La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

La mujer gitana en la literatura decimonónica finisecular española: procedimientos constructivos en la obra de Emilia Pardo Bazán

Carmen Parrilla

(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

En la España del Siglo de Oro, en 1617, una *Relación verdadera de las crueldades y robos que hacían en Sierra Morena unos gitanos salteadores* compuesta en la forma lírico-narrativa del romance, relata los pormenores del encuentro de un grupo de gitanos con un fraile viajero: "Desnudan al frayle pobre, / y sacándole las tripas / hazen pedaços su cuerpo / como fieros trogloditas / [...] Antojóse a una gitana / comer del frayle cozida / la cabeça y al momento / la ponen a cocer limpia /". El autor de la *Relación* expresa horrorizado: "Yo pienso que en toda España / se ha visto tal cosa escrita"[1]. Con rasgos tremendistas adecuados al género de las *relaciones de sucesos*[2], se informaba aquí de un hábito feroz y salvaje achacado a los gitanos, infundio que debió de circular y sostenerse en la imaginación popular, según todavía se recoge tres siglos más tarde en el estudio histórico de Julián Zugasti, *El bandolerismo*[3].

Afortunadamente la caprichosa y glotona gitana de la *Relación* no responde a la realidad ni al canon literario; el rasgo negativo y gratuito no se aprecia en las creaciones literarias de siglos posteriores, que conservan, por el contrario, un conjunto de rasgos comunes tradicionales para la constitución de la mujer gitana, definida y representada con atributos bastante comunes y, a la vez, notablemente simplificados. De tales peculiaridades el propio Zugasti, arriba

[1] Simón Díaz (1982: 107). Hay edición facsimilar en Ettinghausen (2000).

[2] Para la historia y características del género, véanse García de Enterría *et alii* 1996 y Redondo (1989: 55-67).

[3] Zugasti y Sáenz (1877: II, 82): "fueron acusados de ladrones, hechiceros, espías, incendiarios, envenenadores y antropófagos, suponiendo que robaban niños para devorarlos o bien para exigir más tarde por ellos cuantiosos rescates". El rasgo feroz de la antropofagia es ingrediente de algunas obras novelescas, como puede verse en Montengón (1998: 958-959) en donde el interesado heredero de un mayorazgo, que necesita presentar descendencia para heredar, encarga a una gitana que le provea de un niño, pues "ya que los gitanos mataban y comían los niños, le sugirió que aquélla podría encontrarle un niño [...] ya crecido, le dio estudios y crianza como si fuese hijo".

citado, muestra un compendio que resulta una amalgama interesante de elementos descriptivos, fácilmente reconocibles en la Vida y en la Literatura: "Las gitanas, de esbelto y airoso talle, de negros y lucientes cabellos como las alas del cuervo, libres y aun desgarradas en sus palabras y modales, si bien castas de hecho, parleras, graciosas, insinuantes, bailarinas y cantadoras, tenían facilísimo acceso entre todas las clases de la sociedad diciendo en las fiestas a cada caballero un chiste y a cada señora un agradable pronóstico, rapiñando en las tiendas cuanto podían, sonsacando en las calles lo que se presentaba, prometiendo a las hidalgas pobres herencias de tíos en Indias, y, por último, vendiendo la *yerba de Satanás* a las que se habían resbalado y a toda costa querían ocultar las huellas de su tropiezo"[4].

Antes de pasar más adelante conviene señalar que la condición gitana se ha tomado en ocasiones como unidad de medida referente en el discurso detractor antifeminista y, por supuesto, literario. En *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, se dice de una mujer coqueta y voluble: "Que es más mudable que hato de gitanos". Quevedo menosprecia a la doncella pedigüeña y, a la vez, impúdica porque "hasta condes de gitanos / no la hacen mal sabor". En el siglo XIX, en la novela *Pequeñeces* (1891) del jesuita Luis Coloma, el personaje de Diógenes "arremetió briosamente contra la hueste femenina, diciendo que era maldición de gitanos: '¡en lengua de hembra te veas!'; que quien dijo mujer, dijo demonio". En la novelística de Benito Pérez Galdós aflora con frecuencia la censura al tipo de mujer simple e ignorante, con estrecho criterio y creencias supersticiosas: "paparruchas gitanescas". Así, en *La familia de León Roch* (1878), "la mujer de León personificaba el vulgo crédulo" y, según el narrador, "hubiera incurrido en la repugnante manía de asociar a la religión las artes gitanas", mientras que en *El doctor Centeno* (1883), entre las obsesivas creencias y supersticiones de doña Isabel Godoy, anotadas prolijamente, se registra: "prestaba crédito a las bienaventuranzas de los gitanos". Con todo, y probablemente incorporado desde el lenguaje coloquial y familiar, a lo largo del siglo XIX el vocablo "gitana" se ha venido utilizando como fórmula enfática y admirativa en un uso literario. Se trata de un proceso translativo que desemboca en hipérbole. En *El sí de las niñas* (1805), doña Irene alaba a su propia hija, resaltando sus gracias: "Es muy gitana y muy mona, mucho". Este tipo de apreciación positiva fue ganando

[4] Zugasti (1887: 102). Adviértase la semejanza del oficio con la actividad profesional de la vieja Celestina en la promesa de herencia y los medios para remediar el virgo descompuesto. (*La Celestina*, I).

terreno, de modo que el significado propio y restrictivo de la voz "gitana" se extendió en fácil elogio por medio del énfasis. En *La incógnita* de Galdós, un amigo confía a otro los altibajos que experimenta en su trato con una atractiva mujer: "esta gitana, cuyos desplantes abomino a veces y a veces no puedo menos de admirar". Estas formulaciones dan cuenta de que el epíteto "gitana" califica a una mujer por su gracia y erotismo. Es relativamente fácil encontrar requiebros de este tipo en las obras literarias del siglo XIX.

En las referencias aducidas, los autores, como dueños absolutos de su creación literaria, atribuyen generalmente la responsabilidad de los juicios emitidos a narradores y personajes varones que subrayan con sus opiniones algunos aspectos relativos a la cualidad sexual del tipo. No pretendo en este trabajo relegar esta perspectiva masculina en el análisis general sobre la consideración de la mujer gitana en la literatura del siglo XIX, pero sí me interesa considerar ciertas tentativas procedentes de élites intelectuales y artísticas de signo femenino apuntadas y desarrolladas en el último cuarto del siglo.

Paralelo, pues, en el tiempo al estudio de Julián Zugasti, aparece en 1881 la publicación *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881)[5] con este subtítulo: "Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país al que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer". Se trata de una miscelánea tipológica con sesenta y cinco entradas de modelos femeninos clasificados fundamentalmente por características regionales y sociales, y por oficios. La extensión geográfica de la diversidad peninsular y ultramarina apoya un curioso interés que acaso fue más allá del estético afán costumbrista y de un eco romántico en la propia frontera del realismo, como si la empresa editorial se fraguase al servicio de un designio político en el que las mujeres son invitadas a participar[6]. Se trataría de un modo de

[5] Obra dirigida por Faustina Sáez de Melgar. Me sirvo de la edición digital a partir de Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons [1881], Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2008. La idea de esta publicación se debe a Juan Pons, editor catalán responsable de la *Historia Universal de la Mujer*, que se comenzó a publicar en 1857.

[6] Anteriormente había aparecido *El Álbum del Bello Sexo o Las españolas pintadas por sí mismas* (1843), en donde, salvo alguna excepción, los artículos correspondientes a cada tipo eran de autoría masculina, como lo fueron otras publicaciones posteriores de esta índole: *Las españolas pintadas por los españoles: Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas* (1871-1872).

insertar perspectiva y sujeto femeninos en el proyecto de un idealizado y a la vez extenso nacionalismo cívico, a las puertas de la independencia de las colonias (Álvarez Junco 2005: 187-226). Sin embargo, de acuerdo con lo expuesto en el prólogo por la coordinadora del volumen, la identificación de lo femenino en la variedad geográfica, laboral y social se relega a patrones conservadores, todavía más estrictos porque se manifiestan en el cauce retórico proemial. Aun reflejada en los ojos de otra mujer –"obra dedicada a la mujer por la mujer",– y defendiendo con ello un análisis más objetivo que el propiamente masculino, la coordinadora se disculpa de la posible postura apologética del libro, declarando por añadidura que no aprueba las utopías que sostienen "doctrinas de una emancipación inverosímil" (Sáez de Melgar 1881: v-vi). A la busca de una instrucción equilibrada que deseche los modelos excesivamente simplistas proporcionados por los hombres –mujer ángel o mujer demonio–, es conveniente ofrecer a la mujer otras vías, pero sin separarse de la "verdadera vía femenina", la correspondiente a la esfera de acción propia que para ella ha determinado la naturaleza y que, por supuesto, se inserta en los derechos y deberes adscritos en las variadas categorías familiares que una mujer puede ocupar a lo largo de su vida. Estas directrices del prólogo no siempre se cumplen afortunadamente, pues el análisis de algunos tipos se escapa de los rígidos moldes aplicados, en una tentativa, por supuesto muy débil, de cierta reivindicación social, al razonar sobre las características de ciertos oficios principalmente. "La cigarrera", artículo confiado a Emilia Pardo Bazán es un ejemplo elocuente. Por último, el retrato femenino, aliviado en lo posible de trazos pintorescos se proyectará en aras de una objetividad que la coordinadora identifica técnicamente con un artefacto moderno como la fotografía, a la que hace modelo de la plasmación artística: "Porque es necesario que nos desengañemos: mayor efecto produce la fotografía, seca, descarnada y fría, que la exhibición del mismo defecto o del mismo vicio encubierta bajo la forma del cuadro, de la novela o del estudio filosófico" (Sáez de Melgar 1881: vii).

En *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* el retrato de la mujer gitana se encarga a la joven escritora sevillana Blanca de los Ríos (1862-1956)[7], quien en principio expone el prototipo como

[7] Destaca en su labor literaria el estudio y edición de textos de la literatura áurea española, de modo más significativo la obra de Tirso de Molina. Como creadora literaria cultivó la poesía, el cuento y la novela, y colaboró asiduamente en la prensa periódica y en revistas literarias.

perteneciente a una "raza desventurada", de la que "el misterio envuelve su origen" y que "tiene por toda historia los anales del crimen" (De los Ríos 1881: 589). La escritora se inspira en el tipo gitana del territorio andaluz, y diversifica en subtipos esta figura femenina, subrayando su pertenencia a un colectivo abandonado cruelmente por la sociedad. La práctica nómada ancestral determina la figura femenina de la gitana vagabunda, siempre reprensible, mujer selvática y pervertida. Sin embargo, en la gitana ya afincada en el territorio andaluz observa la escritora otros rasgos caracterizadores de una tradicional nobleza, a modo de sacerdotisa antigua, un tipo de gitana "peregrino" y "poético" que describe así: "Alta, escuálida, demacrada, sombría, huraña, atezada, zahareña, feroz; pero rodeada de misterio, ceñida como de extraño nimbo, cercada como de siniestra aureola; respetada por los hombres, acatada por las mujeres y temida por los niños; reconcentrada y selvática es la pitonisa de la raza: persistente realidad de la superstición primitiva y salvaje, símbolo vivo, inconsciente e ininteligible de un culto extraño, borrado de la memoria y de la conciencia de un pueblo" (De los Ríos 1881: 595)[8]. A estos rasgos atávicos y ennoblecedores, se suma la práctica de algunos oficios que son en definitiva servicios que presta a la sociedad, como buhonera, canastillera, cantadora y bailarina. Un componente de rasgos dependientes de la observación etnográfica, pero que Blanca de los Ríos fundamenta en parte en lo literario, al remitir a idealizadas gitanillas literarias, de las que esboza unos trazos artísticos que responden a la realidad: "alegre muchachuela hija de nuestras calles, golondrina de nuestros campos, ruiseñor de nuestras orillas, que mendiga danzando por los paseos; suplica con la mano e impera con los ojos; que pide una moneda [...] que baila y canta a la par. [...] Ropa desgarrada y desechada por alguien de mayor condición [...] Labios encendidos, dientes muy blancos, ojos resplandecientes" (De los Ríos 1881: 599). Gitana, pues, artística y redimida por su arte y por su oficio. De este modo para Blanca de los Ríos este tipo de gitana es un complemento ineludible de la feria sevillana, pues el baile gitano es para la escritora una manifestación de la juventud del pueblo andaluz. No falta, con todo, en esta plasmación del tipo un ingrediente que parece rubricar la creación artística, pues la escritora al cerrar su retrato con la

[8] Vale la pena señalar que las lecturas literarias ejercen alguna influencia en Blanca de los Ríos, quien remite para la evocación de estas "altivas miserables" a las gitanas de obras dramáticas (*El Trovador* de Gutiérrez) o de obras líricas (el romance *La buenaventura* del Duque de Rivas).

apoteosis del baile, concluye: "Difícil, si no imposible, es pintar lo que no se ha visto, y mal podré describir lo que jamás he presenciado ni con mi sexo y condición se aviene; hablo por referencia, casi por adivinación; conozco los personajes; pero no la escena; [...] varía la escena; pero subsiste el tipo y a trazarlo se reduce mi designio" (De los Ríos 1881: 604-605). Esta inhibición o prurito timorato de la escritora ante el sensorial espectáculo podría fácilmente tacharse de moralismo convencional, pero aun cuando fuese aceptable tal componente, el énfasis puesto en el relato escénico es posiblemente deudor de los procedimientos descriptivos empleados en buena parte de la narrativa decimonónica de la segunda mitad del siglo para la representación de las clases populares. En esa descripción colorística y deudora del costumbrismo los gitanos forman comparsa en los espacios abiertos de las grandes ciudades, como piezas indispensables para decorar fiestas y espectáculos. Se diría que Blanca de los Ríos remite a la pintura ambiental que se prodiga en la novela realista y naturalista.

Emilia Pardo Bazán, prolífica escritora coruñesa (1851-1921)[9], incluye en su novela *Insolación* (1889), la intervención sucesiva y campechana de tres gitanas en el recinto en que una pareja tiene su primer encuentro amoroso, sin casi apenas conocerse. El interludio funciona melódicamente a modo de contrapunto, porque esta incidencia en número de tres suscita en la pareja respectivas impresiones y sensaciones, rompe con el trato formal y algo distante de los primeros momentos, canaliza la conversación, crea cierta complicidad por la atención común a las recién llegadas, a sus dichos y acciones. En definitiva, la escritora no se ha resistido a incluir el elemento pictórico y exótico al describir un día de fiesta madrileño en las orillas del río Manzanares, y en tal pintura de exterior dinámica y abigarrada ha situado a la mujer gitana[10].

[9] Desarrolló poesía, cuento y novela. Incorporó en su narrativa el realismo y ensayó también aspectos del naturalismo, además de divulgar tal estética literaria a través de la prensa (*La Época*) desde 1882. Pardo Bazán colaboró con los movimientos renovadores europeos sobre la educación y emancipación femeninas. Fruto de esta disposición es su *Biblioteca de la mujer*, fundada y dirigida por la escritora desde 1891 hasta 1914, una colección formada por diversas secciones, con 11 títulos, entre ellos, la traducción de *The Subjection of Women* de John Stuart Mill. Emilia Pardo Bazán alcanzó a ser la primera mujer catedrático de universidad en la entonces Universidad Central de Madrid.

[10] La edición de *Insolación* de 1889 (Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Cª) llevaba ilustraciones realizadas por el pintor José Cuchy y Arnau. En lo que respecta a las cuatro viñetas que se ocupan de plasmar a las gitanas en la fiesta del Manzanares se guarda fidelidad con la descripción del texto escrito. Véase Penas Varela (2004: 259-293).

Doña Emilia ha vuelto a tratar la figura en algunos de sus cuentos publicados originalmente en la prensa periódica, el medio difusor de amplio, variado y miscelánico material discursivo puesto al alcance de la potencialidad lectora, representada todavía en la segunda mitad del siglo XIX por "reducidos sectores urbanos de pequeños burgueses o de proletarios alfabetizados", limitados según sus lugares de residencia por el reparto desigual de la prensa[11]. En la sección literaria de dos diarios de amplia tirada se conocen inicialmente un par de cuentos de Emilia Pardo Bazán: "Maldición gitana" se publica en *El Liberal* (5 de septiembre de 1897); "La novela de Raimundo" en *El Imparcial* (lunes, 14 de febrero de 1898)[12]. Ambas narraciones aparecieron recogidas inmediatamente en el volumen *Cuentos de amor* (1898). Del primero de los cuentos se conserva un autógrafo incompleto y unas notas también autógrafas esquemáticas, tal vez, preparatorias del cuento[13]. Además todavía fue publicado en la prensa periodística en la ciudad de La Coruña (*El Ideal Gallego*, 4 de diciembre de 1955).

Ofrezco sendas sinopsis de ambos cuentos[14]. "Maldición gitana": En el curso de un banquete de trece comensales se discurre sobre los posibles resultados de este número fatídico, especulando sobre tal creencia supersticiosa al relatar un caso funesto sucedido a dos hermanos que habían participado en una comida familiar a la que habían asistido trece personas. Al día siguiente, al tiempo de salir de caza, una gitana ofrece la buenaventura a uno de los cazadores, pero éste la rechaza con frases despreciativas. Inmediatamente la gitana le pronostica un destino fatal[15], lo que desata la ira del cazador y la de sus perros que, a duras penas, son contenidos. Finalmente, a punto de ser la

[11] Véase Alonso (2003 y 2007: 23-73).

[12] Coordinada la hoja del lunes de *El Imparcial* por Ortega Munilla, a partir del 1879, "se impuso el cuento realista".En este periódico, entre 1886 y 1917 publicó Pardo Bazán 128 cuentos. Comenzó sus colaboraciones en 1883, para ya incluirse asiduamente a partir de 1887. Véase Alonso (2007: 35-37).

[13] Arquivo da Real Academia Galega. Fondo da familia Pardo Bazán, docs. 257 /54. 0 y 258 / 21. 0.

[14] Para las citas de estos dos relatos me sirvo de la edición de *Cuentos de amor* [1898]. Otras ediciones de los cuentos en Juan Paredes Núñez (1990): *Cuentos completos*, La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa". Puede también consultarse la edición de los cuentos en las *Obras completas* (2005) Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

[15] "¿No quieres buenaventuras, jermoso? Pues toma mardisiones... Premita Dios... premita Dios..., ¡que vayas montao y vuelvas tendío!" (Pardo Bazán [1898]: 206).

primera presa de la caza, la gitana se pone a salvo. Con todo, el malevolente deseo se cumple, pues por fatal error el cazador recibirá un tiro mortal de su propio hermano, a quien el suceso perturba de tal manera que le conduce a la locura. Un muerto, pues, y un vivo demente. La maldición ha logrado efecto por partida doble.

"La novela de Raimundo". La llegada de una tribu de gitanos a un pueblo suscita la curiosidad de los vecinos, entre ellos la del joven Raimundo, al que atrae por su hermosura y gracia una joven gitana, esposa del jefe de la tribu. Raimundo visita con cierta frecuencia el aduar, pero al darse cuenta del recelo del gitano, suspende su atención. Un mes después de la partida de los cíngaros, se descubre en el campo el cadáver de la joven gitana, supuestamente ajusticiada por su propio marido.

Ambos cuentos, producidos con muy poca distancia temporal entre sí, se construyen desde un marco narrativo en el que un narrador testimonial plantea a un grupo de amigos un par de cuestiones. El asunto del primer cuento gira sobre los efectos de percepciones irracionales –de supersticiones– en el ámbito de una sociedad moderna; en el segundo cuento el narrador desafía la competencia artística del auditorio del marco con el relato de una anécdota vivida y que, por inesperada, supera toda consistencia novelesca. Cada una de las exposiciones que se siguen al planteamiento del marco es el cuento propiamente dicho, a modo de argumento extrínseco, si no decisivo, al menos aceptable por tratarse de sucesos escuchados de primera mano o vividos por el narrador. Ambos relatos remiten en su conclusión a la autoridad cervantina en su novela ejemplar *La Gitanilla*, con citas literales que sancionan las reglas supuestamente naturales del pueblo gitano. El auditorio de los respectivos marcos narrativos representa la alta y medía burguesía, y si en el marco de "Maldición gitana" se traza el ambiente de una comida social, en el de "La novela de Raimundo" despunta una sociedad acomodada que disfruta del ocio veraniego.

El manido asunto de la superstición en el primer cuento se resuelve inductivamente, pues el ejemplo se fundamenta en un testimonio de la realidad vivida por un informante del narrador, quien se deja convencer por la interpretación del que ha vivido el suceso. Tal invención narrativa parece adaptarse al criterio expuesto por la escritora en el Prefacio a la edición de *Cuentos de amor* ([1898]), en donde defiende paladinamente la verdad histórica, fiel al resorte estimulante de su receptor inmediato, presuntamente lector de la materia en el canal periodístico: "Supongo que no necesita apología el hecho de que varios cuentos míos se funden en sucesos

reales" (Pardo Bazán [1898]: 8). Otro matiz más interesante se aprecia en la invención de "La novela de Raimundo", en donde se juega a transformar la anodina realidad circunstancial del narrador y, a la vez, protagonista del cuento en una aventura imprevisible, involuntaria, por inesperada, y de tintes dramáticos, por su desenlace. Lo extraordinario cobra así apariencia novelesca que se tilda en el marco narrativo, no sin ironía, con adjetivaciones: "novela tremenda", "novela romántica", novela "de patente"(Pardo Bazán [1898]: 226), ilustrativas para atribuir un valor excepcional a lo experimentado, a la anécdota vivida. No se trata, por supuesto, de una formulación teórica autorial correspondiente al concepto de novela que Pardo Bazan sostiene a estas alturas de su vida literaria (1898), sino que se debe a un mecanismo oblicuo con el que se potencia y valora el elemento sorprendente del cuento a costa de servirse extemporáneamente del desprestigio del género novelesco "denostado y envilecido por el desmayo que se venía produciendo en su ejecución en los estertores del romanticismo"[16]. Con todo, otra vez se puede acudir a la poética expresada en el Prefacio para calibrar los vaivenes de la invención literaria: "Cuanto pudiésemos fingir queda muy por bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil á lo inusitado; pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad" (Pardo Bazán [1898]: 10).

El retrato de la gitana, mujer joven en ambos cuentos, se ofrece desde diferente perspectiva, aun cuando resultan comunes algunos de los trazos físicos con los que se sugiere el tipo femenino. Así, ambas son atractivas por el color y brillo de los ojos, y por la esbeltez de la figura, como rasgos arquetípicos de la raza y se subraya el contraste de los atributos complementarios: las vestiduras miserables que dejan ver la desnudez; el oropel de los adornos. En ambos cuentos se confronta la desigualdad de los tipos payo y gitano, por la valoración cromática para el tipo primero: piel blanca, ojos garzos, cabellos rubios. La mujer del primer cuento, designada sucesivamente como "gitana", "egipcia", "bruja" representa un elemento hostil y un peligro potencial que, desgraciadamente, se cumple. Es un personaje

[16] Véase Patiño Eirín (1998: 55). "El adjetivo *novelesco*, y su sinónimo *romancesco*, posee a lo largo del XIX, e incluso en su último tercio, que conoce una revitalización dignificadora del concepto de novela, de la que doña Emilia es también responsable, un matiz descalificador de su verdad que lo vincula a la imaginación fastuosa y vacua" (Patiño Eirín 1998: 65).

siniestro que maneja el lenguaje como arma mortífera. Con la sola función de interpretar el azar dramático, es elemento impertinente que irrumpe en un medio social en el que campea la fiesta, la amistad, la familiaridad, la hermandad[17]. En este sentido, la perspectiva del segundo cuento brinda una alternativa a la aplicación del antagonismo.

En "La novela de Raimundo" la llegada de los gitanos a un pueblo en el que "cualquier cosa se vuelve distracción" favorece el que los habitantes vayan a "curiosear las fisonomías y los hábitos de tan extraña gente"(Pardo Bazán [1898]:227), como dice haber hecho el joven Raimundo, considerado por sus amigos como un hombre sencillo y de poco atractivo, según desliza la voz autorial: "no había nacido fascinador, parecía formado por la Naturaleza para ser a los cuarenta buen padre de familia y alcalde de su pueblo" (Pardo Bazán [1898]: 226). Como narrador y protagonista de la anécdota vivida, Raimundo describe a la joven gitana –designada únicamente como "gitanilla" y "gitana"– según pautas artísticas en referencia a su habitat y a su atractivo. Así, enjuicia el interior de la tienda "semejante a un capricho de Goya", por no faltar en el recinto y como pieza esencial una gitana vieja similar a una bruja. La belleza natural de la joven gitana responde al "más puro tipo oriental" y, según el narrador, parecía estar "reclamando un pintor que se inspirase en su figura" (Pardo Bazán [1898]: 228). Avanza aquí Pardo Bazán una característica de la estética modernista: la mujer como obra de arte, fundiendo además exotismo y orientalismo ya sustentados en la estética romántica. Por lo demás, sus rasgos son comunes a los de otros retratos, ya que a pesar de su belleza natural, la joven gitana está envuelta en harapos: "falda muy vieja y un casaquín desgarrado, por cuyas roturas salía el seno", sin faltar el oropel también común en los retratos de las de su estirpe: el brillo de las joyas falsas[18]. Esta mujer objeto de distracción, de deseo también, representa lo más puro de la raza, por su juventud y belleza: "la noble hermosura y pintoresca originalidad" (Pardo Bazán [1898]: 228) que el narrador concede al grupo humano bohemio. Las acciones de la joven gitana son todas ellas positivas, asociadas a una línea matriz de femineidad

[17] En forma y función opuestas a la intervención de las gitanas en la novela *Insolación*.

[18] En "Maldición gitana": "al cuello tenía una sarta de vidrio, mezclada con no sé qué amuletos" (Pardo Bazán ([1898]): 205). En "La Novela de Raimundo": "adornaba su cuello una sarta de corales falsos" (Pardo Bazán ([1898]): 228).

y de maternidad: la alegría pueril al prestarse a la comunicación verbal, el habla dulce, el amamantamiento del hijo. El oficio permanente de la buenaventura que emplea con su admirador no tiene maléfica influencia. En el aduar Raimundo presencia un incidente en el que la joven es injustamente castigada por su esposo y, a pesar de esta severidad consustancial a las leyes propias e internas del grupo, el visitante se interpone y reprende la acción, amenazando con denunciar el hecho a la autoridad del lugar. El gitano tolera cortésmente la intervención, por lo que Raimundo frecuentará diariamente el campamento para mantener trato y conversación con la gitana, sin mostrar reparo alguno a que la joven sea la esposa del jefe de la tribu. Esta conducta inusual y a la vez indecorosa del visitante contiene un toque de extravagancia que atenta contra la verosimilitud narrativa del conjunto porque socava los principios artísticos para construir un relato inspirado en lo real, tal y como se anuncia al principio de este cuento.

Convendría, por tanto, reflexionar sobre algún aspecto del que acaso pueda inferirse el designio autorial de Pardo Bazán. Me refiero a la reticencia del valor compendioso del título: "La novela de Raimundo", que parece entrecomillar la pretensión autobiográfica del narrador y denunciar veladamente su carácter artificioso por el empeño de consolidar un "yo" novelesco ante el auditorio del marco, a quien desafía al ofrecer un relato supuestamente original. Así, la anodina realidad circunstancial de Raimundo se transforma por la evocación de una realidad subjetiva en la que lo raro y pintoresco, en definitiva, lo exótico son distintivos genuinos. Raimundo elaborará lo que llama su "novela tremenda" poniendo énfasis en los aspectos extraños y pintorescos con cierta trivialidad. Extravagante se muestra el narrador y protagonista, situado a modo de centro óptico y centro de gravedad en la materia que trata y que supuestamente vivió, al comparecer ante el auditorio del marco para interpretar su fascinación por la gitana como "un desvío raro", como el placer de "la contemplación desinteresada y remota que despiertan un cuadro o un cachivache de museo" (Pardo Bazán [1898]: 230). Se observará que en este balanceo de fantasías que comunica a sus amigos no se deja entrever dependencia alguna del instinto sexual. Esta especie de deliberación no alcanza a convencer de la originalidad y veracidad de su historia, cuyo tremendismo y requisito más novelescos corresponden, como así señala el narrador, a la intriga final, al supuesto crimen por celos que queda impune. Clarividente para entender la causa del crimen: "Sólo yo creí ver claro en el lance…" (Pardo Bazán [1898]: 232), declara al relatar el hallazgo del cuerpo de la gitana; sin embargo en ningún momento este narrador y protagonista

considera o se inculpa del resultado de su imprudencia por la irrupción en un mundo ajeno, al que accede movido por la curiosidad; no hay discernimiento alguno sobre la impertinencia de sus actuaciones; el gesto de su defensa a la gitana en el aduar queda relegado a la intimidad, como una pincelada de hombría o de galantería, sin más. Pero metafóricamente puede decirse que Raimundo ha cavado la tumba de la gitana.

En esta representación del cuento de Pardo Bazán, la mujer gitana emerge pasivamente en cuanto a su físico por los atributos comunes que normalmente le han sido reconocidos literaria y artísticamente. Hay un ligero intento de individuación al remitir a la expresión de tímidas vivencias que manifiestan su sensibilidad. El cuento subraya y explota su razón de ser como elemento patrimonial de la tribu, como mujer custodiada en la esfera familiar. En "La novela de Raimundo" la gitana es el nudo fatal de la intriga y, como víctima inocente, su muerte es la secuela del asalto a un pequeño universo de leyes y valores propios. Es, pues, este cuento, una alternativa del antagonismo del cuento anterior, en el que la gitana irrumpía en otra esfera social.

Creo que el empleo de esta alternativa desvela en parte el procedimiento constructivo empleado por Pardo Bazán en este cuento. La escritora pone el énfasis en la función y significación de su egocéntrico narrador-protagonista, destacando en él un perfil que veinticinco años más tarde Miguel de Unamuno desarrollaría ingeniosamente en su novela *Cómo se hace una novela*. Raimundo sería "el hombre triste que no se ha hecho novela" y que al vender a su auditorio la anécdota supuestamente vivida, se hace héroe novelesco, al construir una imagen de lo real, una ficción con el fin de afirmar su propia realidad. En el discurso literario de Raimundo lo gitano, en su aspecto exótico y fascinante es pretexto y recurso al servicio de la técnica novelesca, aun cuando el motivo elegido pertenezca a una realidad social comprobable. Alienta superficialmente en esta narración una calidad descriptiva, costumbrista y evocadora de grupos y tipos genéricos, constitutivos notables a la hora de ajustarse a los límites y patrones del periodismo literario. Concentrados así marco narrativo e historia en el circuito dinámico y certero de la producción y recepción literarias en la prensa de los últimos años del siglo XIX, el resultado es que Pardo Bazán ofrece a sus lectores habituales un cuento en el que la sugestión de lo exótico alimenta el sueño y el entretenimiento de una sociedad ociosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Cecilio (2003): "El auge de la prensa periódica", en V. Infantes, F. López, J.F. Botrel (eds.): *Historia de la edición y la lectura en España, 1472-*1914, Madrid: Fundación G. Sánchez Rupérez.

- Alonso, Cecilio (2007): "Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921)", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.): *Actas del III Simposio Emilia Pardo Bazán: El Periodismo*, A Coruña: Fundación CaixaGalicia, 2007, pp. 23-73.

- Álvarez Junco, José (2005): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

- Ettinghausen, Henry (2000): *Noticies del segle XVII: La Premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal.

- García de Enterría, María Cruz et alii (1996): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional, (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá – Publications de la Sorbonne.

- Montengón, Pedro (1998): *Eusebio (1786)*, F. García Lara (ed.), Madrid: Cátedra, 1998.

- Pardo Bazán, Emilia (1881): "La cigarrera", en Sáez de Melgar, F. (ed.): *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Establecimiento Topográfico-Editorial de Juan Pons, pp. 797-802.

- Pardo Bazán, Emilia (1889): *Insolación,* Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Cª.

- Pardo Bazán, Emilia ([1898]): *Cuentos de amor*, Madrid, Administración ("Obras Completas", Tomo XVI).

- Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad (Lalia, Series Maior 10).

- Penas Varela, Ermitas (2004): "*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Valera (eds.): *Actas del Simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, [A Coruña], Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 259-293.

- Redondo, Augustin (1989): "Les relations de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilegié de transmission culturelle", en *Les médiations culturelles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 55-67.

- Ríos, Blanca de los (1881): "La Gitana", en Sáez de Melgar, F. (ed.): *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons, pp. 589-607.

- Sáez de Melgar, Faustina ([1881]): "Introducción",en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Establecimiento Topográfico-Editorial de Juan Pons, pp. I-XI.

- Simón Díaz, José (1982): *Cartas y relaciones*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

- Zugasti y Sáenz, Julián (1877): *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas* (1876-1880), Madrid, Imprenta Fortanet.