

¿Santiago de Compostela, ciudad gótica?: lo siniestro y lo decadente en *Pascual López* (1879), de Emilia Pardo Bazán*

Santiago de Compostela, a Gothic City?: The Uncanny and the Decadentist in Pascual López (1879), by Emilia Pardo Bazán

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA

Departamento de Filología
Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural
Universidad de Huelva
Avda 3 de marzo, s/n. Huelva, 21005
margarita.garcia@dfesp.uhu.es
Orcid ID 0000-0002-1769-8789

RECIBIDO: 18 DE ABRIL DE 2017
ACEPTADO: 16 DE AGOSTO DE 2017

Resumen: El presente artículo analiza los espacios ficcionales en que transcurre *Pascual López* (1879), la primera novela de Emilia Pardo Bazán, como una manifestación relajada, paródica e híbrida del género gótico que, en combinación con las fórmulas tipificadas de otros códigos narrativos románticos, da testimonio de una postrimería literaria que corre pareja a una crisis moral, personificada en los dos principales personajes de la obra, el estudiante Pascual y el científico Onarro. Se examina cómo la producción de Santiago de Compostela en términos góticos, resultado de diversos discursos que exaltan su componente medieval y

religioso, convierte al espacio en escenario de una historia vivida como caída que oscila entre el tardorromanticismo conservador y la prefiguración del simbolismo decadentista. Finalmente, se explora cómo la conjunción de ese sentimiento crepuscular con lo fantástico informa sobre la evolución autorial e ideológica de Pardo Bazán, pero también sobre la difícil periodización literaria del siglo XIX, en la medida en que apunta a un canon alternativo al realista que cobró especial incidencia en los 60.

Palabras clave: *Pascual López*. Emilia Pardo Bazán. Santiago de Compostela. Gótico. Decadencia.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales” (FFI2013-41361-P) financiado por el MINECO. Quiero hacer constar mi agradecimiento al profesor Eloy Navarro Domínguez por sus valiosísimas indicaciones y sugerencias.

Abstract: This article analyses the fictional spaces of Emilia Pardo Bazán's first novel, *Pascual López* (1879), as a relaxed, burlesque and hybrid manifestation of the literary gothic which, in combination with other romantic narrative clichés, point to a literary exhaustion that runs parallel to the moral crisis incarnated by Pascual and Onarro, the two main characters. It examines how the production of Santiago in gothic terms, as a result of several discourses that underline its medieval and religious element, turns space into a scenario that portrays

history as fall in line with conservative late-Romanticism but also foreshadowing decadentist Symbolism. The last part explores how the elusive presence of the fantastic tells about Pardo Bazán's authorial and ideological evolution, but also about the complex periodization of 19th century literature, since it signals a non-realistic alternative canon that reached special growth in the 60s.

Keywords: *Pascual López*. Emilia Pardo Bazán. Santiago de Compostela. Gothic. Decline.

La ecuación historiográfica que, tradicionalmente, vinculaba la producción de la escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán con el realismo y el naturalismo, entendiendo estos, de modo un tanto laxo, como la búsqueda, en literatura, de una representación aséptica que respondiese a los hallazgos científicos, ha venido siendo cuestionada desde hace años tanto desde los especialistas que analizan la obra pardobazanianiana como desde las teorías que reconocen en las escrituras realistas y naturalistas una complejidad a la que no es ajena su interconexión con otros movimientos estéticos en principio antagónicos o divergentes, como son el romanticismo o el modernismo. En esta línea se hallan ya algunos trabajos de González Herrán (1988; 1998; 2004) o Patiño Eirín (1999; 2001), entre otros. También en esta perspectiva están aproximaciones que identifican conexiones de Pardo Bazán con los códigos de la narrativa gótica. Stephen Hart, Janet Pérez, Clark Colahan y Alfred Rodríguez y Abigail Lee Six han estudiado las manifestaciones de lo gótico en algunos relatos de Pardo Bazán y, sobre todo, en *Los pazos de Ulloa*, dando un tratamiento un tanto marginal a la novela *Pascual López* (1879).¹ En su edición de esta obra, González Herrán y Patiño Eirín sí aluden a un corpus europeo gótico con el que encuentran relaciones significativas para ella.² Pero probablemente el trabajo más comprensivo sobre esta cuestión sea la tesis doctoral de José Tenreiro Prego, defendida en 2013, que examina la influencia del gótico

1. Hart examina lo gótico desde una perspectiva de género en la novela pardobazanianiana. Los otros autores citados se centran en los relatos cortos "Tiempo de ánimas", "Hijo del alma", "La máscara", "La emparedada" y "La sombra", así como en las novelas breves *Un destripador de antaño* y *Un fantasma*.

2. Los editores mencionan sobre todo las conexiones de *Pascual* con *La Recherche de l'absolu* (1834) de Balzac y su llamativa prefiguración del *Drácula* de Stoker, muy posterior, así como del tratamiento fílmico de Frankenstein (González Herrán/Patiño Eirín 30). Por su parte, Patiño Eirín (1996) aborda el vínculo de la obra con el *Souvenir X* de Zola.

inglés en la ficción pardobazanianana y estudia su vínculo con cierta vocación regeneracionista. Tenreiro parte de la familiaridad de la escritora con la literatura gótica anglosajona; según él, Pardo Bazán usaría motivos góticos para resaltar la barbarie propia de las zonas rurales gallegas, cuyo contraste con la modernidad urbana europea querría denunciar y aliviar (31). Lo gótico estaría, pues, al servicio de una vocación crítica y emancipadora, y a ella no sería ajeno el contraste entre la exaltación de Galicia y la crítica de la mentalidad castiza simbolizada en el Mediterráneo. Dentro de esta lectura general, *Pascual López*, la primera novela de la autora, publicada en 1879, utilizaría “terrifying elements” para parodiar no el género gótico sino “the ignorance of the rural community”, representada en la procedencia montañesa del protagonista, “in which backwardness has primacy over progress” (96).³ Es interesante que Tenreiro aluda a las “descriptions of Santiago” realizadas con un romanticismo reprimido, pues estas “evoke lyric and nostalgic overtones, tinged with realistic elements” (96) que darían fe del eclecticismo proverbial de la autora.

El presente trabajo pretende, precisamente, ahondar en la filiación gótica de *Pascual López* a través del análisis de los espacios ficcionales en los que se desarrolla la acción. Los emplazamientos exteriores son citados con precisión y resultan perfectamente localizables en el mapa compostelano, y poseen carácter exhaustivo pues conjugan áreas limítrofes y zonas céntricas, edificios religiosos y sedes civiles,⁴ que sirven de puntos de anclaje de una cartografía en la que se sitúan, aunque sin demasiada exactitud, espacios internos y domésticos como las casas y pensiones en que viven los protagonistas. Es importante resaltar el conocimiento directo que tenía la autora de toda esta geografía urba-

3. La interpretación que realiza Tenreiro de la novela acaba identificando una posición determinista en Pardo Bazán: “*Pascual López* shows that the individual is deprived of the free will she later defends in *La cuestión palpitante*. If Pascual had been born in a city, he might not be tormented by superstition; if he had not met Professor Onarro, he might have found happiness with his beloved” (95). Sin embargo, el comportamiento de Pascual depende más bien de una bajeza moral que no es irreversible, no de su procedencia rural; existen en la novela señoritos de ciudad que son igualmente indolentes y viciosos.

4. Aparecen zonas como la Alameda, los Agros de Carreira, Santa Susana, el río de los Sapos, el Monte Pedroso, el Pico Sacro y las torres de Altamira, situadas en su mayoría en los alrededores de Santiago, pero también lugares más céntricos como la rúa del Villar, la rúa Nueva, la calle Preguntoiro o la Quintana de los muertos. Por otra parte, hay emplazamientos civiles importantes, principalmente los relacionados con el Mercado Viejo y la Universidad, y cobran especial relevancia los de tipo religioso: además de la Catedral, y de la capilla de la Corticela en ella albergada, se mencionan los conventos del Carmen, de la Enseñanza, y se alude a los edificios de la Compañía de Jesús, Belvís, San Agustín o al convento de San Francisco. Se reproducen los topónimos tal y como aparecen en el *Pascual*, esto es, en lengua española.

na: en su exhaustivo estudio sobre la conexión biográfica y literaria de Pardo Bazán con Santiago, González Herrán (2012-2013, 122) explica que la Compostela del *Pascual* está íntimamente ligada a la estancia de la autora en ella durante el curso 1868-1869 y que esta visitaría recurrentemente Santiago entre el 69 y el 74. Lo fundamental, no obstante, es que los espacios son objeto de una elaboración, de una producción, por emplear la noción acuñada por Lefebvre en su clásico ensayo de 1974, en términos góticos recreados desde una importante carga cómico-burlesca. A medio camino entre el “espacio de representación” y la “representación del espacio”, que Lefebvre (97-101) liga a lo vivido y a lo concebido respectivamente, la Compostela del *Pascual* deviene un escenario simbólico que indica una etapa de transición: el tratamiento paródico e híbrido de los elementos góticos debe entenderse al lado de otros síntomas de agotamiento de códigos narrativos románticos como el costumbrista y el sentimental. El espacio está también puesto al servicio de un sentimiento crepuscular y, en este sentido, informa sobre coordenadas de tipo historiográfico e ideológico, pero también de otras de tipo personal y autorial, relacionadas con el vínculo dialéctico de Pardo Bazán con su época y su procedencia.

LO SINIESTRO COMO CARICATURA DE LO PROPIO Y LO AJENO

El *Pascual* puede leerse como un peculiar *Bildungsroman* en el que un estudiante pacato y perezoso se ve envuelto en la empresa de producción de diamantes ideada por su profesor, Onarro, un científico extranjero de innegables rasgos fáusticos. Pascual está enamorado de Pastora, la sobrina de un canónigo catedralicio que coquetea con la idea del monjío y que es pretendida por otro estudiante, el señorito de la Formoseda, este sí resuelto y de posibles. Si en este breve esbozo de la trama reconocemos elementos como la vocación conventual en Pastora, el componente prometeico, encarnado en un científico de procedencia anglosajona, o la alquimia, que han sido fuertemente codificados por la narrativa gótica,⁵ en las primeras páginas del texto encontramos

5. Kilgour (4) explica: “It seems easier to identify a gothic novel by its properties than by an essence”. Esta deriva formulaica del género se acentúa en el caso del gótico literario español, cuya existencia y naturaleza ha dividido a la crítica. La profusión de elementos maravillosos y terroríficos en la literatura española de principios del siglo XIX, estudiada por Carnero (1983; 2011) y recogida por Romero Tobar (364-69), está sin duda relacionada con lo que Gies identifica, en el mismo periodo, como un “gusto por la fantasía macabra y por lo gótico” (60) que sería “el *substrato* sobre el que se construye toda la literatura romántica” (61). Sin embargo, para Rubio Cremades, la inexistencia de traducciones tempranas de las producciones extranjeras del género gótico y el

una descripción de Santiago en una línea amedrentadora coherente con esa filiación: escrita en primera persona por Pascual, el estudiante novato que llega a la ciudad desde su aldea en las montañas, hace alusión a un espacio caracterizado por la monumentalidad sombría y amenazante, la estrechez sinuosa de las calles, la presencia acusada de lo religioso, el motivo de la casa abandonada, la oscuridad y, en definitiva, por una atmósfera de nebulosa y misterio que todo lo envuelve:

Monumentales edificios, altas iglesias con grandes retablos de amortiguado oro, calles estrechas e irregulares con arcos de soportal, que parecen hechos de encargo para misterios y tapujos, y de vez en cuando cortadas por la imponente mole de alguna blasonada y desierta casa solar o de algún convento de verdes tapias y rejas mohosas; paseos cuyos árboles se deshojan lentamente y sus hojas mueren bajo los pies de escasos transeúntes; alrededores apacibles, mudos, verdes y frondosos a causa de la humedad, pero sellados con la tristeza peculiar de los países de montaña: tal es Santiago. De día, a la luz del sol, la Jerusalén de Occidente (que así suele ser nombrada en elegante estilo), parece venerable y pacífica, sin austeridad ni ceño; pero en las largas noches invernales, cuando en las angostas calles se espesa la oscuridad, y la enorme sombra de la Catedral se proyecta en el piso de la *Quintana de muertos* y el reloj cuenta las horas con lengua de bronce, y la luna vierte vaporosas olas de luz sobre las caladas torres, la impresión que produce Santiago es solemne. (Pardo Bazán 1996, 58)

Este último adjetivo, “solemne”, es sintomático de un empleo particular de los códigos góticos, y que oscila entre la relajación, la parodia y el hibridismo. Es conocida la fuerte impronta emocional que caracterizó las definiciones del gé-

sentimental producen la “incidencia tardía y escasa productividad” (615) de estos en España, que se limitarían a proporcionar elementos aislados a la novela histórica. También Ferreras, en su repaso por la novela romántica, alude a una modalidad de terror casi inexistente (248). Por su parte, López Santos (2010) rebate la tendencia crítica a explicar la ausencia de una auténtica novela gótica española por la inexistencia de una verdadera Ilustración que, al mistificar la razón, relegase cualquier atisbo de magia o espiritualidad al molde gótico, y cree que esas circunstancias “no solo no impiden el cultivo de la novela gótica en nuestro país sino que enriquecen su fórmula y la nutren de nuevos motivos”; esta misma autora (2008, 188) destaca, no obstante, el recurso a mecanismos formulaicos destinados a provocar terror. Sea por eclosión del influjo prerromántico o por influencia tardía de las obras extranjeras, la presencia de componentes misteriosos, macabros o terroríficos en la narrativa romántica española parece fuera de duda. En particular, Romero Tobar señala que “elementos espaciales capaces de sugerir misterios y la presencia de acontecimientos inexplicables racionalmente pueden ser materiales constructivos procedentes de la literatura gótica” (367); esos son justo los que muestra el *Pascual*.

nero,⁶ y no en vano algunas de sus manifestaciones en la Inglaterra de finales del siglo XVIII recibieron el nombre de “Sensation Fiction”. En ese sentido, Royce Mahawatte (7) explicaba recientemente que el gótico literario se identificaba con la “representation of [...] fear, and by extension, with the representation of what is known and what is unknown”. La alusión a la relación entre el miedo y el conocimiento es pertinente, pues ayuda a situar la conexión específica de lo gótico con un espectro emocional peculiar, el creado por la reformulación que Freud hace de lo siniestro como el retorno de lo familiar reprimido (2484). Para David Morris (306-07), esta es la noción más adecuada para expresar la vocación inquietante de lo gótico, pues el *unheimlich* freudiano enfatiza los componentes psicológicos y culturales del terror y, de esa manera, matiza el protagonismo casi absoluto de la fuerza física, natural y externa al hombre presente en la teorización burkeana de lo sublime, que tradicionalmente se había empleado como categoría explicativa de obras como *Castle of Otranto*, de Walpole, y sus seguidoras. No hay que olvidar, por otra parte, que Harold Bloom encontraba en la teorización freudiana de lo siniestro una reformulación subrepticia del concepto de sublime (218).

Sin embargo, la impresión que causa la estampa compostelana no sobrepasa el sentido de solemnidad, evidentemente un escalón por debajo, y a esta sensación de gótico *ma non troppo* contribuye también una configuración de los personajes en torno a un tratamiento un tanto caricaturesco de lo siniestro. Un aire cómico tiñe la conjunción entre lo propio y lo ajeno, y acaba por resaltar una especularidad entre los personajes de Pascual y Onarro, en principio contrapuestos. Ambos poseen una extraña familiaridad compartida, que descansa en una misma obsesión materialista que expulsa la verdadera trascendencia. En el caso de Onarro, esta se encarna en la gloria científica; en el de Pascual, en un ansia mucho más burda de riqueza, pero el hecho de que el primero escoja al segundo para su empresa capital los convierte en dobles recíprocos, que encarnan la célebre figura del *Doppelgänger* tan frecuente en las ficciones góticas (Punter 21).⁷

Para la formulación desmitificadora de esta tensión entre lo extraño y lo familiar central en la teoría de Freud, Pardo Bazán se sirve del diálogo entre

6. Para una discusión de las conexiones entre emociones y lo gótico, ver Mighall; Sedgwick; Howells. Christian Boyer analiza el cuento “El destripador de antaño” desde una perspectiva parcialmente similar que emplea el psicoanálisis para explicar la crueldad del relato.

7. Para un repaso de la figura del doble en la literatura moderna, ver Paraiso.

lo gótico y otros códigos narrativos románticos trillados y, por tanto, fácilmente reconocibles. El primer modelo subyace indudablemente bajo la caracterización de Onarro y su desbocado cientifismo: su propia ascendencia foránea (irlandesa) parece tematizar la procedencia inequívocamente anglosajona de este género literario (Miles), cuya tardía llegada a España a través de traducciones ha sido estudiada por López Santos (2011, 65-67), Establier o Glendinning (110). Como otros héroes góticos, Onarro pretende hallar la gloria a través del hallazgo científico, investido de un halo de impenetrabilidad: “Rodeábale cierto misterio, muy favorable a su fabulosa reputación científica” y de él “se contaban lances inauditos y peregrinos, inverosímiles exploraciones geológicas por las montañas” (102). Estas han tenido lugar en los alrededores compostelanos, que quedan dotados de un aura turbadora, pues se nos dice que “había penetrado más adentro que nadie en la sima y galería pavorosa del Pico Sacro; [...] visitara en toda su extensión los subterráneos de las torres de Altamira” (102). El objeto de sus enigmáticas tareas es la búsqueda de la piedra filosofal (102), empeño que recuerda el de Fausto, pues no en vano se rumorea que Onarro ha hecho un pacto con el diablo (219). También tiene tintes prometeicos el “sobrehumano fuego” que maneja en un laboratorio cuya localización es fuertemente simbólica. Situado en una casona ruïnosa y tétrica, oscura y, como en la mejor tradición gótica, poblada de pasadizos y sótanos, el lugar de trabajo de Onarro es, muy significativamente, “una pieza estrecha y abovedada, que daba señales de haber sido oratorio” y en la que se conserva “el negro hueco del nicho que contuvo la imagen” (155). No hay que olvidar que el auge del género gótico se ha interpretado como una respuesta al vacío dejado por la erradicación de lo espiritual que llevó a cabo una modernidad que, en el caso inglés, culminaría en la Revolución Industrial.⁸

Pero en otros aspectos de la obra reconocemos injerencias de otras escrituras decimonónicas, como la narrativa sentimental, que quedan matizadas con el filtro del realismo clásico de la tradición española. Su peculiar conjunción, al tiempo que da cuenta del carácter asimilable y proteico que Botting (14) atribuye a lo gótico, produce unos efectos desdramatizadores, casi cómicos, que revelan un estadio literario en vías de superación. En ese sentido, frente a la naturaleza profundamente trágica de la ficción sentimental román-

8. James Dawes (443) condensa esta visión, que identifica en pensadores tan distintos como Weber, Bataille o Fiedler.

tica, que opone obstáculos irresolubles al amor de los protagonistas, Pascual sabe que Pastora, modelo de sensatez, no se enfrenta a ninguna pugna entre vocación religiosa y pasión amorosa como la existente en el don Juan de Zorrilla, pues dice que “insensiblemente se fue aficionando a mí” que, por otra parte, “no tenía en el fondo mucho de Tenorio” (81-82). Pastora tampoco sufre la imposición patriarcal que recluye a muchas heroínas góticas de la tradición inglesa: a propósito de las propuestas de matrimonio del estudiante rico, dice que “a mí por fuerza no me han de casar, a nadie se le hace hoy en día eso, y si yo digo siempre que no, gano la batalla” (122). El impedimento es más bien de tipo económico: la falta de riqueza del estudiante, a cuya solución destina este todos sus desvelos, enunciados desde un vocabulario reconociblemente picaresco, que rebaja ostensiblemente la tensión romántica. Su voz interior no le muestra, “irónicamente”, otra cosa que “su propia insignificancia” (125) pero entendida esta en términos no ontológicos ni metafísicos, sino estrictamente materiales, pues alude a “la posición precaria y angustiosa que yo podía ofrecer a una familia, contrastando con el cómodo bienestar, la existencia honrosa prometida a Pastora en el enlace con don Víctor” (125). Sus delirios imaginativos tampoco suponen un ensanchamiento de la percepción, sino que son “quimeras y devaneos” en las que, venciendo a Víctor de la Formose-da, cubre a Pastora de terciopelos y riquezas.

Una muestra especialmente ilustrativa de esta devaluación paródica de las convenciones románticas es el episodio de la capa. Sentado de noche en un lugar de la Alameda desde el que se contempla la zona monumental, Pascual se ve sobresaltado por la aparición típica del género gótico (Kilgour 3), en este caso de “dos negros huecos en lugar de ojos”, los de Onarro, que “hacían espantable figura” (130) y hacen que huya “dejando en manos del fantasma la capa que tenía cogida” (131). Cuando se da cuenta de que la “horripilación” que siente era producto de la atmósfera claroscuro, siente vergüenza y tacha el lance de “ridículo”, pero lo que más lamenta es “el pesar de haber perdido mi capa” (131). El valor simbólico de la capa no es sobrenatural, sino costumbrista, y a él sirve la digresión sobre el valor de tal prenda para el tipo del estudiante compostelano que sigue. Es también muy sintomático de la sensación de banalización de ese sustrato romántico el conocimiento que el personaje de Pascual posee de él y que le permite poner al descubierto sus elementos tipificados para frustrarlos: por ejemplo, cuando Pastora le comunica su decisión de ser monja, este reconoce que podría “encajar una escena patética y de efecto”, como si estuviera escribiendo una “entretenida novela”, pero renuncia a

ello en aras de “mi escrupulosa veracidad de autobiógrafo” y admite que solo le dio “un retorcido pellizco” (145).⁹

Esta impresión de postrimería literaria va indisolublemente unida a una denuncia de decadencia moral. Si Onarro desafía lo sobrenatural tratando de emular a los dioses, Pascual sustituye la espiritualidad auténtica por la mera superstición y el afán de riquezas: ambos representan dos polos del materialismo individualista cuya exacerbación encarna, según Kilgour (12), el villano gótico. Aunque en la novela de Pardo Bazán lo hagan revestidos de un fuerte componente risible, sus actuaciones desdibujan la contraposición entre lo propio y lo ajeno fundadora de lo siniestro y son objeto de una misma mirada crítica. Otro dato nos ayuda a corroborar esto: Onarro es anglosajón, pero de Irlanda, país fuertemente católico; es, también como Pascual, “montañés”. Si lo gótico surge como un discurso elaborado en entornos culturales protestantes, que proyectan la represión que ejercen de lo sobrenatural sobre periferias católicas y célticas (Killeen 91), en el *Pascual* parece llamarse la atención sobre el abandono de la espiritualidad auténtica en estas mismas periferias, y su sustitución por remedos como la ciencia, la superstición y la ambición económica. El espacio compostelano estará sometido a una configuración determinada en consonancia con ese proyecto.

DECADENCIA Y TRADICIÓN: EL ESPACIO COMO ESCENARIO DE LA HISTORIA

En definitiva, tanto el extremado cientifismo de Onarro como la grosera credulidad materialista de Pascual son entonces síntomas de una misma decadencia y, por tanto, merecedores de censura. Lo interesante es que esta se realiza en un emplazamiento peculiar, un Santiago de tintes góticos cuya elaboración resulta ser el producto, también, de un diálogo de tradiciones de distinta procedencia, y en el que el uso decadente de lo medieval cobra especial importancia pues propone una lectura determinada del espacio como escenario de la historia.

Un problema del término “gótico” es su inmediata remisión a una categoría historiográfica compartida por el análisis artístico y el literario que, sin

9. En otro momento, reconoce implícitamente la falta de adecuación entre la tranquilidad nocturna y los requerimientos dramáticos del relato: “Fuese yendo el día, y viniendo la noche, no en verdad negra, caliginosa y relampagueante, como conviene a escenas de aquelarre y a diablerías, sino apacible, clara, magnífica, que ni soñada para coloquios de amor” (151). Tanto la autoconciencia como el componente ridículo y paródico fueron rasgos tempranos del gótico literario, según han visto Kilgour (4) y Morris (304) respectivamente.

embargo, no alude al mismo periodo cronológico, sino que encuentra uno de sus fundamentos en la singular significación del componente espacial. Como es sabido, la que se considera novela inaugural de lo gótico, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, parte precisamente de la conexión entre la dimensión arquitectónica y la literaria, y mereció la calificación de gótica debido a un remoto emplazamiento medieval, en un castillo italiano, que sería reiterado en las producciones posteriores del género. Estas localizaciones sugieren la analogía entre la sinuosidad de las construcciones y la de la mente (Warwick 31; Snodgrass 156), y su envío al medievo aparece como un escape frente a la deshumanización racionalista moderna (Kilgour 12).

En el *Pascual*, los elementos del género tipificados en el apartado anterior hallan ubicación en una Compostela cuyo componente medieval es exaltado en detrimento de otros (el barroco, el renacentista o el neoclásico). A pesar de que existen estudios acerca de unos supuestos cimientos góticos en la propia Catedral y que hablan de cierta herencia gótica en la esbeltez de las torres barrocas (Etayo 151-52), la lectura gótica de Santiago suele centrarse en el Pórtico de la Gloria, que se toma como un elemento de transición entre el hieratismo románico y la viveza dinámica de las esculturas góticas: así, Azcárate Ristori lo ha calificado de “protogótico” (209) y Lambert (46-50) ha remarcado la familiaridad del maestro Mateo con la arquitectura religiosa francesa, en concreto con las Catedrales de St-Denis o Chartres. Este mismo monumento es el que centra la identificación de Compostela con lo gótico realizada desde otra tradición crítica, la que conforman discursos ingleses decimonónicos que tendrán mucha influencia en la percepción de los intelectuales gallegos. Frente a la distinción tradicional entre románico y gótico propia de la historiografía artística continental, en estos lo gótico actúa como sinónimo de lo medieval, y la crítica ha notado cómo en ellos “the perceived medieval quality of Santiago [...] suggests the setting for a Gothic novel” (Hitchcock 111). Matilde Mateo Sevilla ha llamado la atención sobre el hecho de que “fue en Gran Bretaña –país en el que el Gótico causaba furor– donde se le comenzó a prestar atención al Pórtico y donde se le catapultaría, a nivel internacional, como obra maestra recién descubierta” (457). Una muestra de esta perspectiva es el libro de George Street *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, que se publica en 1865, catorce años antes que el *Pascual*, donde el Pórtico es ensalzado como “one of the greatest glories of Christian art” (206).

Estas apreciaciones serían asimiladas por parte del sector intelectual gallego, en la medida en que casaba con el programa nacionalista de la Genera-

ción de 1846 y su reivindicación del arte medieval propio,¹⁰ pero también por Pardo Bazán, perteneciente a otras órbitas ideológicas y, curiosamente, citada en esas fuentes como modelo de algunas representaciones costumbristas de la ciudad compostelana.¹¹ Fernando Cabo explica que se generan ciertas “fijaciones iconográficas” en torno a Compostela, y una de ellas es la que presenta el interior de la Catedral iluminado por la luz decreciente del oeste, que penetra por la fachada del Pórtico.¹² Cita, a este propósito, algunos fragmentos de Rosalía de Castro y estas líneas del *Pascual* en el que el protagonista entra, ve a Pastora y, siguiéndola, recorre el santuario hasta la salida:

Entré. Pocos fieles oraban en las naves solitarias, por las cuales se extendía vago perfume de incienso. Los negros confesonarios parecían otros tantos inmóviles centinelas: un rayo de sol, casi moribundo, iluminaba el magnífico pórtico de la Gloria, colocando aureolas de rojiza y desmayada luz sobre las cabezas de piedra de los bienaventurados. Bajo el elegante y atrevido pilar que sostiene el tímpano, la estatua del arquitecto Mateo, de hinojos sobre las losas, continuaba su eterna oración. En el lejano altar, ya invadido por la sombra, se percibía la melancólica imagen de la Virgen de la Soledad, rodeada de morenos ángeles, cuyos cuerpos, en la penumbra crepuscular, parecían dotados de vida y movimiento. Caminé hasta las gradas, arrodilleme, y fervorosamente di gracias a Dios que me había conservado la existencia y devuelto la salud. Me distrajo de mi plegaria una forma gentil, presente siempre a mi imaginación, cuya proximidad entonces me revelaron los sentidos, pues la vi cruzar por detrás de las columnas que dividen la nave. Levanteme, y la seguí a distancia; se retiraba ya, pues pasó ante el altar mayor haciendo una genuflexión y un signo de cruz. Tomó el camino para salir por la puerta que da a la Quintana, y al

-
10. Mateo Sevilla explica que un objetivo de la Generación de 1846 era mostrar “que Galicia tuvo una historia propia cuyo punto de máximo esplendor habría que situar en la Edad Media” y recuerda el *Manual del Viajero en la Catedral de Santiago* (1847), publicado en Madrid anónimamente por varios escritores gallegos, donde se presentaba el valor de la Catedral como “crónica en piedra de un pasado glorioso” (459). También menciona que, en 1870, Vilardebó traduce al español un artículo sobre la fachada oeste de la Catedral del inglés H. W. Lonsdale y que, con eso, “se incorporaba a la historiografía hispana la visión que de nuestro monumento habían elaborado los británicos” (463).
11. Así sucede en la novena edición de la *Guide to Spain and Portugal*, de Henry G. O’Shea, donde se dice: “for a description of student life at Santiago, read *Pascual López*, by Pardo Bazán” (146).
12. Estévez explica que la propia planificación urbanística de la ciudad a finales del s. XX se basa en una “filosofía de la morfología urbana” que contrapone el poniente, relacionado con “la idea mítica del ocaso, del finis terrae”, al levante, asociado al crecimiento y expansión de la ciudad (477).

pasar ante la pila del agua bendita, la vi humedecer sus dedos, sacudirlos y santiguarse de nuevo. (Pardo Bazán 1996, 96)

Es evidente el valor simbólico de esta persecución pues, frente a los lugares de esparcimiento y aprendizaje que frecuenta Pascual, Pastora plasma su virtud religiosa incluso en su práctica espacial. Pero esta escena muestra al tiempo otro contraste de parecida significación, ya que se puede ver cómo, en él, la exaltación de la fachada oeste de la Catedral y su representación en el atardecer están puestas al servicio de una mirada decadente. El fragmento reproducido abunda en referencias a la inmovilidad (los confesionarios) y el acabamiento: así, el “rayo de sol, casi moribundo”, la “desmayada luz”, la melancolía de la Virgen o la “penumbra crepuscular”. Estos contrastan, llamativamente, con la vida implícita en los ángeles, en la oración eterna del Maestro Mateo y, sobre todo, en el movimiento devoto y diligente de Pastora. Se dibuja así una contraposición entre un espacio presente de decadencia, que ampara todas las manifestaciones de superstición, materialismo y pacatería de la novela, y un pasado dormido donde parece habitar una latencia, la que hermana la iconografía del altar y del Pórtico con la figura de Pastora en una misma religiosidad profunda.

Otras expresiones de esta oposición entre presente y pasado dejan claro que esta “condición extemporánea” identificada por Cabo en las topografías decimonónicas va unida a una determinada concepción histórica en la que se vincula el esplendor medieval con una espiritualidad verdadera y firme. En las palabras que siguen a la cita inicial, Pascual, mediante una reticencia engañosa, encarece “los efectos de perspectiva que en la serenidad nocturna producen los majestuosos edificios, mudos testigos de la muerta grandeza de tan ilustre ciudad” (59) y alude a la centralidad que Santiago Apóstol ostenta en tal lectura como emblema de un fervor inquebrantable pero perdido: “Aquí venía como de molde”, dice, “recordar los antiguos peregrinos, que en otros tiempos se postraban ante el bizantino Apóstol, rígido y severo bajo su pesada esclavina de purísima plata” (59).

El valor político de esta encarnación espacial del pasado es evidente. Las palabras de Pardo Bazán en el prólogo del *Pascual* justificando el haber situado el argumento en Santiago tienen mucho de elegía nacional o nacionalista: formulan una mirada nostálgica al esplendor de una “nación cuyo pasado hace palidecer más y más al presente”. En función de ese pretérito adquieren valor estas ciudades, pues ofrecen a la contemplación el testimonio de defunción de una gloria antigua, exhiben claramente “las cenizas del espíritu nacional, el pol-

vo de los colosos de nuestro espléndido ayer” contenidos en su condición de “sarcófagos imponentes”. Son puras “maravillas arqueológicas”, en definitiva, que podemos entender incluso a la manera de Nietzsche: estamos ante un uso de la historia como reliquia,¹³ que se hace patente en las siguientes palabras:

Me inspiran singular predilección e interés las ciudades antiguas y melancólicas, envueltas en sus recuerdos, como un rey caído en el armiño y púrpura marchita de su augusto manto. En España, nación cuyo pasado hace palidecer más y más al presente, son bellos para el pensador los lugares que hablan con sus monumentos elocuentísimos, con sus soberbias carcomidas piedras, con la silenciosa majestad de su abandono. Toledo, Burgos, Salamanca, Santiago, guardan cual urnas cinceladas y roídas por el tiempo, las cenizas del espíritu nacional, el polvo de los colosos de nuestro espléndido ayer. De todos estos sarcófagos imponentes, el que más huella imprimió en mi fantasía fue Santiago; no en verdad porque su leyendario atractivo o el carácter tradicional de sus edificios me parezca superior al de otras poblaciones españolas, sino porque hubo de ser la primera que en la aurora de la vida despertó mi mente a la contemplación de edades muertas, bajo los pilares de su Catedral y en las revueltas de sus tortuosas calles. Consagréle las primicias de mi imaginación adolescente, y a despecho de cuantas maravillas arqueológicas pude más tarde admirar en mi patria y en extrañas tierras, no se borró jamás aquella impresión viva y temprana. De suerte que vi con interés grande localizada en Santiago la trama de *Pascual López*. (Pardo Bazán 1996, 53-54)

El vínculo entre estética y cristianismo descansa sobre una disposición espacial que recupera la impronta nostálgica propia de lo gótico (Kilgour 11-15) y la enmarca en unas coordenadas ideológicas innegablemente conservadoras, las propias del tardorromanticismo hispano. No hay que olvidar que la defensa de los valores estéticos del espíritu católico había tenido un referente primordial en el libro *El genio del cristianismo*, publicado por Chateaubriand en 1802, y que había constituido una inspiración directa para la *Historia de los templos de España*, la empresa que inicia Bécquer en 1857 pero que quedará limitada a un solo volu-

13. Frente a la historia vivida como una reliquia y la historia monumental caracterizada por una reverencia acrítica por el pasado, Nietzsche (65) encontraba que la historia verdaderamente útil para la vida era aquella abordada con espíritu crítico por parte de un hombre que no tiene miedo a resquebrajar parte del pasado.

men dedicado a Toledo. En él, declara que “la tradición religiosa es el eje de diamante sobre que gira nuestro pasado” (Bécquer 13), exalta “esas generaciones gigantes que duermen bajo las losas de sus sepulcros” (14) y describe la Basílica de Santa Leocadia en términos similares a los empleados por Pardo Bazán en la de la catedral compostelana, al referirse a “esa indefinible y misteriosa majestad que el tiempo imprime a los edificios que han desafiado su curso destructor”, a su “aspecto solemne” o, en fin, a la “tradición remota y venerable” que evoca el monumento (18). Es también significativo que en el recorrido que por ella narra en primera persona Bécquer destaque sobre todo un claroscuro similar al del *Pascual*, así como su convicción de que el talento poético puede devolver a las ruinas “vuestro perdido esplendor y hermosura” (112).

De alguna manera, esta acusada conciencia crepuscular prefigura el tópico de la ciudad muerta que, asentada definitivamente por Rodenbach en su *Bruges-la-Morte* (1892), simbolizaría la enfermedad moral de la modernidad europea y encontraría una “resignificación parcial” en el tópico del pueblo abúlico, enfermizo o terminantemente postrado que será el objeto de las reflexiones casticistas del 98 y, en especial, de Azorín y Unamuno (Cuvardic 28). La propia Pardo Bazán, en un artículo publicado en 1902 donde celebra la idoneidad de Compostela como sede del congreso católico, cuestiona la asociación que Rodenbach establece entre el vínculo con la tradición y la paz letal de estos lugares. Compostela, “pueblo cuya substancia íntima la forman sus recuerdos y su borrada grandeza” (1902, 2), transmite una “calma” que es “engañoso” pues oculta “un hervidero de enconadas y violentas pasiones” (2) relacionadas con el conflicto moderno entre religión y ciencia: “Dormida solo en apariencia, al abrigo de los seculares muros de sus grandiosos templos y conventos, Compostela *piensa* más que los pueblos fabriles e industriales, donde lo especulativo a nadie preocupa ni importa” (2).

Esa reticencia certera de Pardo Bazán no impide que algunas páginas del *Pascual* adelanten la formulación decadentista de Compostela, que aparecerá en los fragmentos dedicados a ella por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, publicada en 1916. Como ha demostrado Mercedes Comellas (121), Valle se proponía conformar una poética mística que creara una inexistente “tradición romántica que sirviera de sustento a su modernidad” y este programa restitutivo alimenta una descripción de un Santiago que combina un gesto agónico —es comparado con “las rosas que en las estancias cerradas exhalan al marchitarse su más delicada fragancia” (168)— con una conciencia de cierta vitalidad que resulta garantizada, paradójicamente, por su condición “inmovilizada” en

su fervor religioso (168). Frente a la evocación de muerte que suscita Toledo, Compostela es un lugar en el que “día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas [...]” (168). Para Enrique Gómez Carrillo (118), el escritor modernista guatemalteco que edita *Vistas de Europa* en 1919, la ciudad del Apóstol, sin embargo, es ya por esas fechas “un relicario secular como Brujas”, un completo “sepulcro de palacios, de torres y de pórticos” que, “por desgracia para las almas piadosas” (124), ya no ofrece su consuelo de estímulo espiritual. Frente a la amoralidad que tiñe las expresiones decadentistas europeas de un D’Annunzio o un Huysmann, su vertiente hispánica coqueteó con posiciones políticas conservadoras: el recurso tradicionalista al pasado como huida nostálgica de la podredumbre del presente guía a un Valle cercano al carlismo ideológico, como ha estudiado Santos Zas, y se plasma en una reacción medievalizante que, compartida por Unamuno o Azorín, parece adelantada en las páginas del *Pascual*.

Pero, volviendo a Pardo Bazán, cabe decir que dentro de ese testimonialismo tradicionalista es donde podemos identificar la función del Apóstol Santiago en la novela y, también, en otras obras pardobazanianas; no en vano su cuerpo es lo que ocupa el “sarcófago imponente” que es Compostela, y el que le da su primera seña identitaria, el topónimo. En conexión con la exaltación de la gloria perdida, encontramos un tratamiento específico del santo que subraya sobre todo su perfil militar, como guerrero o como inspiración y protección de los que realizaban la cruzada contra las invasiones moras en la Edad Media. Así cabe entender que se haya aludido a la ciudad, en la primera de las citas reproducidas, como “la Jerusalén de Occidente”, es decir, como sede de una guerra santa ibérica contra los infieles, además de como lugar de peregrinación. Para Pardo Bazán, el Santiago peregrino y el Santiago bélico están íntimamente vinculados en el siglo XIX por una misma decadencia: el descenso en las peregrinaciones a Compostela –en el que influye el auge del protestantismo– se correspondía con el ocaso definitivo de un Imperio, que se verificaría en 1898. Un año antes, en 1897 precisamente, Pardo Bazán publica dos artículos sobre el jubileo: en uno de ellos, “El Año Santo en Compostela”, deja claro que:

Solo comprendiendo el carácter esencialmente belicoso de la devoción a Santiago, se explica la inmensa y profunda corriente de las peregrinaciones que en la Edad Media se dirigían a venerar su sepulcro, y el que la de-

cadencia de las peregrinaciones a Compostela coincide con la disminución de nuestra gloria, la desmembración de nuestro imperio, el eclipse de nuestro sol de doble faz. (Pardo Bazán 1897, 6)

Y, escribiendo sobre las celebraciones populares del 25 de julio, lamenta que las gentes “ya no acudan como entonces al sepulcro del gran defensor de España, el que la cerraba contra el moro” (5), antes de encarecer las intervenciones providenciales del santo en las gestas militares españolas: “¡Quién nos restituyese los tiempos en que se cantaban a boca llena y sin rubor al Señor Sanct Yago!” (5), exclama. Esta postura reaccionaria subyace a otra referencia que el *Pascual* hace al Apóstol como “patrón de las Españas” (65). No en vano las palabras anteriores se insertaban en un texto que defiende los argumentos de Quevedo en la polémica barroca acerca del Patronato de Santiago, frente a quienes proponían a Santa Teresa para ser patrona de la nación española. Es interesante hacer notar que, en 1870, había visto la luz el trabajo de Zepedano, que esgrimía una interpretación combativa del Pórtico de la Gloria, como estandarte contra la libertad religiosa y el auge protestante.

LO FANTÁSTICO COMO EMERGENCIA FALLIDA

Quizá podamos acercarnos a esta peculiar producción de Santiago atendiendo a la propia trayectoria vital e ideológica de doña Emilia. Es sabido que el *Pascual* es su primera novela y que para ella la autora se nutre, en parte, de sus experiencias biográficas en la propia ciudad compostelana, contemporáneas al periodo en que la escribe y la publica. En 1879 Pardo Bazán se encuentra en Santiago: allí prepara su ensayo sobre Francisco de Asís, para lo que pasa muchas horas en el convento de esta orden, muy cercano a la Catedral.¹⁴ La melancolía que impregna su descripción de la ciudad tiene ciertas raíces personales: en la biografía que realiza en 2007, Eva Acosta dice que “la impresión que produce la lectura” del diario personal de la autora en esta época “no es gozosa” (154). Emilia, nos dice, “flota entre dos planos: el de su interior, donde la acompañan hombres sabios que murieron hace siglos, y el de una vida personal sin demasiados alicientes...”. Como conclusión, explica Acosta que “pre-

14. El ensayo biográfico *San Francisco de Asís* se publicará en 1882. En su “Estudio crítico” sobre esta obra, González Herrán (2014, 14-15) explica que entre los años 1879 y 1881 Pardo Bazán se aloja probablemente en la casa de sus parientes los Armada, situada en la actual Rúa Nova, para recopilar el material necesario en la biblioteca conventual.

fiere ocultarse en el pasado” (154). González Herrán también transcribe algunas páginas del diario en las que Pardo Bazán afirma: “Estoy en pleno siglo XIII”, y que certifican su actividad casi exclusivamente intelectual por esas fechas (2014, 15). Además, nos hallamos en un instante muy específico de su evolución ideológica: en los años 70, y pese a la educación liberal recibida, Pardo Bazán pasa, en parte influida por su marido José Quiroga, a ser una fervorosa seguidora del carlismo, y en el heredero legitimista se depositan las aspiraciones a restablecer una monarquía absoluta que rescatase los valores esenciales del país frente a la decadencia moderna, vinculada al liberalismo. En 1870, Pardo Bazán compone y recita públicamente en el Casino de Santiago unos poemas que la convierten, según Acosta, en la “poetisa oficial del carlismo gallego” (101) e incluso hay noticias confusas de un episodio de tráfico de armas para la causa (Patiño Eirín 1991).¹⁵ A la luz de este posicionamiento político pueden entenderse ciertas referencias negativas al general Prim (67) y al antimonarquismo del ambiente madrileño (203).

Podemos, no obstante, llamar la atención sobre el papel de lo fantástico en la novela, capital y marginal a un tiempo, pues nos ofrece pistas sobre una peculiar coyuntura literaria que podríamos calificar como transicional. El experimento de conversión de carbón en diamante, aunque cause la muerte de Onarro, es exitoso, pero este éxito queda ensombrecido en el desenlace de la novela. Ni la ambición egoísta de Pascual ni la curiosidad del científico extranjero que llega a investigarlo consiguen desentrañarlo: es más, de este último se espera que sucumba a la tentación del pintoresquismo costumbrista y, “satisfecho de ver los monumentos característicos de Santiago”, acabe sustituyendo sus indagaciones geológicas por “un libro atestado de curiosas noticias y eruditas impresiones de viaje” (223). La banalización de la modernidad acaba afectando a la ciencia, que renuncia a la profundidad del entendimiento para convertirse en descripción divulgativa de lo superficial, es decir, en mero turismo.

En este sentido, tal emplazamiento intersticial de lo maravilloso es una manifestación específica de la dialéctica entre lo residual y lo emergente que Williams (144) identifica en todo cambio cultural. Al tiempo que la novela da cuenta, mediante su estilización paródica, de lo exhausto de los códigos narra-

15. La adhesión al carlismo de Pardo Bazán ha sido estudiada también por Paz Gago y por Barreiro Fernández. Este último explica que la autora comienza en 1877 un texto de teoría política que dejará inconcluso, pero en el que propone un modelo de absolutismo apoyado en la teología (Barreiro Fernández 42). La subsiguiente evolución ideológica de la autora es tratada desde ángulos distintos por Barreiro Fernández, Paz Gago y Acosta.

tivos románticos, el recurso al componente fantástico señala una vía de producción literaria que estaba encontrando un incipiente cultivo a partir de la década de los 60: en 1863 ve la luz *El doctor Lañuela*, de Ros de Olano; en 1867, *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro. Constituyen sin duda una posibilidad de emergencia literaria que vendría a suponer un contrapunto restitutivo al precario tratamiento de lo maravilloso que, según Carnero, lastra la novela histórica de mitad del XIX (Carnero 2011). También en la literatura gallega del Rexurdimento encontramos muestras de esta veta, sobre todo en los 90: *A cruz de salgueiro* (1899), de Xesús Rodríguez López, o *A campaña de Caprecórneca. Novela gallega. Hestórea, fantástica e poética* (1898), de Luís Otero Pimentel. El género de lo fantástico aunaría la novela de Pardo Bazán con ciertas producciones del incipiente sistema literario gallego en una misma posición de periferia, que abordan, no obstante, desde distintas posiciones ideológicas.

Fred Botting interpreta la proliferación de dobles del gótico literario como un síntoma de la “alienación del sujeto humano de la cultura y el idioma en los que se encuentra” (12). Probablemente a una misma relación de conflicto entre sujeto y entorno territorial, cultural e histórico apunta la conjunción de lo siniestro, lo decadente y lo fantástico en la representación de Santiago que crea el *Pascual López*. El extrañamiento respecto a su contexto mediante atajos decadentes –el recurso al pasado imperial español– y costumbristas –la caricatura de la comunidad gallega en torno a una superstición, suspicacia y provincianismo esencializantes de la que solo se salvan Pastora y los personajes eclesiásticos– confirman no solo la vocación catolizante que la novela comparte con otras estudiantinas compostelanas, sino que también perfila un vacío preñado de significación enigmática. Patricia García (28-29) ha estudiado cómo el agujero es una especial simbolización del rol del espacio como agente de lo fantástico, y no es difícil ver cómo en el *Pascual* la periferia compostelana en que experimenta Onarro está definida en términos que presentan el hueco como refugio de lo insondable: así ocurre con la “galería pavorosa” del Pico Sacro y los “subterráneos” de las torres de Altamira, ya citados, y un orificio sin fondo es también el pozo que acoge el diamante, cuando Pastora lo arroja a él (221). La configuración misteriosa de los personajes también recrea esta dialéctica entre presencia y ausencia: todos ellos asumen en alguna ocasión forma fantasmal e incorpórea, y usan capas o embozos que ocultan su identidad en los encuentros que suceden, muy frecuentemente, en espacios liminales como escaleras, portales y umbrales. Quizás podríamos aventurar que son una peculiar expresión de la expulsión que subyace bajo el

uso de la estética gótica para representar Santiago, y que tiene que ver con la relación de Pardo Bazán con una comunidad, la gallega, que es compleja, sinuosa y, en ocasiones, espectral.¹⁶

OBRAS CITADAS

- Acosta, Eva. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Azcárate Ristori, José María de. *El protogótico hispánico (Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*. Madrid, 1974.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón. “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán: unha aproximación ao tema”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 3 (2005): 39-69.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos de España: Toledo*. Ávila: Senén Martín, 1933.
- Bloom, Harold. “Freud and the Poetic Sublime”. *Freud: A Collection of Critical Essays*. Ed. Perry Meisel. New Jersey: Prentice Hall, 1981. 211-23.
- Botting, Fred. *Gothic*. London/New York: Routledge, 1996.
- Boyer, Christian. “Hacia una lectura psicoanalítica del «cuento cruel» de Emilia Pardo Bazán: «Un destripador de antaño»”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 7 (2009): 243-60.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. “Compostela como espacio de representación: el Pórtico de la Gloria. Apuntes de filología espacial”. *Porque eres, a la par, uno y diverso: estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Coord. Antonio Chicharro Chamorro. Granada: Universidad de Granada, 2015. 297-312.
- Carnero, Guillermo. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March, 1983.
- Carnero, Guillermo. *Apariciones, delirios y coincidencias: actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica del segundo tercio del siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. 5 de noviembre de 2016.
- Chateaubriand, François René. *El genio del cristianismo*. Trad. José March y Labores. Méjico: Imprenta de Juan R. Navarro, 1842.
- Colahan, Clark, y Alfred Rodríguez. “Lo «gótico» como fórmula creativa de *Los pazos de Ulloa*”. *Modern Philology* 83.4 (1986): 398-404.

16. Sobre la relación de Pardo Bazán con Galicia, ver González-Millán.

- Comellas Aguirrezábal, Mercedes. “La lámpara maravillosa de Valle Inclán y el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis o la poética como «camino de perfección»”. *Revista de Literatura* 64.127 (2002): 121-50.
- Cuvardic García, Dorde. “El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 39.2 (2013): 27-50.
- Dawes, James. “Fictional Feeling: Philosophy, Cognitive Science, and the American Gothic”. *American Literature* 76.3 (2004): 437-66.
- Establier Pérez, Helena. “La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico”. *Revista de Literatura* 72.143 (2010): 95-118.
- Estévez Fernández, Xerardo. “Santiago de Compostela, conservación y transformación”. *Arbor* 170.671-72 (2001): 473-88.
- Etayo Gordejuela, Miguel. “La representación artística de la ciudad de Santiago: leyendas y escrituras”. *Ángulo Recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3.1 (2011): 135-73.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Madrid: Taurus, 1973.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Vol. 3. 1919. Trad. José Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 2483-506.
- García, Patricia. “The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space”. *Brumal* 1.1 (2013): 15-35.
- Gies, David Thatcher. “Larra, *La galería fúnebre* y el gusto por lo gótico”. *Romanticismo 3-4 (Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispano-americano. Bordighera, 9-11 aprile 1987): La narrativa romántica*. Génova: Istituto di Lingue e Letterature Straniere/Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, 1988. 60-68.
- Glendinning, Nigel. “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”. *Anales de Literatura Española* 10 (1994): 101-15.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Vistas de Europa*. Madrid: Yagües, 1919.
- González Herrán, José Manuel. “*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo”. *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*. Coord. Yvan Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 497-514.
- González Herrán, José Manuel. “Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*. Coords. Gonzalo Sobejano e Yvan Lissorgues. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. 141-48.

- González Herrán, José Manuel. “*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín”. *Ínsula* 693 (2004): 20-22.
- González Herrán, José Manuel. “Dona Emilia en Compostela”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 9 (2012-2013): 121-42.
- González Herrán, José Manuel. “Estudio crítico”. Emilia Pardo Bazán. *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Ed. Javier López Quintáns. Santiago de Compostela: Alvarellos/Consortio de Santiago, 2014. 11-33.
- González Herrán, José Manuel, y Cristina Patiño Eirín, eds. Emilia Pardo Bazán. *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*. Santiago de Compostela: Ara Solís, 1996.
- González-Millán, Xoan. “E. Pardo Bazán y su imagen del «Rexurdimento» cultural gallego en la *Revista de Galicia*”. *La Tribuna: Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán* 2 (2004): 35-64.
- Hart, Stephen M. “The Gendered Gothic in Pardo Bazán’s *Los pazos de Ulloa*”. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2001. 216-30.
- Hitchcock, Richard. “Galicia in English Books on Spain in the Lifetime of Emilia Pardo Bazán”. *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno, in memoriam Maurice Hemingway*. Ed. Anthony H. Clarke. Exeter: Exeter UP, 1999. 102-16.
- Howells, Coral Ann. *Love Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London/New York: Routledge, 1995.
- Killeen, Jarlath. *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914*. Cardiff: Wales UP, 2009.
- Lambert, Elie. *El arte gótico en España: siglos XII y XIII*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Lee Six, Abigail. “Gothic Gore in Emilia Pardo Bazán, *Un destripador de antaño* (1890)”. *Essays in Hispanic Literature and Culture in Honour of David Henn*. Eds. Stephen M. Hart y Derek Gagen, London: Centre of César Vallejo Studies, 2008. 76-86.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1974. Oxford: Blackwell, 2004.
- López Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios humanísticos. Filología* 30 (2008): 187-210.
- López Santos, Miriam. “La oscuridad que regresa: la fascinación por la muerte en la novela gótica española”. *Necrofilia y necrofobia: representaciones de la*

- muerte en la cultura hispánica*. Coords. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez-Magallón. Valladolid: Cultura Iberoamericana, 2010. 229-46.
- López Santos, Miriam. “Ces doux frémissements de la terreur: la adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español”. *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* 12 (2011): 59-74.
- Mahawatte, Royce. *George Eliot and the Gothic Novel: Genres, Gender, Feeling*. Cardiff: Wales UP, 2013.
- Mateo Sevilla, Matilde. “El descubrimiento de el Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX”. *The Portico de la Gloria and the Art of its Epoch*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991. 457-78.
- Mighall, Robert. *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Miles, Robert. “The 1790's: The Effulgence of Gothic”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 41-62.
- Morris, David B. “Gothic Sublimity”. *New Literary History* 16.2 (1985): 299-319.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. 1874. Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- O'Shea, Henry George. *Guide to Spain and Portugal*. 1865. Londres: A&C Black, 1892.
- Paraíso, Isabel. “Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 25.1 (2009): 69-81.
- Pardo Bazán, Emilia. “El Año Santo en Compostela”. *Blanco y Negro* [Madrid] 24 julio 1897: 5-7.
- Pardo Bazán, Emilia. “La vida contemporánea: parlamentarismo”. *La Ilustración Artística* [Barcelona] 11 agosto 1902: 2.
- Pardo Bazán, Emilia. *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*. Eds. José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela: Ara Solís, 1996.
- Patiño Eirín, Cristina. “Isaac Pavlovski cuenta un episodio curioso de la vida de Emilia Pardo Bazán”. *Cuadernos de estudios gallegos* 39.104 (1991): 405-09.
- Patiño Eirín, Cristina. “El *Souvenir X* de Émile Zola y Pascual López de Emilia Pardo Bazán: un juego intertextual de fantasía científica”. *Moenia: revista lucense de Lingüística y Literatura* 2 (1996): 539-48.
- Patiño Eirín, Cristina. “*El Cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán: los mimbres románticos de su realismo”. *Foro hispánico* 15 (1999): 31-38.
- Patiño Eirín, Cristina. “Los caminos modernistas de Pardo Bazán en *La sirena negra*”. *Literatura modernista y tiempo del 98 (Actas del Congreso Interna-*

- cional, Lugo 17 al 20 de noviembre de 1998*). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001. 393-403.
- Paz Gago, José María. “Una nota sobre la ideología de Pardo Bazán. Doña Emilia, entre el carlismo integrista y el carlismo moderado”. *La Tribuna: Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán* 5 (2007): 349-62.
- Pérez, Janet. “Naturalism and Gothic: Pardo Bazán’s Transmogrifications of the Genre in *Los pazos de Ulloa*”. *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*. Eds. Delia V. Galván, Anita K. Stoll y Philippa Brown Yin. Juan de la Cuesta, 1995. 143-55.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day, 2: The Modern Gothic*. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubio Cremades, Enrique. “Recepción de la novela gótica y sentimental europea”. *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1997. 614-17.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 1993.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. “The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel”. *PMLA* 96.2 (1981): 255-70.
- Snodgrass, Mary. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File Inc., 2005.
- Street, George. *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. 1865. London/Toronto: E. P. Dutton & Co., 1914.
- Tenreiro Prego, José. “Gothic, Gender and Regenerationism in Emilia Pardo Bazán’s Galicia”. Tesis de doctorado presentada en la University of Exeter, 2013.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Yagües, 1916.
- Warwick, Alexandra. “Victorian Gothic”. *The Routledge Companion to Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. London: Routledge, 2007. 29-38.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1997.
- Zepedano y Carnero, José María. *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo: Soto y Freire, 1870.