ha tenido un concepto de vida razonado y elevadísimo. Acaso por lo mismo, Vigny nunca fue popular.

Sentíase aislado, mal comprendido, y su idea favorita fue que el genio es siempre un proscrito, o al menos un desterrado<sup>60</sup>, excluido del comercio de los demás hombres: y lo expresa encarnando este sentir en la figura de Moisés. Moisés se lamenta: es cierto que el (11) mar se abre a su paso, que el Señor le visita, que de él tienen celos los ángeles... pero no es feliz: su mano imprime el espanto en la mano que toca; el trueno está en su voz, en su boca la tempestad, y lejos de amarle, tiemblan todos ante él, y cuando abre los brazos, la gente cae de rodillas.

Oh Seigneur! J'ai vécu puissant et solitaire  
Laissez moi m'endormir du sommeil de la terre!<sup>61</sup>

En *Eloa*, otro poema de Vigny, asoma uno de los temas decadentistas: el satanismo<sup>62</sup>. Ya había apuntado en Milton la grandiosa figura del ángel caído<sup>63</sup>: su cántico triunfal lo entona Vigny en hermosos versos, que siento no citar en el idioma en que fueron escritos, por no fatigar la atención de los que me oyen. Satanás se jacta de haber robado

<sup>58</sup> Pardo Bazán apuntaba que el pesimismo de Vigny era superior al de Leopardi porque era bien parecido y había sufrido mal de amores.

<sup>59</sup> Sobre el pesimismo de Vigny, reflexiona la escritora en su análisis del Romanticismo francés: «No hay erial ni desierto que al alma de Vigny pueda compararse. Hijo de uno de aquellos filósofos de la generación enciclopedista, que se nutrían de la negación apasionada, transformó los principios de su padre en otros más desconsolados cien veces: forjó para su uso, despreciando la propaganda, un completo nihilismo moral e intelectual. Sería y concienzudamente ateo, no sólo en religión, sino en amor, esa religión profana de los poetas líricos, no lo proclamaba a gritos, y su programa consistía en oponer un frío silencio al tenaz silencio de la divinidad (son sus palabras). El pesimismo de Alfredo de Vigny es tan glacial y denso, envuelve tan completamente su alma estoica, que muchos críticos preguntan qué desgracias pudo sufrir para petrificarse hasta tal punto, y no encuentran en su vida nada que justifique el dolor de este nuevo Job... sin paciencia» (Pardo Bazán, 1911a: 102-103).

<sup>60</sup> Pardo Bazán señala que a Vigny debió sorprenderle que Erasmo María Caro, en su volumen *El pesimismo en siglo XIX (Le pessimisme au XIXe siècle: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann)*. París, 1878), se ocupase de Leopardi y no de él mismo, a pesar de ser compatriotas. En su estudio sobre *El lirismo en la poesía francesa* (1926), Pardo Bazán observa que el drama *Chatterton* (1835) sirve al poeta como revancha ante la indiferencia del público: «Su tesis era que el genio muere ahogado en un ambiente de ignorancia, de mal gusto, y sobre todo, de bárbara indiferencia, de egoísmo materialista» (Pardo Bazán, 1926: 438).

<sup>61</sup> «¡Oh, Señor! He vivido poderoso y solitario / ¡Déjame dormir el sueño de la tierra!» (La traducción es mía). Versos de *Moïse*, de Alfred de Vigny.

<sup>62</sup> En el estudio de Vigny que la escritora hizo en su volumen sobre el Romanticismo francés, más que como satánico, lo definía como agnóstico: «Vigny no creía en nada, de tejas arriba ni de tejas abajo. El caso es más singular de lo que se piensa: no creer en nada, requiere esfuerzo inaudito. El entendimiento, ante la sombría puerta de la negación absoluta, se detiene como atacado de vértigo» (Pardo Bazán, 1911a: 103-104).

<sup>63</sup> La escritora se refiere a la obra de Jonh Milton, *El Paraíso Perdido* (1667).

al Señor su débil criatura, fundando su imperio de fuego en los deseos del corazón y en los sueños del alma. Entre el señor y Satanás, se reparten la naturaleza: de el Señor es el bermejo día, pero del diablo, la muda sombra, el deleite de las noches y los bienes del misterio. Ya veremos, a su tiempo, reaparecer el influjo y aun el culto diabólico, entre la florescencia empozoñada del poeta [macabro] que leía en su prisión, ahora poco, el nuevo Dreyfus<sup>64</sup>, ya veremos el siniestro estribillo de otro poeta, que repite que «El infierno arde, arde, arde...», «L'enfer brûle, brûle, brûle...<sup>65</sup>».

[No se conservan más fichas].

### Conferencia n.º 6: Mallarmé y Moréas

[Faltan las fichas correspondientes a Mallarmé].

(1) Aún nos queda otro poeta típico de la decadencia que estudiar, jefe de la escuela simbolista y fundador de la románica, Juan Moréas: fue griego de nacimiento; vio la luz en Atenas, en 1856.

Nótese que uno de los medios de llamar la atención de la gran cosmópolis, que por tanto tiempo ha sido París, es el pertenecer a una nacionalidad o una raza extraña. Richepin<sup>66</sup>, en interés del reclamo, había alardeado de turaní: Moréas presume de su sangre de klepto; y, preciso es decirlo, también de su figura de klepto, de aguileño perfil<sup>67</sup>. Según refiere a uno de sus interrogadores, su familia, ilustre en el país, era originaria de Epiro, y llevaba un apellido que suena de modo estrambótico: Papadiamentopoulos. Antes de las persecuciones de los turcos, la familia del poeta emigró, como otras, al Peloponeso o Morea, y de ahí el nombre de Moréas que hubo de adoptar.

Goloso de estas apariciones exóticas, hospitalario y dispuesto a todo acogimiento favorable, París fue propicio al joven ateniense. Los padres de este querían enviarle a ser educado en Alemania, pero el muchacho no quiso: anhelaba ver Francia; sentía el atractivo de París. Al fin consiguió sus deseos. Sin duda pasó crujidas, en la rebelión contra el criterio de los suyos; se proponían, por medio de la educación alemana, preparada para ejercer un cargo en Atenas, donde [ilegible] un príncipe alemán. Pero tuvo compensación dulcísima el poeta entusiasta de su arte, y sobre todo, de sí mismo: la aureola de celebridad, la jefatura de una escuela literaria, fue nombre repetido por la prensa, bocinado a todas horas, la caricatura, el retrato llenando los gráficos, (2) y, por último, un homenaje

<sup>64</sup> Alfred Dreyfus (Mulhouse 9 de octubre de 1859 – París 12 de julio de 1935), fue un oficial del ejército francés condenado por espionaje en favor de Alemania en 1894. A pesar de que se demostró su inocencia, no se revisó el caso por temor al escándalo.

<sup>65</sup> Extracto de un verso de *Villanelle du Diable*, de Maurice Rollinat.

<sup>66</sup> Pardo Bazán ya había dedicado un artículo a este autor francés el 12 de diciembre de 1889, en *La Nación* de Buenos Aires: «La poesía actual francesa. Richepin» (Jiménez Morales, 2008: 510).

<sup>67</sup> Rubén Darío definía del siguiente modo a Moréas: «Alta y serena frente; cabello de klepto; porque como en París se sabe, Moréas, es griego de Galia. [...] Cuerpo fuerte y bien erguido, manos aristocráticas, el aire un sí no es altivo y sonriente desdeñoso [sic]; gestos de gran señor de raza; bigotes bien cuidados. Y entre todo esto, una nariz soberbia y orgullosa, a propósito de la cual, un periodista risueño, ha dicho que Moréas es semejante a una cacatúa» (1896: 73).

memorable, ¡que arrancó llanto a Leconte de Lisle<sup>68</sup>! Hay a veces, en la vida literaria, corrientes repentinas que aseguran el éxito, de un modo que sorprende a los mismos que están en el secreto y las han preparado. De estas fue el banquete a Moréas<sup>69</sup>. Dice de él uno de sus organizadores: «Nuestra invitación halló una acogida muy superior a lo que hubiéramos imaginado nunca. Vinieron los reporteros de los grandes periódicos, los curiosos que querían ver a los simbolistas de cerca, y se produjo enorme confusión, no habiendo ni sitio, ni comida para tanta gente. Pero una buena disposición inexplicable hizo que a nadie le pareciera mal; empezaron a llegar los telegramas de todos los países del mundo, felicitaciones que se decía que procedían de España, de Italia, y hasta de Noruega –por supuesto, imaginadas genialmente- y cádate que la benevolencia se transforma en entusiasmo, y se aplauden a rabiar todos los discursos, sin oírlos, ¡y el triunfo es completo!». Detrás de este capitolio artificial estaba la roca Tarpeya<sup>70</sup> de la reacción irónica, de las cuentas que se piden a sí mismos los entusiastas de un instante.

La ironía en este periodo cada vez más acentuado de decadencia, fue señal de inciertas fluctuaciones, de su penumbra crepuscular, de la desorientación de los espíritus. Se endiosaba hoy a un poeta, y se le ridiculizaba, no mañana, sino la tarde del mismo día en que se le elevó a la apoteosis. (3) El público, cansado de no comprender estos misterios de las reputaciones que no podía apreciar, porque todo se forjaba en conventículos de iniciados, tenía que dudar de si las cosas iban en broma o en serio, y mirar cada vez con mayor indiferencia un arte de mandarines y bonzos, aislados en sus cafés y en sus cervecerías, enfrascados en disputas estéticas y recitando composiciones incomprensibles<sup>71</sup>. He aquí el caso de Moréas: en él aclamaron el jefe de los simbolistas, y su consagración la solemnizó aquel banquete cuya noticia sabemos que hizo llorar de pena y enojo a Leconte de Lisle, que veía escapársele de las manos el cetro de la poesía. Y poco después del banquete, los mismos que se lo habían ofrecido, los que brindaron casi [ilegible], tomaronle como tema de chunga, cuando encontraron para ello favorable ocasión, en la encuesta de Huret<sup>72</sup>, sobre la evolución literaria. Hubo uno que declaró que si Moréas

<sup>68</sup> Sobre esta anécdota, relata la escritora cómo Leconte de Lisle perdió su cetro de maestro, intentando demostrar que no era ajeno al sentimiento: «Gozó por algún tiempo su autoridad hasta que, a su vez, el Parnaso ve surgir la disidencia. Cuando lleguemos a reseñar este movimiento, que se llamó el simbolismo, y que renegó del maestro, de su impersonalidad, veremos que era inevitable: el lirismo no puede morir. Reunieron los simbolistas en un banquete en obsequio de Moreas -y Heredia declara que Leconte de Lisle, ese día, se afectó hasta derramar lágrimas de pena y enojo» (Pardo Bazán, 1911c: 265).

<sup>69</sup> El almuerzo en honor a Moréas fue organizado por los Simbolistas, y lo presidió Mallarmé el 2 de febrero de 1891. Tras la comida, Moréas anunció que dejaba el movimiento simbolista, cuyo Manifiesto él mismo había publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886; a juicio del poeta, el año 1891 marcaría el fin del Simbolismo, y este mismo año publicaría su Manifiesto de la Escuela Romana.

<sup>70</sup> La roca Tarpeya era una abrupta pendiente de la antigua Roma, junto a la cima sur de la colina capitolina.

<sup>71</sup> En *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), Pardo Bazán planteaba el abismo entre artistas y público que suponían las nuevas corrientes: «Y esto solo basta para establecer una diferencia total entre las épocas literarias, pues ha divorciado al escritor y poeta de las multitudes, ha infundido en estas el desdén hacia la belleza y la tendencia puramente utilitaria» (1973: 1546).

<sup>72</sup> En 1891, Jules Huret hizo una encuesta a varios de los célebres escritores contemporáneos, en la que les preguntaba sobre la evolución de la literatura. Dicho trabajo fue recogido en *Enquête sur l'évolution Littéraire* (1891).

había ascendido a la gloria, era «debido a lo mucho que todos se habían reído de él<sup>73</sup>». Y he aquí un aspecto de la fama que no dejamos de conocer nosotros, pues si para muchos que aspiran a la gloria no hay empresa más difícil que llegar a ser tomados en serio, nada más fácil en cambio que recoger homenajes, que, por su frecuencia, ya carecen de toda significación, y en que no creen los mismos que los organizan.

Existe sin embargo un medio de utilizar el tributo irónico que se rinde, y Moréas conoció este medio, que consiste en dejar pasar la ironía, dejar fatigarse al ingenio (4) satírico, dar por cierta la victoria, vincularla al porvenir. Así hizo Moréas: [Sepan] dijo Barrès, [que] cultivó con ardor su yo literario, y en vez de dudar de sí mismo, se afirmó cada vez más, convencido de su grandeza. Y así, cuando le interrogan, empieza por responder cordialmente: «Ya sé que el ruido que ha hecho mi *Peregrino apasionado*<sup>74</sup> molesta a muchos. Los poetas según la vieja fórmula critican acerbamente mis rimas y mi estilo. Los novelistas naturalistas también tuercen el gesto. Hasta no están contentos bastantes de mis camaradas; y comprendo su mal humor. ¿Tengo yo la culpa si nadie quiere ocuparse de sus escritos? Y además, pienso que son incapaces de saborear mi libro en toda su esencia. *El Peregrino* rompe definitivamente con el periodo del Simbolismo, que llamaré de transición, y entre en la verdadera fase de manifestación poética que sueño».

La manifestación poética que Moréas soñaba, era lo que se llamó escuela Románica<sup>75</sup>: él mismo explica su teoría innovadora y arcaica a la vez. «Soy —dice— el único a reclamar la renovación de la lengua poética, la vuelta a las tradiciones, y un estilo templado en las fuentes del idioma románico. ¡Hace ya demasiado tiempo que vivimos del vocabulario romántico! Este vocabulario pareció sabroso, y lo era, en la época de su floración. Pero la sintaxis de lo romántico fue mediana, y a ese vocabulario, sin sintaxis racional, (5) ;se le han dado cien vueltas y está gastadísimo! El estilo cuya restauración pretendo dará nuevo vigor a la expresión poética»<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Schmigalle plantea que sus coéteanos aborrecían a Moréas por haber renunciado al Simbolismo: «El hecho de que Moréas, pocos meses después de ser glorificado como jefe del movimiento simbolista en un número especial de la revista *La Plume* (1 de enero de 1891) y en un famoso banquete destinado a celebrar su obra *Le Pèlerin passionné* (2 de febrero de 1891), se haya separado del Simbolismo, declarándolo muerto, y haya creado su propia escuela, provocó polémicas violentas, tanto en el plan de las ideas como en el plan personal» (2010: 152).

<sup>74</sup> Olmedo Ramos define así la trascendencia de la obra de Moréas: «Acababa de publicar un libro titulado *Pèlerin Passionné* (1890) en que muchos poemas trataban de revitalizar poetas franceses de la Edad Media y sus sucesores del siglo XVI. Incluso las primeras reseñas sobre la obra de Moréas critican la imitación de fuentes medievales y renacentistas (los fabliaux, las canciones de amor de Carlos de Orleans...) e incluso clásicas (Teócrito, Virgilio,...). Pero no es un libro definitivo, sino de transición, y en él podemos encontrar, junto a la nueva tendencia, destellos de la fraseología simbolista» (1996: 482).

<sup>75</sup> Olmedo Ramos sintetiza la escuela Románica: «Y Moreas pone nombre a este movimiento: «el d'escuela románica —«Ecole romane»— con el fin de unir el sur de Europa en el proyecto de un arte y una poesía común, que tendrá en Francia su pionera y más alta expresión. Integraban además la nueva «école romane française» los poetas Maurice de Plessys, Raymond de la Tailhède y Ernest Raynaud unidos por la defensa del origen grecolatino, del alma latina, para intentar alejarla de cualquier ingerencia germánica como ya ocurriera en el romanticismo» (1996: 482).

<sup>76</sup> En los artículos de *Le Figaro* en los que Moréas expone el Manifiesto de la Escuela Románica, publicados entre septiembre de 1891 y marzo de 1892, el autor explica en qué consiste el movimiento y cómo se forma: «La Escuela romana francesa reivindica el principio greco-latino, principio fundamental de las letras francesas que floreció en los siglos IX, XII y XIII con nuestros trovadores, en el XVI con Ronsard y su escuela, en el XVII con Racine y La Fontaine. En los siglos XIV y XV, así como en el siglo XVIII, el principio grecolatino deja de ser una fuente viva de inspiración y se manifiesta solamente por la voz de algunos excelentes

La tentativa «románica» de Moréas tenía que abortar, y abortó<sup>77</sup>. Era una concepción dictada tan solo por esa ansiosa rebusca de novedad a toda costa, –renovar o morir– que ha sido tan funesta al natural desarrollo de las individualidades literarias, falseando los orígenes de la belleza, que ni son, ni pueden ser nunca, cosa fabricada reflexivamente, sino algo espontáneo<sup>78</sup>. En una cosa tuvo razón Moréas, cuando expuso sus ideas estéticas al ser interrogado: y es proclamar que las individualidades, al agruparse y converger, forman necesariamente lo que se ha llamado escuelas, y que las escuelas son lo que renueva la manifestación poética. En apoyo de su afirmación, cito las escuelas que sucesivamente han aparecido en Francia: la de Marot, la de Ronsard, la de Corneille, la de Boileau, y pudiera añadir las modernas, el Romanticismo y el Parnaso. El Simbolismo, en opinión de Moréas, es una escuela lo mismo que las demás que honraron a la Musa francesa; pero el intento románico que Moréas soñaba, no tenía vigor para llegar a ser ni aun escuela, porque no procedía directamente de la evolución estética, ni siquiera de una justificada reacción contra las escuelas anteriores<sup>79</sup>.

(6) Y ahora, para descubrir mejor el artificialismo de este pretendido jefe de escuelas, porque no le bastó empezar figurando a la cabeza del Simbolismo y quiso sacar de su alambique el Romanismo, recojamos uno o dos parrafillos suyos, en que trata de la idea, digámoslo así, de su libro *El Peregrino*: «El que busque en esta obra una idea que sea su propio objeto, un sentimiento repercutido en su sentido inmediato, ese desestima al arte en su totalidad, y a mí en mi esencia. El único que podrá decidirse regocijado con mis poemas, será quien escrute de qué modo una sentimental ideología y unas plasticidades musicales se vivifican en ellos por una lección simultánea».

---

poetas, como Guillaume de Machaut, Villon y André Chénier. El romanticismo fue el que alteró este principio tanto en la concepción como en el estilo, frustrando de esa manera a las Musas francesas de su herencia legítima. [...] La Escuela romana francesa reanuda con la 'cadena gálica' rota por el Romanticismo y por su descendencia parnasiana, naturalista y simbolista. Yo he explicado en otra parte por qué me separo del simbolismo que he inventado un poco. El simbolismo, que tenía algún interés sólo como un fenómeno de transición, está muerto. Necesitamos una poesía francesa, vigorosa y nueva, en una palabra, vuelta a la pureza y la dignidad de su ascendencia. Con este noble objetivo los poetas Maurice du Plessys, Raymond de La Tailhède, Ernest Raynaud y el erudito crítico Charles Maurras se han acercado a mí, no como 'escolta', sino por haber encontrado en mi *Pèlerin passionné* las aspiraciones de su raza y nuestro común ideal de Romanidad» (*Le Figaro*, 14 de septiembre de 1891; cf. Jouanny 1969: 552).

<sup>77</sup> Jouanny (1969) afirma que en 1895 Moréas ya había renunciado a la Escuela Románica, a pesar de que en 1905 seguía sin renegar de ella.

<sup>78</sup> En su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), Pardo Bazán reflexiona sobre el ansia de novedad de los nuevos poetas: «La diferencia está en que la crítica se ha desenvuelto y desarrollado con fuerza enorme en los últimos tiempos, hasta invadir y saturar totalmente la producción literaria, y ya no propone a los escritores y poetas meramente la imitación de una obra o de un maestro, sino que les sugiere lo contrario (que viene a ser lo mismo en el fondo); les sugiere, no la imitación, sino la diferencia, el hallazgo de lo que nadie descubrió, siquiera no sea un nuevo continente, sino una islilla o un escollo perdido en el océano» (1973: 1545).

<sup>79</sup> Pardo Bazán ya había reflexionado sobre la evolución de los movimientos literarios en su obra sobre la transición de la literatura francesa del Romanticismo al Realismo (1911), analizando cómo los movimientos literarios solían oponerse al que los precedía cronológicamente, lo que los llevaba a mantener algo de su esencia: «Cada escuela literaria nace bajo el poder y el dominio de otra escuela: es reprobada y condenada casi como herejía; combate mientras alienta, mientras lleva en sí fuerza de espontaneidad, y empieza a decaer cuando parece asegurada su victoria. Nunca fenece por entero sin embargo: declina lo circunstancial, lo accidental, generalmente la envoltura retórica. Pero el alma de verdad que indefectiblemente contiene toda doctrina, la suma de revelación que aporta, es lo que perdura y debe perdurar» (Pardo Bazán, 1911b: 11).

Adviértase que, al traducir, he procurado esclarecer algo el texto, cosa que el autor me computaría por grave delito. Lo que el autor quiere decir, observa un historiador de la literatura, es que quiso poner, en sus versos, ideas, sentimientos y armonía: lo cual no es cosa tan nueva ni tan insólita que no la hayan pretendido, antes de Moréas, poetas infinitos. Y la misma falta de originalidad ha podido notarse en sus pretendidas innovaciones rítmicas, que llegan al extremo de «suprimir la rima, si es preciso». Ya ante modificación tan radical, Moréas considera temeraria su empresa, aun cuando la supone asegurada para el futuro.

En su teoría de la superioridad de la Edad media para que en ella se inspire la literatura, Moréas forma parte de los que condenan toda poesía que juzgan culta, y quieren (7) volver a lo popular, que consideran dominante en aquellos siglos. Este es sin duda un error, porque no ha sido popular, ni mucho menos, la literatura toda de la Edad Media, y en ella hay no poco elemento culto; culto, ya se comprende, a la manera de entonces. Y lo que Moréas busca en la Edad media y el Romanismo, no es por cierto nada popular, sino al contrario, la pedantería de un lenguaje que si en aquel tiempo era fresco, ingenuo y gracioso, hoy es meramente arcaico<sup>80</sup>. Por algo se ha escrito que, para explicar, traducir y poner en claro a Moréas hay que armarse de un diccionario latino, de otro griego, y sobre todo, de un glosario medieval.

Ni aun así se conseguiría tal esclarecimiento; porque se traducirían los vocablos, sin conseguir hacer lo mismo con los conceptos, y con las ideas (tal vez porque, como dijo uno de los que parecían más adictos al innovador, las ideas de Moréas pesan muy poquito).

Yo intento traducir unos versos de Moréas, para ejemplo, pero temo que resulten tan galimatías en prosa castellana como en verso francés. He aquí la muestra. La composición se titula *Coro*, y me figuro que dice así, (aunque no estoy de ello enteramente segura):

Fuera de los círculos que con tu mirada sobrepujas, ¡Demonio Concepto! Te eriges, y suspendes a tus vestiduras las malas horas, y los paños de esa vestidura van errantes por (8) el primo cielo (aquí, lo de *primo* quiere decir primero) como un vuelo de palomas. Tú, para quien humean sobre el altar en hecatombes los pesados deseos más astados que egipanes, electuario seguro en boca de las serpientes, y grito apotropeo al furor de las trombas; tú, sistro y plectro de oro y mediación, y único árbol en pie en el árido valle; ¡Oh Demonio! (no soy yo quien exclama *Oh Demonio*, es el poeta), apiádate de mi contrición; deslúmbreme con tu constelada tiara, y da a mi espíritu la resignación, y a mi alma conturbada la serenidad<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Olmedo Ramos insiste en que la escuela románica había aclarado suficientemente que su tendencia hacia la Edad Media no consistía en «la imitación anacrónica de formas y temas, sino la actualización de un «estat d'esperit» genuino solapado por influencias extranjeras» (1996: 483).

<sup>81</sup> La versión original del poema es la siguiente: «Hors des cercles que de ton regard tu surplombes, / Démon Concept, tu t'ériges et tu suspends / Les males heures à ta robe, dont les pans / Errent au prime ciel comme un vol de colombes. / Toi, pour qui sur l'autel fument en hecatombes / Les lourds désirs plus cornus que des égyptiens, / Electuaire sûr aux bouches des serpents, / Et rite apotropeé à la fureur des trombes; / Toi, sistre et plectre d'or, et médiation, / Et seul arbre debout dans l'aride vallée, / O démon, prends pitié de ma contrition; / Eblouis-moi de ta tiare constellée, / Et porte en mon esprit la résignation, / Et la sérénité en mon âme troublée» (Moréas, 1898: 33).

Excepto el final, que es claro y vulgarísimo, yo confieso humildemente que no sé qué casta de pájaro sea ese *rito apotropeo*, ni ese *electuario seguro en boca de las serpientes*.

En toda esta escuela simbolista existe el peligro gongorino: la niebla y la sombra, buscada como elemento de belleza. No habiendo conocido a Moréas, no puedo juzgar hasta qué punto hay en su naturaleza poética elementos de buena fe: y me inclino a creer que su ambición, puramente estética, pues en efecto el autor de *El Peregrino* no tuvo otras, no le permitió escrupulizar mucho en los medios de atraer la atención del público; ¡y de qué público! ¡Del soñado, del de París, que es el público de Europa! No he de negar a Moréas todas las cualidades, porque fuera injusto, y porque, hasta para la fabricación estudiada de una individualidad poética y estética (9), se ha menester capacidad, y cierta destreza especial que enseña cuál es el momento favorable para aprovechar lo que flota en el aire y lo que late en los espíritus. Hay que tener siquiera, ya que en todo lo demás se negase, habilidad de nadador, que sabe por dónde va la corriente y la aprovecha<sup>82</sup>.

Y sin duda la corriente era a Moréas, propicia, pero no tanto que lo obtenido por fácil sorpresa y capricho no de todo el París intelectual, sino de un grupo de jóvenes decadentes, pudiese asegurarse como conquista definitiva. Hay una barrera que separa al verdadero genio de sus jímios y parodistas, y a despecho de las circunstancias más fatales, el genio acaba por imponerse. Hizo Verlaine, verbigracia, todo lo necesario para que naufragase, al par que su persona, su obra literaria y vivió casi olvidado, y no supo cosa de [ilegible] el propio pedestal. Y la posteridad repara estas injusticias, que a veces no pueden ni llamarse así, puesto que no explicamos las causas que las originaron. La posteridad ha reconocido en Verlaine al gran poeta. Para Moréas, va siendo severa la crítica, y aún más que severa, silenciosa... y desdeñosa.

Y no es solo la crítica afinada, que presume de seria, la que se inscribe en contra de estos éxitos circunstanciales. Es su mismo grupo donde Moréas encuentra los más rigurosos jueces.

(10) De ese grupo fue de donde salió la leyenda adversa a Moréas: la de su vanidad, la de sus tretas para atraer la atención poderosamente. En ese círculo fue donde se habló de Moréas entrando en los cafés con un séquito de cincuenta acólitos y discípulos, que algunos de ellos le seguían siempre, como el paje al señor, o como un perrito a su amo; de su afición a estarse contemplando en los espejos, acabando por exclamar «¡Qué hermoso soy!», y otras manifestaciones análogas de pueril narcisismo, amén de la afirmación y desbordamiento incesante de la personalidad poética, y el no menos continuado rebajamiento de sus más insignes predecesores, cuyas ideas declaraba caducas, en nombre de la estética nueva por él inventada<sup>83</sup>. Esta detracción y menosprecio del

<sup>82</sup> A pesar de la crítica despiadada hacia Moréas a lo largo de trabajo, Pardo Bazán no duda en reconocer su mérito. Plantea Kronik al hilo de esta idea: «No obstante esta postura general y aparentemente categórica, Pardo Bazán dirigió sus censuras no tanto al decadentismo como fenómeno de una época, manifestación del *Zeitgeist*, como contra sus desbordamientos e imposturas. No son la bohemia y el narcisismo en sí los que la ofenden, sino la falsa arrogación de tales condiciones. [...] En fin, rechazó los delirios y las extravagancias de los menos dotados, de los farsantes y epígonos, «la *blague* literaria»; pero admitió los derechos y aplaudió los logros de los maestros» (1989).

<sup>83</sup> Sobre la actitud altiva de Moréas, relata Jouanny: «Apareció con los rasgos (que ni el público ni la posteridad olvidarían) de un jefe de escuela dogmático y exclusivo, cuyas declaraciones no se referían solamente a los destinos de la poesía (su única preocupación verdadera), sino que parecían implicar una concepción rigurosa de las relaciones entre el Arte, la Moral y la Civilización» (1969: 549).



pasado, aun del más reciente, fue una de las cosas que aquí se imitaron de los decadentes franceses, y todos recordamos campañas cuya base era medir los méritos literarios por la edad y la fecha de las obras, y condenar todo lo que no tuviese fresca la tinta. Yo creo que aun las reputaciones más consagradas y sólidas pueden y deben ser examinadas sus fundamentos, pero va mucho de tal examen y revisión a esas campañas basadas en la fe de bautismo.

Ya que he concedido algún espacio a este poeta decadente hasta el alejandrismo, (11) daré alguna idea de su labor. En 1884 publicó su primera colección de poesías, que acogieron con aplauso Verlaine y Mallarmé, y que le afiliaron a la escuela decadente desde el primer momento. A *Las Sirtes* sucedieron *La Cantilenas*, en opinión de muchos su mejor obra, y por último vino *El peregrino apasionado*. *Las Cantilenas* vieron la luz el año 1886, y ya en ese año los adeptos de la nueva escuela empezaban a encontrar que Moréas y su compañero Pablo Adam eran unos reaccionarios. En igual fecha, se publicaron unas novelitas de Moréas, en colaboración con el mismo Pablo Adam, y tituladas *El té de Miranda*<sup>84</sup>. De los dos es también, en igual año, una novela, *La señoritas de Goubert*.

A este año de relativa fecundidad, siguen cuatro de esterilidad, y en 1891 es cuando aparece *El Peregrino*, con su intento románico. Sabemos que fue un fracaso, y al fracasar la escuela literaria, fracasó también, ya de un modo definitivo, el fundador<sup>85</sup>. Dos años después de la publicación del *Peregrino*, aparecen *Los Trofeos* de Hérédia, que es una de las obras maestras del siglo XIX. Con él renace y se muestra en su pagana belleza apolínea la gran teoría del arte por el arte, y se ostenta –no digo se revela, porque ya eran conocidas muchas de las perlas de collar– el esplendor de un verdadero y recio artista, que triunfa sin necesidad de afecciones ni de reclamos.

(12) Me acerco al final de esta conferencia y de la serie, y quiero ante todo pedir excusa por haberos detenido hoy un poco más que otras tardes. La consecuencia del estudio de Moréas y Mallarmé, es comprobar la decadencia, en los dominios de la poesía, se consume aun antes de que fenezca el siglo, y termina como tenía que terminar, alejando definitivamente del público a los poetas, y haciendo que aborten las tentativas de nuevas escuelas y nuevas estéticas y síntesis. De 1900 en adelante, sobreviene la anarquía, y las individualidades no consiguen encauzarla. Exactamente el mismo proceso que tantas veces se ha observado en la política histórica. El propio Morice<sup>86</sup>, entusiasta de Moréas, ha condenado el fracaso, y ha dejado sentado que la humanidad no se ha compuesto nunca sino de una minoría de libres en una mayoría de esclavos, y que hay divorcio profundo entre el genio y la multitud.

Son tan trascendentales los acontecimientos que el mundo presencia, que forzosamente han de influir en todo, y también en lo literario: yo confieso que este es el proble-

<sup>84</sup> La traducción exacta es *El té en casa de Miranda (Le Thé chez Miranda)*.

<sup>85</sup> Plantea Jouanny con respecto a la desaparición de la Escuela Románica: «Esta escuela [estaba] destinada a desaparecer, por exangüe y por no haber sabido oponer a unos vigorosos ataques otra cosa que una dignidad anticuada y una retórica tachada de arbitraria y muy frecuentemente olvidadiza de la realidad... Era evidente que la Escuela romana iba a contracorriente de la evolución del gusto contemporáneo, en esta época cuando los poetas y el público, cansados de las irrealidades simbolistas, sentían subir en ellos el deseo de abrir los ojos al mundo y a la vida» (1969: 557, 566).

<sup>86</sup> La ponente se refiere a Charles Morice, escritor francés simbolista.

ma que más atrae mi atención, y, resuélvase como se resuelva, es seguro, por lo menos, que la literatura, para renacer y salvarse, tendrá que reincorporarse al sentido general, y no presentarse como fenómeno de inversión y dogma de restringidas minorías. Si esto dará por fruto grandes poetas y excelsos escritores de tantos quilates como los que hemos estudiado aquí, es algo de que no estoy muy cierta. Esperemos, sin embargo, en la fecundidad de la especie humana para el (13) arte y para la renovación del sentimiento, y pidamos a Dios que las granadas y balas respeten a los que han de crear belleza futura.

[Transcripción de una única ficha conservada de un borrador que supongo anterior]

Para terminar este estudio tal vez más extenso de lo que correspondería al poeta que en Moréas existe, y para excusarme por haberos detenido hoy un poco más de tiempo, recogeré la opinión que de Moréas forma Carlos Morice, a quien se ha considerado teórico del Simbolismo. Empieza por negar que existe la escuela simbolista, y que tenga séquito, ideológicamente hablando, Moréas. Considera pura pérdida de tiempo proponerse un renacimiento románico, pues tales renacimientos no son nunca obra de un hombre solo, y si Moréas espera fundar escuela es que confunde fechas –no olvidemos que Morice se expresa en 1901, época de la publicación del *Peregrino*–. Pudieron agruparse los románticos, los clásicos, los naturalistas; pero los que vienen detrás para hacer una síntesis de todas estas escuelas no pueden agruparse: para tal empresa, conviene el aislamiento. Además, sigue diciendo Morice, Moréas no es un simbolista; si damos a la palabra símbolo un sentido exacto, no puede convenir tal definición al talento de Moréas, que se explica por medio de alegorías; y hay una confusión perpetua entre la alegoría y el símbolo: el simbolismo es

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y artículos:

- ARAUJO COSTA, Luis (1949): *Biografía del Ateneo de Madrid*. Madrid, Imp. Samarán.
- AXEITOS VALIÑO, Ricardo y COSME ABOLLO, Nélica (2004). *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*. A Coruña, Real Academia Galega.
- BAUDELAIRE, Charles (2003): *Las Flores del Mal*. Buenos Aires, Losada.
- CARO, Erasmo María (1892): *El pesimismo en el siglo XIX*. Madrid, La España Moderna.
- DARÍO, Rubén (1896). *Los raros*. Barcelona, Linkgua Historia.
- (1917): *Obras completas*. Prólogo de A. Ghirardo. Madrid, Mundo Latino.
- DE LEIRIS, Alan (1967): «Charles Morice and his times», *Comparative Literature Studies*, núm. 4. Penn State University Press, pp. 371-395.
- FERNÁNDEZ-COUTO TELLA, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*. Coruña, Real Academia Galega.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos (2011): *Archivo de Carlos Fernández Shaw* [EN LÍNEA]. Madrid: Fundación Juan March. Disponible en Web: <http://www.march.es/bibliotecas/legados/cfs/> [Consulta: 13 de septiembre de 2013].
- HUGO, Victor (1967): *Cromwell*. Madrid, Espasa Calpe.

- HURET, Jules (1891): *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.* París, Charpentier.
- JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (2008): «Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)», *Revista de Literatura*, núm. 140, pp. 507-532.
- JOUANNY, Robert A., (1969): *Jean Moréas écrivain français*. París, Minard.
- KRONICK, John W. (1966): «Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism», *PMLA*, 81, pp. 418-27.
- (1989): «Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés», *Los Pazos de Ulloa*. Madrid, Cátedra, pp. 162-173. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entre-la-etica-y-la-esttica--pardo-bazn-ante-el-decadentismo-francs-0/html/ff9ec6d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entre-la-etica-y-la-esttica--pardo-bazn-ante-el-decadentismo-francs-0/html/ff9ec6d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consulta: 22 de agosto de 2013].
- LOMBROSO, Cesare Y GUILLAMO FERRERO (1893): *La donna delinquente: La prostituta e la donna normale*. Turín, L. Roux.
- LÓPEZ QUINTÁNS, Javier (2010): «El Simbolismo bajo la pluma de Emilia Pardo Bazán y un texto olvidado («Un poeta de la hora presente. Verhaeren»)», *EPOS*, XXVI, pp. 105-122.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2009): «Pablo y Virginia en España: recepción, modalidades y consecuencias», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/pabvirgi.html> [Consulta: 16 de octubre de 2013].
- MILTON, John (2005): *El Paraíso Perdido*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MIÑANO MARTÍNEZ, Evelio (2006): «España: un viaje de Théophile Gautier a su poética», en Manuel Bruña Cuevas, et. al. (eds): *La cultura del otro: Español en Fracia, Francés en Español*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 549-557.
- MORÉAS, Jean (1898): *Poésies (1886-1896)*. París, Bibliothèque Artistique & Littéraire.
- OLMEDO RAMOS, Jaime (1996): «Valicorba, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona. Quaderns Crema. 1994 (Col. Assaig minor, núm. 9). 12 ji.»., *Revista de Filología Románica*, núm. 13. Madrid, Servicio de Publicaciones Univ. Complutense, pp. 481-486.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1882): *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Madrid, Librería de Miguel Olamendi.
- (1899): *La España de ayer y la de hoy: conferencia de París*. Madrid: Administración, s.a.
- (1910): *La literatura francesa moderna, I. El Romanticismo*. Madrid, Renacimiento.
- (1911): *La literatura francesa moderna, II. La transición*. Madrid, Renacimiento.
- (1911a): *Obras completas de Emilia Pardo Bazán [El Romanticismo]. Vol. 37, 2.ª ed.*, Madrid, Renacimiento.
- (1911b): *Obras completas de Emilia Pardo Bazán [La Transición]. Vol. 39, 2.ª ed.*, Madrid, Renacimiento.
- (1911c): *Obras completas de Emilia Pardo Bazán [El Naturalismo]. Vol. 41, 2.ª ed.*, Madrid, Renacimiento.
- (1911d): *La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo*. Madrid, Renacimiento.
- (1918): *Conferencia n.º 1. Disolución del Romanticismo y comienzo de la decadencia*. Conservado en la Real academia Galega, (02.40.6.1.4.1.2.2.273/23.0).
- (1918a): *Conferencia número 6: Juan Moreas: no Ateneo de Madrid, en 1918*. Conservado en la Real Academia Galega, (02.40.6.1.4.1.2.2.273/24.0).
- (1926): *El lirismo en la poesía francesa (Obra póstuma)*. Madrid, Pueyo.
- (1973): «El porvenir de la literatura después de la guerra», en *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 1543-1551.
- (1989): *La cuestión palpitante*. Ed. de José Manuel González Herrán. Barcelona, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela.

- (2005): *La vida contemporánea*. Madrid, Ayuntamiento, Área de las artes.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico (1971): «Breve historia de la Biblioteca del Ateneo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 7, pp. 383-400.
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> del Carmen (1986): «Aportación a la bibliografía de doña Emilia Pardo Bazán», en *Documentación de las ciencias de la información*, X. Madrid, Univ. Complutense, pp. 45-67.
- SCHMIGALLE, Günther (2010): «Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 149-171.
- SPRONCK, Maurice (1889): *Les artistes littéraires*. París, Imp. Chaix.
- VIGNY, Alfred de (1965): *Oeuvres Complètes*. París, Editions du Seuil.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco (2005): *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid, C. S. I. C.

### Artículos en prensa periódica:

- ABC*, 11 de abril de 1918, número 4.643, página 18: «En el Ateneo. La condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- , 14 de abril de 1918, número 4.676, página 15: «En el Ateneo. La condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- , 19 de mayo de 1916, número 3.985, página 15: «Homenaje popular a Benavente: «La ciudad alegre y confiada»» (Reseña sobre la comedia de Benavente).
- , 24 de marzo de 1918, número 4.656, página 17: «Convocatorias y reuniones. Ateneo» (Reseña).
- , 31 de enero de 1918, número 4.604, página 20: «Convocatorias y reuniones. Ateneo» (Aviso).
- , 31 de marzo de 1918, número 4.662, página 12: «Convocatorias y reuniones. Ateneo» (Reseña).
- , 4 de marzo de 1918, número 4.636, página 9: «Conferencias literarias. La condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- , 7 de abril de 1918, número 4.669, página 18: «En el Ateneo. La condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- El Año Político*, 1916, año XXII, página 125: «La condesa de Pardo Bazán y su cátedra» (Reseña).
- El Heraldo de Madrid*, 4 de marzo de 1918, número 9.951, página 2: «De sociedad» (Reseña).
- El Imparcial*, 4 de marzo de 1918, número 18.342, página 1: «La decadencia del Romanticismo en Francia. Conferencia de la señora condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- , 14 de abril de 1918, número 18.338, página 3: «La decadencia del Romanticismo en Francia: Conferencia de la señora condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- , 3 de marzo de 1918, número 18.341, página 5: «Noticias» (Aviso).
- , 31 de marzo de 1918, número 18.368, página 2: «En el Ateneo. La obra de Baudelaire» (Reseña).
- , 6 de abril de 1918, número 18.374, página 3: «La Pardo Bazán en el Ateneo» (Aviso).
- El Liberal*, 6 de abril de 1918, número 14.019, página 2: «Para hoy. Ateneo» (Aviso).
- El Norte de Castilla*, 11 de mayo de 1917, número 23.226, páginas 3 y 4: «Lo moderno en la literatura y el arte» (Conferencia).
- El Siglo Futuro*, 5 de mayo de 1916, número 2.832, página 1: «La cátedra de la Sra. Pardo Bazán» (Reseña).
- El Sol*, 17 de marzo de 1918, número 106, página 6: «Guía del lector» (Aviso).
- , 3 de marzo de 1918, número 92, página 6: «Guía del lector» (Aviso).
- , 31 de marzo de 1918, número 119, página 3: «En el Ateneo. Baudelaire» (Reseña).

- España Nueva*, 4 de marzo de 1918, conservado en la Real Academia Galega (02.40.6.1.5.1.2.277/62.0): «En el Ateneo» (Reseña).
- La Acción*, 24 de marzo de 1918, número 755, página 3: «Conferencias del Ateneo. La condesa de Pardo Bazán y el Decadentismo francés» (Reseña).
- , 31 de enero de 1918, número 703, página 3: «Reuniones y Conferencias. En el Ateneo» (Aviso).
- , 31 de marzo de 1918, número 762, página 1: «Conferencias del Ateneo. La condesa de Pardo Bazán y el decadentismo francés» (Reseña).
- , 4 de marzo de 1918, número 735, página 4: «Conferencias del Ateneo: La condesa de Pardo Bazán y el decadentismo francés» (Reseña).
- , 7 de abril de 1918, número 769, página 2: «En el Ateneo. La condesa de Pardo Bazán y el decadentismo francés» (Reseña).
- La Alhambra*, 15 de septiembre de 1918, número 491, página 396: «Comentarios al libro de Desbarrolles» (Reseña).
- La Correspondencia de España*, 25 de marzo de 1918, número 21.956, página 4: «En el Ateneo. Conferencia de la condesa de Pardo Bazán» (Reseña).
- La Época*, 11 de marzo de 1918, número 24.211, página 2: «La condesa de Pardo Bazán en el Ateneo. La disolución del Romanticismo. Teófilo Gautier» (Reseña).
- , 14 de abril de 1918, número 24.244, página 3: «Conferencias. La condesa de Pardo Bazán habla en el Ateneo de Mallarmé y Moreas» (Reseña).
- , 15 de febrero de 1905, número 19.641, página 1: «La señora Pardo Bazán, socia de número del Ateneo de Madrid» (Reseña).
- , 17 de marzo de 1918, número 24.217, página 1: «Serenidad y patriotismo».
- , 23 de marzo de 1918, número 24.223, página 2: «En el Ateneo. Tercera conferencia de la Pardo Bazán» (Reseña).
- , 31 de marzo de 1918, número 24.230, página 2: «La condesa de Pardo Bazán en el Ateneo. Carlos Baudelaire» (Reseña).
- , 4 de marzo de 1918, número 24.204, página 2: «La condesa de Pardo Bazán en el Ateneo. La disolución del romanticismo y Alfredo de Vigny» (Reseña).
- , 7 de abril de 1918, número 24.237, página 2: «Pablo Verlaine. La condesa de Pardo Bazán en el Ateneo» (Reseña).
- , 9 de marzo de 1918, número 24.209, página 2: «Conferencias de la condesa de Pardo Bazán» (Aviso).
- La Ilustración Artística*, 26 de mayo de 1913, número 1.639, página 346: «La vida contemporánea» (Artículo).

