

La historia como pretexto: *Perder y salir ganando*, una comedia inédita de Emilia Pardo Bazán

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Muchos han sido los avances que ya se han realizado sobre las actividades teatrales de Emilia Pardo Bazán, tanto las de joven como de adulta, pero aún siguen quedando algunas lagunas debido al estado o de la dispersión de los materiales que se han conservado. Del periodo de juventud de doña Emilia se conocen sobre todo sus poesías y sus primeras colaboraciones más o menos dispersas en la prensa gallega hacia 1866. La escritora iba a la sazón probando modelos y buscando cauces de expresión para su actividad creadora. En la década de los 70 empezó a componer algunas obras dramáticas y a intensificar, al menos públicamente, su actividad como escritora.

El manuscrito inédito que hoy nos ocupa, *Perder y salir ganando*, es una de esas creaciones de juventud de Emilia Pardo Bazán. En ella la historia es uno de sus componentes que, en los moldes de comedia histórica, encauza otros significados contemporáneos que la autora y sus susceptibles receptores, en su presente, podían potenciar como a continuación intentaremos demostrar.

En sus conocidos *Apuntes autobiográficos* Pardo Bazán recordaba que en sus estancias en la capital durante sus primeros años de matrimonio observó atentamente aquel «movimiento literario» que renacía tras la Revolución de septiembre:

Los *Gritos* que empezaban a labrar la reputación de Núñez de Arce, los primeros dramas de Echegaray; los últimos de Tamayo, a cuyos estrenos, como el de *La Carmañola* de Nocedal hijo, acudían socios de la Juventud Católica a romper guantes, e individuos de la Partida de la Porra a romper costillas, me preocupaban algunos días. Solo que entonces se propendía a dejar aparte la cuestión de mérito literario y otorgar la preferencia a la política. Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto... (Pardo Bazán, 1973: 707)

Asistía la joven Emilia también a los estrenos de «los teatros libres de aquel contagio» (Pardo Bazán, 1973: 707) y siempre permaneció atenta a las representaciones de los actores de primera fila. Pese a las complejas circunstancias polí-

ticas y religiosas, tan influyentes en aquel contexto en la literatura, ella recordaba que:

Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o de comedia, y mis aficiones literarias remanecían. Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimos para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo (Pardo Bazán, 1973: 708).

No hay que perder de vista que estas declaraciones autobiográficas fueron escritas unos quince años después, en unas circunstancias personales y políticas que ya no eran las mismas, en plena Restauración y con doña Emilia labrándose una destacada posición entre los primeros novelistas y periodistas de la época.

Si dichas piezas dramáticas de juventud quedaron cerradas a cal y canto en el momento en que se compusieron era, en parte, porque doña Emilia no se había forjado todavía un nombre y sus textos carecían de visibilidad pública. Valga recordar que el accésit a los Juegos Florales de Santiago no lo obtuvo hasta 1875 y que los premios en el Certamen en memoria del padre Benito Feijoo datan de un año después.

Por otra parte, resulta curiosa la anécdota, que ya en alguna ocasión se ha citado sobre uno de que algunos de estos dramas, con el que casi:

estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo (Pardo Bazán, 1973: 708).

¿Por qué no aprovechó la oportunidad doña Emilia, desconocida joven de veintiún años, para reparar el agravio y llevarlo a escena bajo su nombre? ¿Por qué ese empeño en poner el manuscrito a buen recaudo? ¿Era realmente necesario un copista, como en el caso que nos ocupa, para una obra de una autora en ciernes que supuestamente no tiene intenciones de leer o estrenar? A todo ello intentaremos responder y observaremos que la historia, presente y pasada, en este manuscrito le sirvió a Emilia Pardo Bazán de pretexto.

Tenemos por ahora certeza de que doña Emilia escribió al menos tres piezas dramáticas de juventud: *Tempestad en invierno* y *El mariscal Pedro Pardo*, parcialmente editadas en *Teatro Completo* por Montserrat Ribao en 2010, y *Perder y salir ganando*, inédita hasta ahora, pero de próxima publicación.

Probablemente ese manuscrito que el malintencionado copista quiso llevar a escena y que doña Emilia quiso dejar en «el nicho en que yacen» corresponda a uno de ellos. Tal vez se trate de de *Perder y salir ganando*, en tres jornadas y en verso, que según documenta el manuscrito, data de 1872. El autor se escondía

tras las tres estrellas ***. La obra está copiada en un cuadernillo azul cosido, como los que Emilia Pardo Bazán solía usar para componer y guardar sus composiciones poéticas. La cubierta del cuadernillo está forrada con papel blanco, con un sello estampado de 1870 y con la anotación de «Sra. de Quiroga». Un copista, tal vez aquel usurpador, empezó a copiar a obra, ya que se aprecia bien una caligrafía que no corresponde a la de la de «Sra. de Quiroga» hasta la escena III del primer acto, en donde aparece explícitamente indicado «Aquí empieza la letra de la autora», en la página diez, quien siguió copiando el texto hasta la página setenta y tres del cuaderno.

A diferencia de *Tempestad en invierno* y *El mariscal Pedro Pardo*, que son dramas, *Perder y salir ganando* es una comedia. Las tres obras están en verso, son de corte romántico y de tema histórico. Por haber sido copiada en aquel cuadernillo *Perder y salir ganando* es la única de las tres que se conserva ahora de manera íntegra.¹

Como ya señaló Montserrat Ribao, dichas obras estaban en consonancia con los dramas históricos que a principios de los 70 se estaban estrenando en Madrid (Ribao, 2010), e incluso, como la misma escritora ponía de manifiesto en las citas antes reproducidas, en las que el asunto artístico se podía confundir o interpretar desde un punto de vista político. Si en *El mariscal Pedro Pardo*, la escritora proponía el tema de la sucesión al trono de Castilla, siguiendo la leyenda, según la cual, el Mariscal Pedro Pardo apoyó a Juana la Beltraneja frente a Isabel la Católica; en *Perder y salir ganando* la autora vuelve a plantear un asunto harto popular de la tradición histórica castellana, la Guerra de las Comunidades, las cuales le servirán de trasfondo, escenario y pretexto para entretejer un conflicto amoroso de honor y de honra.

No es que rebuscase la joven Emilia en el patrimonio histórico persiguiendo originalidad. Una de las figuras que rehabilitó el siglo XIX fue la del comunero, símbolo moderno del mártir del poder absolutista y del precursor de la libertad, sobre todo a partir de la figura de Juan Martínez Diez, el Empecinado, durante la Guerra de la Independencia. El Empecinado contribuyó a consolidar el mito del comunero en 1821, en ocasión del III Centenario de la batalla de Villalar. Acudió entonces a dicha ciudad con una expedición para exhumar los restos de los capitanes ajusticiados en 1521. En dicha ocasión los liberales firmaron el *Pacto Federal Castellano*, lo cual, favoreció la asociación y la superposición de referencias históricas, las de las comunidades y las de los liberales, de las cuales se hizo y sigue haciendo uso político. En 1869 el partido Republicano Federal volvió a adoptar la misma simbología, apenas tres años antes de su composición, con otro manifiesto titulado también *Pacto Federal Castellano* que estructuraba las provincias castellanas en dos grandes regiones, Castilla la Nueva y

1. De hecho, entre ellas, como composiciones independientes figura algún extracto de la obra que ahora nos ocupa.

Castilla la Vieja, y que se ha considerado como un intento de afirmación de un regionalismo castellano frente a los periféricos.

Los comuneros se convirtieron en tema literario en las plumas de los exiliados y liberales románticos y realistas, inspiraron numerosas cabeceras de periódicos y dieron nombre a agrupaciones más o menos secretas. Al calor de reivindicaciones, actos, celebraciones y revoluciones, los homenajes literarios fueron tempranos, desde Quintana, Trueba y Cossío, Martínez de la Rosa, Francisco de Paula, Patricio de la Escosura, Ventura García Escobar, Adelardo López de Ayala, Eusebio Asquerino hasta Pérez Galdós y siguen siendo aun hoy en día numerosos. Durante el Romanticismo y a través del siglo XIX, el mito del comunero se utilizó para defender la idea del revolucionario, defensor de las libertades del pueblo, frente al despotismo y el absolutismo, pero también como símbolo del nacionalismo y de la identidad nacional frente a lo extranjero, en el caso histórico que nos ocupa, generada por la presencia de la armada imperial de Carlos V y de los flamencos en la batalla de Villalar.

El título elegido por doña Emilia para su comedia también sobre los comuneros, *Perder y salir ganando*, resulta poco original y se enmarca por su factura dentro de la tradición clásica ya que está compuesto con la habitual paradoja, «perder y ganar». Este paratexto anuncia la resolución del caso a modo de lección ejemplar y el imprescindible desenlace feliz. Otros textos teatrales recuerdan el título de doña Emilia, como por ejemplo la comedia *Perder ganando, o, La batalla de damas* (1851) de Ramón Luna, que era una traducción de *Bataille de dames*, de Scribe y de Legouvé, de notable éxito en los escenarios madrileños en el periodo que nos ocupa.

¿Por qué buscar un título con resonancias de éxito sobre un tema que podía encontrar cierto eco en su propio presente para dejarlo sin exhumar? Las circunstancias personales de Emilia Pardo Bazán pueden ser fuente de explicación pero antes de aventurarnos en algunas hipótesis, detengámonos primero en el texto de la comedia.

Como en toda comedia de tema histórico, en *Perder y salir ganando* los referentes y hechos reales forman parte del cañamazo en el que se entretendrá la historia, dotándola así de veracidad histórica: el alcázar de Toledo, la residencia de la protagonista en Villalar y la fecha de desarrollo, 1521 contribuyen a establecer y salvaguardar un pacto de ficción verosímil. De hecho, la batalla de Villalar fue decisiva en los conflictos con la Junta Comunera, bajo las órdenes de Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado, precisamente, el 23 de abril de 1521 en la localidad que hoy se conoce como Villalar de los Comuneros en Valladolid. El ejército imperial de Carlos V salió vencedor y en aquel episodio histórico fueron decapitados muchos comuneros, como ya indicábamos.

En ese cronotopo se insertan los personajes históricos reales, quienes existen solo por ser citados dialógicamente. Carlos V, Padilla y Maldonado son los protagonistas históricos del conflicto real, y a este último lo convierte la escritora en primo de don Diego, el galán en la comedia. En el escenario, cualquier elemento

hubiese contribuido a reforzar el sentimiento histórico: paratextos, didascalias de decorados y un lenguaje arcaico y en verso acercan la comedia de Doña Emilia a los modelos clásicos que le sirvieron de modelo de imitación.

Con estos elementos mínimos Emilia Pardo Bazán configura su obra dentro de la tradición teatral e histórica, aun cuando no conceda al conflicto de los comuneros más que el papel de trasfondo. La acción principal y única es una clásica historia de amores frustrados, que solo el honor y la honra pueden encauzar y dirigir.

En lo que respecta a la tradición teatral, a ese «modelo clásico» que se alejaba del mal gusto de la época al que se refería la autora en sus *Apuntes autobiográficos*, se puede observar sin grandes dificultades que ella estaba siguiendo los pasos de Lope de Vega y del *Arte de hacer comedias*. Siguiendo las pautas de Lope, la obra anuncia una estructura en tres jornadas que en el cuerpo del texto acaban siendo actos, en los cuales el orden causal y retórico introducción, nudos y desenlace queda perfectamente trabados. Emilia Pardo Bazán respeta la unidad de acción, pero no las de espacio ni de tiempo, que ella hace variar de modo lógico y coherente.

El *dramatis personae* consta de seis personajes, los cuales obedecen a la tipología y el número habituales en el teatro de Lope: la dama, doña Elvira de Ariza; el galán, don Diego Pacheco y Maldonado; don Lope de Herrera, el hidalgo responsable del orden familiar que vela por el honor y la honra de los suyos; los dos criados, la Ninfa, que es la criada y confidente de doña Elvira, y Callejón, que hace las veces de gracioso, confidente y de informador del galán.

Como en la tradición, los criados viven una historia de amor paralela a la doña Elvira y don Diego y suelen hacer de enlace entre ellos. El antagonista en este caso es el médico judío Eliezer, un personaje de tipología típicamente romántica, quien intenta influir en los protagonistas y provoca los conflictos. Doña Emilia le confiere asimismo una personalidad mezquina, traidora y celestinesca. Al igual que en el teatro clásico, estos personajes se definen antes por su modo de actuar que de ser, obedeciendo así a sus respectivas tipologías y modelos sociales. Todos se expresan decorosamente y la polimetría aconsejada por Lope da también ritmo e intensidad a los diálogos y los monólogos en la comedia de la joven autora.

La protagonista, doña Elvira de Ariza, es una joven viuda, a quien su marido, mucho mayor que ella, volvió a desposar en su lecho de muerte. Doña Elvira, entre confidencias se lo relataba a su criada en los términos siguientes:

don Juan en su mano helada
la de don Lope Herrera
tomando, la mía unió
con ambas, en lazo estrecho
y con voz que ya del pecho
casi exánime arrancó :

doña Elvira, esposo os doy
 que de quien sois no desdice
 y el mal que a don Lope hice
 en daros reparo hoy;
 que es mi pariente y mi tío
 de nombre y casa heredero.

Esc. II, acto I

La Ninfa, con el sentido práctico que caracteriza a los criados, sabe destacar los aspectos positivos del asunto que tanto acongoja a su dama. Don Lope es «rico, gallardo y no viejo | ¿de qué te quejas, señora?» (esc. II, acto I). El drama de Elvira reside en ser viuda y rica, pero no poder disfrutar de su libertad, porque, como con viveza le replica, «si yo dueña de mí fuera | a don Lope no eligiera» (esc. II, acto I). El mundo femenino se presenta como prácticamente cerrado y distante del universo masculino, cuya autoridad y cuyas normas debe respetar y acatar.

La obra se plantea como un juego de tensiones y rivalidades en un tradicional triángulo amoroso. Ahora bien la argucia de doña Emilia residió en dar vida a estas historias con nuevos resortes de tintes históricos y políticos. La solución que el médico judío le propone al joven galán —y primo del comunero Maldonado— para impedir que su rival gane los favores de doña Elvira es las de unirse a las filas de los comuneros, no por convicciones políticas ni para oponerse a la monarquía imperial, sino para defender unos intereses personales:

Die a Elie.— A duras penas lo que quiero creo.
 Afirmas que si me uno a los parciales
 de las Comunidades y procuro
 el próximo triunfo hacer seguro
 con amigos y gente,
 de Elvira lograré muy fácilmente
 el enlace romper?
 Elie.— Yo te lo juro.

[...]

Elie.— Una vez que triunfe nuestro bando,
 Don Lope en un encierro
 o en eterno destierro,
 terminará su vida
 a menos.

Die.— ¿Qué?

Elie.— Que acceda a dar ayuda a las Comunidades.

Die.— ¿Y sin duda

si accede, será suya doña Elvira?

¡Solo pensallo me enardece en ira!

Elie.— Si accede, por mandato soberano

renunciando a la herencia
de Herrera doña Elvira, él a su mano
renunciará también.

Esc. iv, acto 1

A partir de esa escena cuarta del acto primero, el tema histórico se va puntualmente infiltrando y ganando espacio hasta la primera escena del acto segundo. Reaparece después en el acto tercero sin llegar nunca a solapar el conflicto amoroso.

El judío Eliezer, de acuerdo con el tipo popular del judío, es un personaje doble y falso, y en esta comedia teje enredos entre los personajes para captar adeptos a la revolución comunera. Por eso, dos escenas después de la citada mantendrá una conversación similar con don Lope, pero utilizando ya no los resortes del amor sino los del compromiso político y personal con el pueblo del noble caballero, quien debe luchar para recuperar los fueros. Las ideas y los valores que ahora Pardo Bazán pone en boca de sus personajes sí son los históricos, pero el hecho de elegir al judío como su defensor y propagandista hace que los vicios y dobleces del tipo se sobrepongan a los de las ideas de los liberales de su presente.

Después de la septembrina y en pleno reinado de Amadeo I, aquella España de doña Emilia andaba en «ese triste estado» que el judío Eliezer describe para atraer al noble don Lope a su causa:

Decid don Lope ¿sabéis
de la patria el triste estado?
¿o nunca habéis reparado
lo que alrededor tenéis?
a do quiera que miréis,
de España los tristes hados
encontraréis confirmados,
a los pueblos lleva el luto
tanto cuantioso tributo;
los fueros, pisoteados,
y mientras que en larga guerra
sangre de sus hijos vierte,
en erial se convierte
la hermosa española tierra;
el comercio ya se cierra
que con extrañas naciones
hacíamos; disensiones
civiles la patria abaten
mientras de cólera latan
los nobles corazones.

Esc. vii, acto 1

Inestabilidad política y social, empobrecimiento, descontento, guerras interiores, aislamiento del país, luchas y traiciones políticas era lo que estaban viviendo los españoles, pero también la escritora y su familia en aquellos complejos años: su padre en el partido progresista hasta conseguir su título papal y hasta distanciarse del mundo político, hecho que ocurrió a raíz del nombramiento de Amadeo en 1870; ella, joven casada, en unos momento de compromiso activo carlista junto a su marido, de viajes por Europa en los que se entrevistaron con numerosas personalidades vinculadas al rey pretendiente; y como se ha documentado, en un periodo en que empezaría a ser vigilada por la policía, al menos por panfletaria y propagandista (José Ramón Barreiro, 2003, 2005, 2006). En el momento de la composición de la *Perder y salir ganando* se desarrollaba la tercera guerra carlista en contra del reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), rey que, a imagen de Carlos V, no representaba la línea monárquica tradicional en España. Recordemos además que el trasfondo histórico de Juana la Beltraneja en *El Mariscal Pedro Pardo* viene a ser de la misma índole.

Amadeo de Saboya y Carlos V, salvadas las distancias, eran en el imaginario popular dos extranjeros en España. Por ende, Amadeo I, presentaba otro agravaante para la escritora, era un rey con firmes creencias constitucionales y representaba en España el primer intento de instauración de una monarquía parlamentaria, régimen que tanto rechazó la escritora a lo largo de su vida por entrever antes el caciquismo, la corruptela, la traición, los intereses y los favores privados, que el buen funcionamiento del sistema.

Si bien estos últimos detalles quedaron silenciados en la obra, cuando compuso su comedia Emilia Pardo Bazán era plenamente consciente de las implicaciones históricas que su texto acallaba, pero que al lector implicado podía sugerir, puesto que a su vez, el carlismo se había también apropiado de algunos de los mitos y valores de los comuneros y de lo que se ha venido a denominar la primera revolución moderna. En el caso de Pardo Bazán, la lucha por una línea monárquica más antigua, más tradicional y por lo tanto, más legítima, era la idea que subrepticamente ella defendía, así como el apoyo a la monarquía absoluta, que ella planteaba desde la perspectiva del vencedor, Carlos V, y no del comunero vencido. Otros valores que el carlismo divulgó bajo el portaestandarte del la revolución de las comunidades fueron la identidad y el federalismo, que doña Emilia no compartió. La lucha de la comuna frente al rey, como institución absolutista, fue la idea que introdujo doña Emilia en esta obra. Como bien le hace afirmar a don Lope, cuando se niega a formar parte de las filas de los comuneros, en su conversación con Eliezer:

¡Tú a mí, traidor! ¡proponiendo
que venda al Rey! ¡Si aún no sé
como arrancado no hé
la vil y cobarde lengua

que propone tanta mengua!
 Vete, que te mataré.
 Elie.– ¡Qué hablo de patria repara!
 Lop.– ¡La patria en el Rey se funda!
 Elie.– ¿Tú, no temes que se hunda?
 Lop.– Si yo a mi rey engañara
 un segundo, me cortara
 con esta espada la mano.
 Elie.– Respetar al soberano
 ofrecen los Comuneros
 si les devuelve los fueros.
 Lop.– ¡Basta te digo villano!
 El que a su rey traidor
 ni es noble, ni es caballero.
 ¿Qué es la patria... el mundo entero
 comparándose al honor?

Esc. VII, acto I

La historia real en la comedia prosigue en la primera escena del acto segundo como antes indicábamos, ahora bajo la perspectiva de doña Elvira, testigo lejano en su residencia de Villalar, quien iba exclamando mientras escuchaba el «marcial estruendo» de aquella intestina batalla:

¡Cuánta angustia me dan estos ruidos
 que, de la brisa de la noche en alas
 llegan a mis oídos!
 Quién sabe si me traen en sus ecos
 Del pobre moribundo los quejidos
 ¡Eh! Porqué en cruda guerra
 se ensañaran hermanos contra hermanos
 por solo un palmo de sangrienta tierra!

Esc. I, acto II

A partir de entonces, el tema del amor pasará a ser el motor exclusivo de la intriga, suscitada por el ocultamiento del rebelde comunero don Diego en casa de Elvira. Esta situación clásica hace que el contenido histórico e ideológico de la obra en las siguientes escenas siga perdiendo importancia y su presencia dialógica se vuelva a reducir a pequeños comentarios dispersos. La trabazón de la obra y la coherencia se mantienen en el acto tercero porque en la primera escena, ya lo apuntamos, vuelve el tema de la batalla de Villalar. La perspectiva ahora es distinta pues nos la ofrece el gracioso Callejón, el criado del galán don Diego, en contrapunto a las tensiones del segundo acto. Cuando Callejón vuelve del campo de batalla a reunirse con su amada, la criada Ninfa, la autora

desvela las motivaciones del improvisado soldado como representante del bajo pueblo:

Y en la lid entré con él:
 Pero al disparo primero
 Me time tras un otero
 Más deprisa que un lebre.
 Déjeles batir el cobre
 Echándome acuesta cuenta:
 Si todo el mundo revienta
 ¿saldré por eso de pobre?

Esc. 1, acto III

Los contrastes ideológicos que introduce el criado son de por sí elocuentes. Siguiendo el modelo clásico, doña Emilia recurre a su ingenio para dar un tono distendido a la obra y desorientar a su lector-espectador, quien no puede ni imaginar cómo acabará la comedia. Los parlamentos del gracioso son sin embargo fundamentales. Callejón, de apariencias bobas e inocentes, recurre a la historia una vez más como pretexto y recita un apologuillo a su Ninfa en el que asoman las verdades de la escritora, ya curiosamente expresadas con metáforas orgánicas:

Call. Con tono doctoral—
 Dijeronle cierto día
 Los miembros a la cabeza:
 «Mucho a cansarnos empieza
 tu insufrible tiranía.
 Tu eres quien todo lo guía,
 Estas más alta que todos
 Y por mil diversos modos
 Siguen tus caprichos vanos,
 Poniendo guantes, las manos,
 Y los pies, pisando todos.
 ¿Porqué no hemos demandar
 nosotros algunas veces?
 En nuestra causa jueces
 seremos, y has de bajar
 Tanto que te has de quedar
 Tocando al humilde suelo.»
 Y sin temor y sin duelo
 A la cabeza atacaron
 Hasta que el cuerpo cambiaron
 ¡Los pies miraban al cielo!
 ¿Sabes lo que resulto

de cambio tan singular?
 Que la sangre al circular
 Al cerebro se bajó,
 Y la cabeza murió,
 Y el cuerpo, por consiguiente;
 Y la tropa impenitente
 De miembros amotinados
 Por gusanos devorados
 Se pudrieron lentamente.
 Cabeza los reyes son
 De las cristianas naciones:
 Motines y disensiones
 Son miembros, en conclusión,
 Que de su organización
 Quieren la base minar:
 ¿de qué sirve el atacar
 la cabeza? El resultado
 del apólogo explicado,
 que es todo el cuerpo matar.

Esc. I, acto III

Aunque el fin de la comedia sea feliz, moral y adoctrinador merced al perdón del noble don Lope y el arrepentimiento de doña Elvira, ¿no eran todos estos motivos históricos y políticos suficientes para esconder la obra? Probablemente no, en el momento en que compuso y mandó copiar la obra, tal vez para que se leyese o representase en algún salón, en algún teatro privado o en alguna reunión carlista. Ahora bien, la realidad evolucionó vertiginosamente.

El distanciamiento de la escritora respecto de aquellos compromisos políticos de juventud desde que se separó de José Quiroga, su marido, desde que recorrió los valores del pensamiento progresista en el que se había educado y desde que pudo descubrir, una vez instalada en Madrid, el verdadero talante de los políticos liberales y de sus proyectos para España justifican con creces el que este texto dramático quedase de por vida «prudentemente cerrado(s) bajo llave apenas concluido(s)» y que Emilia Pardo Bazán, pasado el tiempo, no encontrase los «ánimos para exhumarlo(s) del nicho en que yace(n)».

Con este estudio, fruto de nuestra curiosidad literaria, vayan nuestras disculpas póstumas a la escritora, que si en una ocasión perdió el texto, ahora con su edición y estudio, saldrá ganando.

Bibliografía

- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (2003), «Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico», en Ana María Freire, (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 15-38.
- (2005), «A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema», *La Tribuna*, 3, pp. 39-69.
- (2006), «Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. A Coruña: Real Academia Galega – Casa Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, pp. 23-43.
- PARDO BAZÁN, E. (1973), *Apuntes autobiográficos*, Preámbulo a *Los Pazos de Ulloa*, (1886), en *Obras completas III*, ed. a cargo de Harry Kirby, Madrid, Aguilar.
- (2014), *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]*, Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela – Real Academia Galega, 2014; edición electrónica accesible en: <http://hdl.handle.net/10347/10058>
- RIBAO PEREIRA, M. (2010), «Estudio preliminar» a Emilia Pardo Bazán, *Teatro completo*, Madrid, Akal, pp. 7-60.
- (2012), «Consideraciones y reconsideraciones sobre el teatro (1909) de Emilia Pardo Bazán», en *Crítica hispánica*, 34, 2, pp. 203-222.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2010), *El álbum de los amigos, templo de trofeos y repertorio de vanidad*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.