

**El recorrido de Emilia Pardo Bazán por Burdeos  
en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*,  
con *Le Tintoret peignant sa fille morte* en el centro**

Lúa García Sánchez

[\(lua.garcia.sanchez@usc.es\)](mailto:lua.garcia.sanchez@usc.es)

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Resumen**

En 1873 Pardo Bazán emprende un largo viaje por Europa. El artículo estudia el recorrido de la autora por Burdeos, recogido en *Apuntes de un viaje. Le Tintoret peignant sa fille morte*, de Léon Cogniet, es el cuadro que más la impresiona y no había sido identificado hasta ahora.

**Abstract**

In 1873 Pardo Bazán started a long trip around Europe. This article studies the author's itinerary, collected in *Apuntes de un viaje. Le Tintoret peignant sa fille morte* by Léon Cogniet is the most impressive painting according to the writer and it had not been identified until now.

**Palabras clave**

Emilia Pardo Bazán  
*Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*  
Burdeos  
Léon Cogniet  
*Le Tintoret peignant sa fille morte*

**Key words**

Emilia Pardo Bazán  
*Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*  
Burdeos  
Léon Cogniet  
*Le Tintoret peignant sa fille morte*

**AnMal Electrónica 46 (2019)  
ISSN 1697-4239**

INTRODUCCIÓN

Corría el año 1843 cuando Léon Cogniet exhibió su cuadro *Le Tintoret peignant sa fille morte* en el Salón de París. El impacto causado entre la crítica y los visitantes propició la inmediata difusión de copias e imitaciones. Veinticinco años más tarde, una escritora española redactaba su primer libro de viajes, en el que iba plasmando las sensaciones de su recorrido desde España hasta Ginebra. Durante su etapa en Burdeos, esta autora, Emilia Pardo Bazán (1851-1921), pudo haber contemplado la obra pictórica en el museo que la alberga desde 1853, a juzgar por los detalles que ofrece sobre la misma en su libro. La arquitectura y la pintura atraen una parte

relevante de sus comentarios, pero nada parece haber ejercido un impacto tan destacado sobre ella como la contemplación de la escena de Cogniet, que califica como «desgarradoramente tranquila».

Este artículo pretende recorrer, siguiendo los pasos de la escritora, la arquitectura y la pintura por ella contempladas. En tal recorrido, el cuadro, que hasta ahora no había sido identificado, se sitúa en un primer plano, por la amplitud de la propia descripción y por el efecto causado en Pardo Bazán: situada esta obra de arte en lugar tan privilegiado, puede interpretarse como la impresión más poderosa de su paso por Burdeos, temprano indicio de las inquietudes artísticas que la crítica ha identificado con su producción literaria más tardía.

Las sensaciones y juicios críticos que generan en la joven Pardo Bazán la arquitectura bordelesa, la pintura, la ópera o el teatro anuncian el interés en las diferentes artes que evidenciarán a lo largo de toda su trayectoria esos ojos ya entonces «amantes tal vez de la estéril poesía y del infructífero arte» (2014: 32). No hay que esperar hasta *Al pie de la Torre Eiffel* (1889) o *Cuarenta días en la Exposición* (1900) para encontrar un libro de viajes cuajado de referencias a elementos arquitectónicos, pinturas y espectáculos teatrales u operísticos, sino que el gran peso de las artes plásticas y musicales que la crítica ha detectado en sus obras de madurez se anticipa ya en este primer viaje a Francia<sup>1</sup>. La identificación de este cuadro de Cogniet permite perfilar de modo más preciso el gusto de la autora en aquel momento<sup>2</sup>, así como proponer otra posible influencia entre las que contribuyeron a conformar el amplio bagaje cultural que se transparenta en su obra posterior.

#### ENTRADA EN BURDEOS: LA PASARELA EIFFEL Y LA PRIMERA NOCHE EN LA CIUDAD

Burdeos fue una de las ciudades que visitaron Emilia Pardo Bazán y su familia en el viaje de cinco meses de duración que emprendieron el primero de enero de

---

<sup>1</sup> Para la presencia de las diferentes artes en las obras de Pardo Bazán del cambio de siglo, tanto por las referencias que incluye la autora a otras artes, como por el procedimiento denominado *transposición artística*, cfr. Latorre (1998); y sobre dicho procedimiento, [Latorre \(1999\)](#).

<sup>2</sup> Para las preferencias artísticas de Pardo Bazán años después, entre las que destacan los pintores Goya, Sorolla y el Greco, véase Latorre (1990: 332).

1873, y del cual la autora dejó constancia en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*. Esta obra es el primer libro de viajes de la escritora, que cultivaría ampliamente este género a lo largo de su trayectoria, y permaneció inédito hasta la reciente edición de González Herrán ([Pardo Bazán 2014](#))<sup>3</sup>.

Los viajeros partieron de Ourense y, tras haber visitado Zamora, Burgos, Biarritz y Bayona, se dirigieron en tren a Burdeos la mañana del viernes 10 de enero de 1873. Habían dejado Bayona a las cuatro de la madrugada, y el viaje en tren los llevó a través de Las Landas. Aunque esta obra se podría adscribir al género de los diarios de viaje, en escasas ocasiones se menciona el día concreto y no siempre se presentan divisiones claras entre las diferentes jornadas. No obstante, he podido establecer las posibles fechas exactas a partir de las referencias que hace Pardo Bazán a las representaciones de la Ópera de Burdeos en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*: «En la Ópera hacen *Traviata*; pero como Burdeos al fin es provincia, aplazamos la ópera para el domingo y hoy veremos el *vaudeville*» (2014: 33). Este dato permite inferir que se trata del viernes 10 de enero, pues ese día se representaba *La Traviata* en la Ópera, y el domingo 12, *La Favorita* ([Opéra National de Burdeos s. f.](#)), la cual fueron a ver.

Al entrar en Burdeos ese viernes de enero, Pardo Bazán describe en primer lugar la estación de tren de la ciudad: «Vamos a entrar en la magnífica estación de Burdeos. Merece este dictado en efecto, es grande, lujosa y cómoda como pocas, y se entra a ella por un bonito puente de hierro» (2014: 32). Además de la descripción de la estación de la ciudad, resulta interesante la indicación del «bonito puente de hierro», pues es probable que se trate de la pasarela Eiffel de Burdeos sobre el río Garona, construida entre 1858 y 1860 (Figura 1). Esta identificación, que a mi juicio resulta plausible, no había sido propuesta por la crítica con anterioridad. La impresión causada por esta creación arquitectónica, no obstante, revela la precoz intuición y el gusto de la autora, del mismo modo que ocurre con la minuciosa descripción del cuadro *Le Tintoret peignant sa fille morte*.

Aunque Pardo Bazán no ofrece datos más precisos, en 1873 el tren accedía a la estación bordelesa por este gran puente metálico de 500 metros de longitud, con capiteles neogóticos en sus pilares, que combina una estructura funcional con un aspecto ya emblemático cuando su creador tenía solo veintiséis años (Lemoine 1986:

---

<sup>3</sup> Por donde cito siempre *Apuntes de un viaje*. Para los posteriores libros de viajes de Pardo Bazán, cfr. Freire López (1999) y [González Herrán \(2000\)](#).

22)<sup>4</sup>. Este puente ferroviario era una de las obras más importantes de Francia en los años sesenta del siglo XIX (Lemoine 1986: 20).



Figura 1. Postal de la pasarela Eiffel sobre el río Garona

Puede que Pardo Bazán desconociese que el creador de este puente era el francés Gustave Eiffel (1832-1923), pero resulta interesante que apreciase en su primer viaje a Francia una de las primeras obras del arquitecto al que posteriormente alabaría por la torre Eiffel, construida para la Exposición Universal de París de 1889. Dos obras de viajes de la autora dejan constancia de su visita a la Exposición Universal: *Al pie de la torre Eiffel (Crónicas de la Exposición)*, de 1889, y *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*, de 1890. En concreto, Pardo Bazán analiza minuciosamente la Torre Eiffel en la segunda carta, «El gigante», de *Por Francia y por Alemania*; a esta descripción se suman numerosos pasajes en los que ensalza la labor y la obra de Eiffel, como el siguiente, de *Al pie de la Torre Eiffel*:

¿Qué símbolo más adecuado del infinito anhelo del Progreso que esa catedral gótica del pensamiento contemporáneo, majestuosa aguja que asciende hacia la región de las nubes sin romper la ideal armonía de sus líneas de hierro? (Pardo Bazán 1889: 72).

---

<sup>4</sup> Esta pasarela de Burdeos presenta un dibujo de viga de celosía con cruces de San Andrés, el cual es recurrente en los puentes diseñados con posterioridad por Eiffel (Lemoine 1986: 26).

Al bajar del tren, los viajeros se dirigen a su hotel de Burdeos, y de este trayecto desde la estación al centro de la ciudad, donde se encontraba su alojamiento, la autora señala:

El prólogo de Burdeos es malo: sus primeras calles, sucias, torcidas y estrechas, recuerdan las peores de los más pobres pueblos de España; pero a medida que penetramos en el corazón de la población, las calles se ensanchan, el empedrado se hace primoroso, reina la animación, la vida febril de los grandes centros, y el lujoso comercio ostenta sus tentaciones y sus atractivos (2014: 33).

La primera noche en Burdeos, Pardo Bazán va con su familia al teatro y, presumiblemente al llegar al hotel, escribe lo siguiente: «Nos han dado dos óperas bufas y dos piezas que no son carne ni pescado, y las cuatro son muestras poco interesantes de la literatura trivial que por desgracia está tanto en boga» (2014: 33).

A continuación, la autora presenta su opinión sobre el teatro en Francia. Para ella, la reserva en los teatros españoles era preferible a la, a su juicio, «extremada» libertad de las compañías teatrales francesas: «en escena se hace y se dice todo». Pardo Bazán alaba, en cambio, la contenida reacción del público francés y deja constancia de su reflexión acerca de las razones que lo llevan a mostrar esa moderación que contrasta con la que imagina generarían esas representaciones en España. La autora cierra este día sus apuntes con el siguiente adelanto: «Mañana nos enteraremos mejor de la fisonomía de Burdeos» (2014: 33).

#### UN SÁBADO EN BURDEOS: EL JARDÍN BOTÁNICO Y EL MUELLE

Al día siguiente, el sábado, la autora se detiene en la descripción de otro lugar emblemático de Burdeos, el jardín botánico, que se encontraba en el Jardín Publique: «Esta mañana, en cuanto hemos puesto el pie en la calle, nuestra primera idea ha sido ver el jardín público, una de las cosas más notables de Burdeos» (2014: 33). Y, más adelante:

El jardín es bello, ancho, espacioso, elegantemente dispuesto, con caprichosos puentes rústicos, con lindos cisnes bañándose en tranquilas aguas, sombreadas por

sauces, magnolias y coníferas, de todas especies y formas; la *serre chaude* (invernadero), es sin duda alguna una de las más notables en su género (2014: 33).

La descripción del jardín como «bello, ancho, espacioso, elegantemente dispuesto» contrasta con la que había ofrecido Pardo Bazán de las calles que vio al entrar en la ciudad: «sus primeras calles, sucias, torcidas y estrechas, recuerdan las peores de los más pobres pueblos de España». A través de estas impresiones se puede deducir que aquello que más apreciaba de los espacios de una ciudad era su amplitud y disposición ordenada.

El Jardín Público de Burdeos se creó en 1746 y se encuentra en el centro de la ciudad. A estos jardines se había traspasado en 1855 el antiguo jardín botánico, que había sido fundado en otro lugar de la ciudad en el siglo XVII. Los invernaderos del jardín botánico de Burdeos, dentro del Jardín Público, eran los más grandes de Europa: el pabellón central tenía una altura de 17 metros y medía 90 metros de largo. En estos invernaderos se quiso crear un espacio tropical diferenciado del ambiente del resto del jardín, en la línea de los jardines exóticos del siglo XIX.

A continuación, los viajeros se dirigen al muelle del río Garona, que es hoy un lugar de paseo (Figura 2). Es en la rada de Burdeos donde Pardo Bazán se entera de la muerte de Napoleón III, según relata en *Apuntes de un viaje*. Tras escribir las reflexiones que le sugiere esta noticia, la autora cierra los comentarios sobre este lugar del siguiente modo:

Tales eran mis pensamientos mientras paseábamos a lo largo de la rada, llena de una multitud compacta que iba y venía, y se movía, sin preocuparse del que poco ha era su emperador, cuyo último suspiro recogiera tal vez aquella misma marina brisa (2014: 34).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Años más tarde, cuando Pardo Bazán regresa a Burdeos durante su estancia en París en 1889, vuelve a aludir a la brisa junto al Garona: «yo que respiro ávidamente la brisa que sube de las márgenes del Garona» (1889: 67).



Figura 2. Postal que muestra la vista sobre el muelle de Burdeos, en 1914

Más tarde, los viajeros vuelven al teatro, ya que el sábado no había ópera, por tratarse de la jornada de descanso en las representaciones, como puede comprobarse en el día 11 de enero de 1873 (*relâche*) del *Répertoire des spectacles au Grand-Théâtre 1870-1960* de la [Opéra National de Burdeos \(s. f.\)](#): «Esta noche iremos a otro teatro, cumpliendo la consigna del viajero de no dejar nada que no vea» (2014: 34).

Esa noche de sábado, Pardo Bazán acude con su familia a «un teatrillo de mala muerte», y se puede deducir que al regresar al hotel escribe su opinión sobre el espectáculo, que no coincide con la (para ella) chocante reacción de los bordeleses:

Hemos dado de lleno en un teatrillo de mala muerte en que se cantan cancioncitas. Es un género exclusivamente francés, y estas canciones, que giran sobre asuntos humorísticos, políticos o amorosos, tienen a veces bonita letra, pero en general la música es tan monótona, que da sueño. Nos regalaron diez o doce cancioncitas, en falsete casi todas, y un *can-can* característico con su obligado inglés, gendarme, nodriza y griseta. Todo lo cual como es de suponer me ha parecido bastante pesado, por más que el público no parecía participar de mi opinión y se desgañitaba gritando ¡Bis!, ¡Bis! a cada nueva cabriola.

No he aguardado al bis para volverme a casa (2014: 34-35).

## EL DOMINGO, «UN DÍA ENCANTADOR»: LA CATEDRAL, EL MUSEO Y LA ÓPERA

El domingo, que la autora describe como «un día encantador», visitan la catedral de Burdeos y su torre: «La Catedral de Burdeos es bella en su exterior; su interior no ofrece nada de notable, aunque es grande y bien dispuesta» (2014: 35). La concisa descripción de la catedral de Burdeos contrasta con las prolijas alabanzas que había dedicado la autora a la catedral de Burgos en esta misma obra (2014: 20). Tras la misa deciden subir a la torre de la catedral bordelesa: «La misa ha terminado y vamos a subir a la torre de la Catedral, para ver a Burdeos como poco ha hemos visto a Burgos, y como muy pronto veremos a París desde lo alto de Notre-Dame; en perspectiva» (2014: 35).

Aunque la autora no ofrece datos más concretos, cabe suponer que sube a lo alto de la torre Pey-Berland, construida en el siglo XV, separada del cuerpo de la catedral de Saint-André y en la cual se encuentra el campanario. Los viajeros ya habían subido a la torre de la catedral de Burgos, y la autora refleja en esta obra también aquellas impresiones: «Hemos llegado arriba fatigados, pero el panorama que disfrutamos compensaría un cansancio mucho mayor» (2014: 20). Y más adelante describe la vista de la ciudad desde la torre de Burgos (2014: 21).

Si Pardo Bazán escribió las líneas citadas anteriormente en Burdeos, como cabe suponer, el propósito de subir a Notre-Dame en París puede interpretarse como una intención que efectivamente se cumplió:

Subamos a la torre para ver a nuestros pies a París. La ascensión es fatigosa, las escaleras están degradadas y mal cuidadas, pero arriba ¡qué panorama grandioso se disfruta! París es casi llano, lo cual hace que no perdamos ni uno de sus contornos. Todo lo dominamos: los inmensos paseos, las largas calles, los magníficos edificios, descollando entre todos la dorada cúpula de los Inválidos que centellea a los rayos del sol (2014: 52).

Sobre la torre de la catedral de Burdeos la autora escribe lo siguiente:

La torre de la catedral de Burdeos, en la época del Terror, estuvo a punto de ser demolida; pero se salvó para gloria del arte, pues, es bella, y desde su altura a la cual hemos llegado, se domina todo el panorama de la ciudad del Garona, con sus

largas calles, su hermoso puente, y la esbelta flecha de Saint Michel dibujándose en el purísimo azul del cielo (2014: 35).

La ascensión a las torres de las catedrales de aquellas ciudades que visita este grupo de viajeros parece reflejar el gusto por las pinturas y las descripciones panorámicas en el siglo XIX. Dentro de esta tradición europea, puede mencionarse, por ejemplo, el artículo «Santiago desde la Torre del Reloj» de Antonio [Neira de Mosquera \(1842\)](#)<sup>6</sup>.

La torre del reloj de Saint Michel, la cual destaca Pardo Bazán en su descripción de las vistas desde la torre de la catedral, era conocida comúnmente como «la flèche». La autora la presenta como una «esbelta flecha» y, más adelante, en su visita a la iglesia de Saint Michel, la describe como una «finísima aguja» (2014: 37).

Al bajar de la torre de la catedral de Burdeos, visitan el museo de la ciudad:

Desandemos lo andado, bajemos 256 escalones y vámonos al paseo, que debe estar muy concurrido, pues además de ser domingo, hace un día delicioso.

Antes de entrar en paseo podemos dedicar media hora al museo provincial de Burdeos, situado en la misma entrada del Jardín Público (2014: 35).

Es probable que el «museo provincial» sea el Musée des Beaux-Arts de Burdeos. Este museo no se encontraba en la entrada del Jardín Público que habían visitado los viajeros el día anterior, sino junto al jardín del Palais Rohan, el jardín del Ayuntamiento de Burdeos, al que parece hacer referencia la autora en este pasaje. Este jardín se encuentra a pocos metros de la catedral que acababa de recorrer Pardo Bazán con su familia.

Tras la indicación de que se disponen a visitar el museo, Pardo Bazán apunta de modo impreciso hacia el conjunto de «cuadros modernos» expuestos (Figura 3), para dirigir la atención del lector hacia uno concreto, por la «originalidad» de su tema y su técnica: «El Museo tiene algunos bonitos cuadros modernos entre los cuales uno

---

<sup>6</sup> «Cuando se intenta delinear desde la torre de la Trinidad, ya sea á la Compostela de D. Alonso el Magno, á la Compostela de los peregrinos, de los *misterios* [...]; nada ve uno mas que al Santiago de nuestros días, ciudad tortuosa, desgarrada, ancha, contrahecha i desenclavijada. Entonces nuestros ojos se estrellan contra esa multitud de templos, de torres, de torrecillas, de plazas, calles i casas que se apiñan, se pierden, se confunden; perspectiva que cobra nueva vida, nueva hermosura, nuevo esplendor» (1842: 129-130).

sobre todo me ha llamado la atención por la originalidad del asunto y del desempeño» (2014: 35).

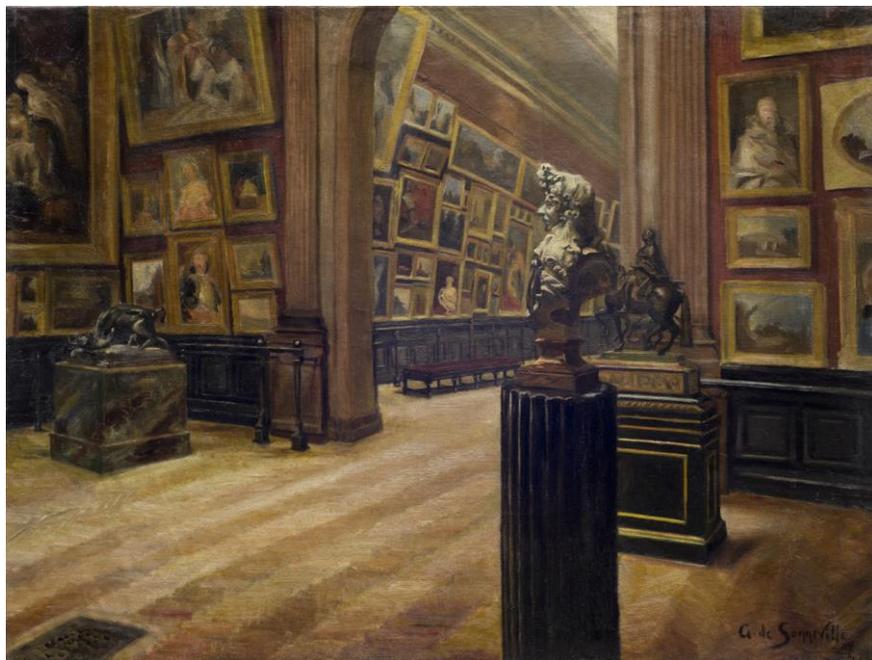


Figura 3. Georges de Sonnevile, *Intérieur du musée des Beaux arts de Bordeaux*, hacia 1907.  
(Burdeos, Musée de Beaux-Arts)

Como se indicará más adelante, Pardo Bazán también recoge sus impresiones sobre los cuadros antiguos que contiene el museo, pero es un cuadro moderno el lienzo a cuya descripción dedica una mayor extensión en su obra, debido a que fue el que causó en ella una impresión más marcada:

Sobre un lecho arrugado y descompuesto por la agonía, pero rico y elegante, yace cadáver una mujer bellísima, de veinte años a lo sumo, echada atrás la pálida cabeza y cruzadas sobre su seno las blancas y nerviosas manos. A su lado, un anciano, cabeza severa y cana, está en actitud de retratarla, teniendo en la mano la paleta y ante sí el lienzo y caballete.

Este cuadro está dominado por una luz fantástica, semejante a la que debe proyectar una lámpara metida en un globo de cristal color de rosa vivo. Los reflejos extraños de esta luz rosada dan tan raras entonaciones a los dos personajes del cuadro, bañan con resplandores tan siniestros la sombría mirada del anciano y la pálida frente de la muerta, que cualquiera diría que es una llamarada del infierno la que alumbra esta escena, desgarradoramente tranquila.

Yo no afirmaré que este cuadro sea una obra maestra, pero sí que me impresionó como un cuento de Hoffmann (2014: 35-36).

Esta detenida descripción de un cuadro es la más minuciosa en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*. Si se parte de los datos sobre la escena que se representa en el cuadro y de las observaciones técnicas que hace Pardo Bazán tras su contemplación, puede conjeturarse que la autora describe el lienzo *Le Tintoret peignant sa fille morte* (hacia 1843), del francés Léon Cogniet (1794-1880). Este cuadro (Figura 4) se encontraba ya en ese año en el Musée des Beaux-Arts, pues este lo había recibido del Salon de la Société des Amis des Arts de Burdeos en 1853. Previamente no se había precisado que la descripción de Pardo Bazán se ajusta a la escena plasmada por Cogniet, aunque la correlación parece clara. Y el interés de tal identificación es evidente, dado que se trata del pasaje más detallado y rico en precisiones artísticas, el que mejor evoca el profundo impacto emocional que las figuras del cuadro suscitan en Pardo Bazán.



Figura 4. Léon Cogniet, *Le Tintoret peignant sa fille morte*, hacia 1843  
(Burdeos, Musée de Beaux-Arts)

El lecho y la postura de la joven muerta descritos por Pardo Bazán se corresponden plenamente con lo pintado por Léon Cogniet. Ambos elementos son descritos por la autora con precisión, en lo que parece una exacta evocación del lienzo mencionado. Sólo un pequeño detalle difiere del cuadro: las manos de esta «mujer bellísima» se encuentran separadas a ambos lados del cuerpo, y no «cruzadas sobre su seno», si bien, como apunta la escritora, se hallan en su regazo. La razón de esta leve discrepancia puede encontrarse en que, presumiblemente, no escribía a medida que visitaba los lugares o contemplaba los cuadros, sino con posterioridad; para el caso que nos ocupa, lo habría hecho más tarde, al final de la jornada, o antes de acudir a la ópera esa noche. Esta práctica usual de la autora en la escritura de esta obra fortalece la hipótesis de que el cuadro descrito es el de Cogniet: si bien abundantes detalles pictóricos quedaron grabados en la retina de Pardo Bazán, pudo haber olvidado la posición exacta de las manos de la joven muerta, o incluso haberse dejado llevar por la usual representación de las personas fallecidas con las manos entrelazadas. Pese a esta diferencia, fácilmente explicable, el resto de los datos invita a considerar que Pardo Bazán está describiendo el cuadro de Cogniet, que se encontraba en el Musée des Beaux-Arts en 1873.

Además del lecho en el que yace la joven, y la apariencia y postura de esta, la autora presta atención a la otra figura que la acompaña, «un anciano, cabeza severa y cana». La descripción de este hombre, que sostiene una paleta y frente al cual se encuentra un lienzo en un caballete, remite, de nuevo, al cuadro de Cogniet. Como evidencia el título del cuadro, el anciano que se representa en esta escena es el pintor veneciano del siglo XVI Jacopo Robusti, «Il Tintoretto» (1518-1594). En este punto de la descripción de Pardo Bazán, parece aún más claro que el cuadro referido por la autora no es otro que el de Cogniet. De ese modo, la joven puede identificarse con la hija mayor de Tintoretto, Marietta (1560-1590), pintora y música, a quien el pintor habría retratado en el lecho tras su muerte, como sugiere la leyenda en torno a este cuadro.

Pero Pardo Bazán no solo describe las figuras que protagonizan la escena y el espacio en el que estas se encuentran, sino que ofrece más detalles relacionados con la iluminación y los colores, que refuerzan la conjetura de que se trata del cuadro de Cogniet. La autora se detiene en la descripción de la luz que ilumina el cuadro, con el propósito de que el lector pueda imaginarla de la manera más próxima a la realidad posible por medio de la comparación con la lámpara en un globo de cristal

rosa. Es esta iluminación, cuyo efecto describe como «raras entonaciones» y «resplandores tan siniestros», la que despierta en la autora la sensación de encontrarse ante una escena sorprendente por la combinación de su infeliz asunto y la quietud con la que se representa.

Estos detalles son los que parecen sorprender más a la autora: el juego de luces y sombras cautiva a Pardo Bazán y la lleva a describir este instante que captura Cogniet como una escena «desgarradoramente tranquila». Cabe destacar que, como señala Latorre (2002: 128), Pardo Bazán disertaría sobre la luz y su efecto unos años más tarde, entre 1876 y 1877, en la *Revista Compostelana*, donde señalaría que la luz «se estrella en nuestra retina» y que no posee una existencia diferenciada, sino «en el espejo de nuestras sensaciones»<sup>7</sup>.

La descripción del cuadro de Cogniet demuestra que a esa temprana edad ya en Pardo Bazán se había despertado una particular sensibilidad por los diversos efectos de la luz. En su obra posterior se verá reflejada esta inclinación (Giles 1962: 304), que Latorre (2002: 129) caracteriza como una «sensibilidad visual» que «es innata» y de la cual queda constancia en una carta que envía a Menéndez Pelayo (1983: 482), mencionada por [González Herrán \(1988: 330\)](#):

es en mí cosa inevitable, condición de mi temperamento, ver antes que todo el color. Se reiría V. si le comunicase alguna de mis impresiones *crómicas*. No soy capaz de permanecer en éxtasis ante un cuadro correctamente diseñado (Rafael, v.g.) y los coloristas geniales como Teniers o Rubens, me han tenido á veces sentada horas enteras en los escaños del Museo de pinturas. Los pocos cuadros al óleo que he pintado se distinguen por su colorido brillante y vigoroso. [...] El sentido del color impera en mí hasta un grado que parecerá inverosímil al que no sepa lo que se afinan y excitan los sentidos por la contemplación artística. De tal manera me parece característico este modo de sentir las diversas vibraciones luminosas, que se me figura que siempre mis escritos se resentirán de esta excesiva sensibilidad de mi retina, como se resentían los de Teófilo Gauthier. (Siempre hay que compararse á algo bueno.)

Por último, Pardo Bazán señala que, si bien no defiende que se trate de una obra maestra, le genera una impresión similar a «un cuento de Hoffmann». E. T. A. Hoffmann (1776-1822) crea en muchos de sus cuentos fantásticos atmósferas simi-

---

<sup>7</sup> Para las descripciones impresionistas de Pardo Bazán, cfr. Giles (1962).

lares a las de este cuadro, y sus personajes se ven en múltiples ocasiones «atraídos de forma irresistible por las fuerzas oscuras del inconsciente» (Pérez 2007: 24)<sup>8</sup>. Probablemente asocia la autora este cuadro con la técnica narrativa de Hoffman por el desasosiego que genera esta última en el lector (Pérez 2007: 25)<sup>9</sup>. No parece ocioso el detalle de que Pardo Bazán contase en su biblioteca con los *Contes fantastiques d'Hoffmann* (1869), en la traducción de X. Marnier (Fernández-Couto Tella 2005: 272).

El cuadro *Le Tintoret peignant sa fille morte* obtuvo un gran reconocimiento. En el artículo del *Bulletin de l'Alliance des Arts* dedicado a la exhibición del año 1843 del Salon Carré del Louvre, en París, se recoge la positiva recepción del público hacia la elección del trágico tema del cuadro de Cogniet, expuesto en ese espacio, el cual se compara con *Jane Grey* de Paul Delaroche, del año 1833 (Lacroix 1843: 321). Pero este artículo no solo deja constancia de la opinión del público, sino que indica que se trata de una «scène touchante» y concluye que es una obra maestra: «l'émotion du père et le génie de l'artiste se combinèrent pour créer un chef-d'oeuvre» (Lacroix 1843: 321).

Asimismo, del análisis de este cuadro en el *Bulletin de l'Alliance des Arts* cabe destacar el sintagma empleado para caracterizar la pintura de la hija de Tintoretto, que se vislumbra en el lienzo sobre el caballete, dado que evidencia que quien lo observó en esta temprana fecha en el Salón experimentó las mismas sensaciones que el cuadro iba a suscitar en Pardo Bazán: la expresión «reflet sinistre» se asemeja a la descripción de la joven autora, concretamente a aquellos «resplandores tan siniestros» evocados. Dejando al margen algunas críticas de la técnica de Cogniet contenidas en este artículo, se señala que es el cuadro más admirado del Salón (Lacroix 1843: 322).

---

<sup>8</sup> Hoffman denomina *Nocturnos* a su segunda recopilación de cuentos, con motivos sobrecogedores y de aspecto oscuro (Pérez 2007: 34). Este título remite a un término empleado a mediados del siglo XVIII para aquellos cuadros en los que se representan escenas nocturnas con una iluminación procedente de velas o antorchas.

<sup>9</sup> Cabe citar, por ejemplo, el comienzo de «La aventura de la Noche Vieja», cuento en el cual, como es usual en los relatos de Hoffmann, se sitúa al lector entre la realidad y la fantasía. En él se narra la historia de Giuletta y Erasmo, el cual entregó su reflejo a la mujer que amaba: «Sentía en mí la muerte, la muerte gélida, que desde lo más hondo de mi corazón me hería con punzantes carámbanos los nervios ardientes» (1962: 81).

Otra muestra de la favorable recepción del cuadro de Cogniet es la impresión que, años antes de la visita de Pardo Bazán al Musée des Beaux-Arts de Burdeos, había causado en el pintor español Eduardo Rosales (1836-1873), formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Rosales visitó Burdeos antes de su viaje hasta Roma, hacia donde partió el 11 de agosto del año 1857. Este pintor también narra el que era igualmente su primer viaje a Francia en unos apuntes en los que escribe lo siguiente:

25 Agosto. - En Burdeos. - Delante del cuadro de León Cogniet, «La Hija de Tintoretto», hago voto formal de pintar un cuadro, aunque me muera de hambre.

El 26 salí de esta hermosa ciudad a las 7 de la mañana.<sup>10</sup>

Eduardo Rosales pudo haber buscado deliberadamente este cuadro concreto de Cogniet por recomendación de Federico de Madrazo, amigo del pintor francés y maestro de Rosales en la Academia de San Fernando ([Christensen 2016: 160](#)).

Tanto a Pardo Bazán como a Rosales les impresionó *Le Tintoret peignant sa fille morte* de Léon Cogniet, un cuadro en el que la figura dominante se corresponde con el modelo de la joven muerta, en boga en la literatura y en la pintura finiseculares. Años más tarde, Pardo Bazán escribiría dos cuentos protagonizados por mujeres que parecen inscribirse en el subgénero: «Mi suicidio» (1894) y «La resucitada» (1908), publicados en *Los Lunes del Imparcial*<sup>11</sup>. Carecemos de datos fehacientes para afirmar que Pardo Bazán estaba pensando en el cuadro de Cogniet cuando escribió «Mi suicidio», pero resulta sugestivo comparar los pensamientos del enamorado frente al ataúd de su amada al inicio de este cuento con los que se intuyen al observar la figura de Tintoretto ante el cadáver de su hija:

Muerta «ella»; tendida, inerte, en el horrible ataúd de barnizada caoba que aún me parecía ver con sus doradas molduras de antipático brillo, ¿qué me restaba en el mundo ya? En ella cifraba yo mi luz, mi regocijo, mi ilusión, mi delicia toda..., y desaparecer así, de súbito, arrebatada en la flor de su juventud y de su seductora belleza, era tanto como decirme con melodiosa voz, la voz mágica, la voz que

<sup>10</sup> Para este y otros extractos de los apuntes de Rosales, cfr. Chacón Enríquez (1926: 52).

<sup>11</sup> [Clúa Ginés \(2000\)](#) hace un análisis detenido del aprovechamiento del motivo de las damas muertas, que sigue el modelo de E. A. Poe, en estos dos cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Sobre «La resucitada», cfr. González Herrán (2016).

vibraba en mi interior produciendo acordes divinos: «Pues me amas, sígueme» (1894: 2).

Como se indicaba, el inicio de este cuento de Pardo Bazán no tuvo que haber sido inspirado necesariamente por la observación del cuadro de Cogniet alrededor de veinte años antes, pero *Le Tintoret peignant sa fille morte* podría sumarse ahora al conjunto de estímulos con los que contaba la autora para evocar la intimidad desolada de quien, padre o enamorado, tiene ante sí el cadáver de una mujer joven amada.

También Rosales se serviría del atractivo que despertaban estas figuras en dos de sus lienzos de tema histórico, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864) y *La muerte de Lucrecia* (1871), en este caso todavía próximas a la muerte.

Otra muestra de la influencia de este cuadro de Cogniet en España antes de la descripción de Pardo Bazán es la copia del lienzo realizada hacia 1856 por el pintor andaluz Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), a instancias de Luis de Madrazo (1825-1897), hermano de Federico. Cano de la Peña dedica y regala su obra a Madrazo, inspirado sobre todo por su cuadro *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma* (1852).

En este primer viaje por Europa, Pardo Bazán visitó también Venecia, lugar de origen de Tintoretto, pintor representado por Cogniet, pero no se conserva el texto que se supone pudo escribir sobre esta ciudad. Como se trata de mostrar más adelante, es muy probable que allí viese algún cuadro de Tintoretto y quizá se enterase de la leyenda según la cual habría pintado a su hija en el lecho de muerte. Pardo Bazán quizá habría recordado entonces este cuadro que la había impresionado en Burdeos<sup>12</sup>.

Curiosamente, Pardo Bazán (1900) mencionaría a Tintoretto años más tarde de esta visita al museo de Burdeos, en un artículo de *La Ilustración Artística*. En él, a raíz de un recorrido por El Escorial, indica que para ella el *Martirio de san Mauricio*, del Greco, está incluso por encima de *La Última Cena* del pintor veneciano o de *La Túnica de José*, de Velázquez:

---

<sup>12</sup> En 1887 Pardo Bazán regresa a Venecia para visitar a Carlos de Borbón, duque de Madrid, en su itinerario por el norte de Italia y Roma, del cual deja constancia en *Mi romería* (1888).

Yo tengo en el Escorial otro cuadro predilecto, en el cual los críticos de arte ven que reprender y tachar, pero que le dice á mi alma cosas mejores que la misma *Cena de Tintoretto* y que *La túnica de Josef*, brutal y sincero trozo de Velázquez. Este cuadro sugestivo es, ¡naturalmente!, del Greco (1900: 266).

El hijo de Pardo Bazán, Jaime Quiroga Pardo-Bazán, deja constancia de su propio viaje a Venecia, emprendido en 1902, en la obra *Notas de un viaje por la Italia del Norte*. Como indica [González Herrán \(2000: 60\)](#), para esta parte de su libro de viajes —que se corresponde con la más extensa de la obra, pues a Venecia dedica dieciocho de los cuarenta y tres capítulos de la obra—, pudo haberse servido de los materiales de la temprana obra de su madre. Quiroga Pardo-Bazán visita la Academia de Bellas Artes de Venecia y señala que la soberanía la ejerce «un regio tetranvirato» formado por «el Ticiano, el Tintoreto, Carpaccio y Gentile Bellini» (1902: 244).

Parece esperable que Pardo Bazán visitase en aquel primer viaje a Venecia la Academia de Bellas Artes veneciana, si se atiende a las jornadas de la autora en otras ciudades. Además, habría resultado casi inevitable visitar aquella ciudad italiana sin reparar en las pinturas de Tintoretto, pues sus obras se encontraban no sólo en la Academia de Bellas Artes, sino también en las iglesias de San Giorgio Maggiore y San Rocco, junto a la Scuola, como refleja su hijo Jaime en su propio libro de viajes (1902: 252 y 254).

Pedro Antonio de Alarcón menciona a Tintoretto a propósito de sus obras en el Palacio de los Dux (1886: 378-379), en su libro de viajes titulado *De Madrid a Nápoles* (1861)<sup>13</sup>, el cual precede en doce años a *Apuntes de un viaje*, de Pardo Bazán. De las iglesias de Venecia destaca que están llenas de cuadros de Tintoretto, entre «otros grandes artistas» (1886: 392). Concretamente, indica que «en San Rocco, Iglesia no muy notable, hay más de cincuenta pinturas de Tintoretto» (1886: 397). En suma, como señaló en 1881 otro escritor contemporáneo de la autora, Lucio Vicente López, en sus *Recuerdos de viaje*, «Venecia está llena de Tintoreto, y Tintoreto lleno de Venecia» (1915: 439).

La identificación de este cuadro que describe Emilia Pardo Bazán en 1873 con *Le Tintoret peignant sa fille morte*, de Léon Cogniet, facilita una aproximación más completa al gusto de la autora en la temprana fecha de 1873: somos espectadores de unos primeros pasos que se consolidarían en el futuro, con su actividad como crítica

---

<sup>13</sup> Cito por la tercera edición de la obra, del año 1886.

de arte para revistas de la época y con sus numerosas alusiones a diferentes artes, en particular la pintura, en su extensa obra literaria posterior (Latorre 2002: 15).

Latorre (2002) estudia la convergencia entre literatura y otras artes en la obra pardobazániana, sobre todo en sus cuentos y en sus novelas del siglo XX<sup>14</sup>. Sin embargo, la amplitud de la obra de Pardo Bazán provoca que muchas muestras de exégesis artística estén todavía sin explorar. *Apuntes de un viaje. De España y Ginebra* revela el temprano interés de la autora por este tipo de descripciones y permite retrotraer su interés por la pintura a su primer viaje a Francia, etapa incipiente en su trayectoria literaria.

Pardo Bazán remite a otras pinturas, pero lo hace de modo menos pormenorizado que en el caso de la especialmente detenida descripción de este cuadro que identifico con *Le Tintoret peignant sa fille morte*, de Léon Cogniet:

Tiene además el museo de Burdeos algún lienzo antiguo, bastante mediano, debajo del cual hay escrito con la mayor desfachatez: «Murillo», «Velázquez». Esta fresca mentira es un poco fuerte para españoles, y españoles que han pasado largas horas en el Museo de Madrid admirando al suave pintor de las Vírgenes, al enérgico colorista de las Hilanderas. No se crea que hablo así por patriótico exclusivismo; es que realmente los cuadros del Museo de Burdeos eran a Murillo y Velázquez lo que un adoquín a un diamante (2014: 36).

En el año en que Pardo Bazán visita la colección del Musée des Beaux-Arts, este contaba con tres cuadros atribuidos a Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), *Saint Antoine de Padoue adorant l'Enfant Jésus*, de alrededor de 1675 (Figura 5), y *La Vierge et l'Enfant Jésus* y *L'Immaculée Conception*, de los cuales solamente se señala que pertenecen al siglo XVII (Figuras 6, 7, 8 y 9)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Como señala Latorre (1990: 332), gran parte de esta época coincide con la temporada en que fue más intensa la relación de Pardo Bazán con José Lázaro Galdiano (1862-1947), gran coleccionista de obras de arte.

<sup>15</sup> En las Figuras 6-9 se presentan los cuadros de Burdeos enfrentados a los del Museo del Prado que la autora muy probablemente recordaba y a los que alude en este pasaje en el que menciona los del museo francés.



Figura 5. Murillo, *Saint Antoine de Padoue adorant l'Enfant Jésus*, hacia 1675  
(Burdeos, Musée de Beaux-Arts)



Figura 6. Anónimo, *La Vierge et l'Enfant Jésus*,  
siglo XVII (Burdeos, Musée des Beaux-Arts)



Figura 7. Murillo, *La Virgen con el Niño*,  
1655-1660 (Madrid, Museo del Prado)



Figura 8. Anónimo, *L'Immaculée Conception*, siglo XVII (Burdeos, Musée des Beaux-Arts)



Figura 9. Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables*, h. 1678 (Madrid, Museo del Prado)

Asimismo, en el Musée des Beaux-Arts se encontraba en 1873 el cuadro *Jeune fille filant entourée d'anges*, atribuido antiguamente a Velázquez, pero que se ha demostrado apócrifo y cuya autoría sigue siendo desconocida (Figura 10).

La noche del domingo los viajeros van por fin a la ópera<sup>16</sup>. Como se señalaba antes, la indicación de Pardo Bazán de que acuden a ver *La Favorita* permite datar con exactitud la estancia de los viajeros en Burdeos, ya que la obra se representó en esta ciudad en la temporada 1872-1873 el domingo 12 de enero:

Esta noche iremos a la ópera, a ver *Favorita*.

Prevenzámonos de un palco.

El Teatro de la Ópera en Burdeos es grandioso en su exterior: la hilera de estatuas que adorna su fachada le hace monumental.

En cuanto al interior... Permitidme que me vista, que asista a la representación, y a la vuelta diré cómo es el interior (2014: 36).

---

<sup>16</sup> Cfr. González Herrán (2014b), para la afición de Pardo Bazán por la ópera y la posición de la música en los artículos periodísticos de la autora.



Figura 10. Anónimo, *Jeune fille filant entourée d'anges*.  
Siglo XVII (Burdeos, Musée des Beaux-Arts)

El conocido como Grand-Théâtre de Burdeos, en el que se encuentra la Ópera, se inauguró en 1780 y es obra del arquitecto Victor Louis. La fachada del edificio está presidida por doce columnas corintias que coinciden con doce estatuas en su parte superior: nueve musas –Euterpe, Urania, Calíope, Terpsícore, Melpómene, Talía, Polimnia, Erato y Clío– y tres diosas –Venus, Juno y Minerva–. Al regresar al hotel, la autora escribe:

*Favorita* salió casi bien, y los espectadores aplaudieron casi.

Pero, ahora me acuerdo ¿y el interior del teatro?

Se resume en tres palabras.

Grande, lujoso y de mal gusto (2014: 37).

El interior del Grand-Théâtre de Burdeos –decorado en tonos azul, blanco y dorado– tenía un aforo de unas 1.700 personas a finales del siglo XVIII.

## LAS MOMIAS DE SAINT MICHEL Y LA ÚLTIMA NOCHE EN LA CIUDAD

Al día siguiente, lunes 13 de enero, un día nublado en Burdeos, según indica la autora (2014: 37), visitan la iglesia Saint-Michel y ven sus momias, ante cuya presencia Pardo Bazán admite que sintió «un ligero estremecimiento».

Años más tarde, cuando la autora regrese a Burdeos en su viaje a París con motivo de la Exposición Universal de 1889, volverá a describir la que denomina «fúnebre curiosidad» en *Al pie de la Torre Eiffel* (1889: 56):

Al ver por primera vez aquella procesión de muertos en horribles o grotescas posturas, como yo era muy joven y tenía imaginación ardentísima, soñé toda la noche con semejantes visiones del otro mundo, y por poco me enfermo de la impresión. Irritada conmigo misma al reconocerme débil y al encontrarme juguete de mis nervios, resolví dominar el infantil temor, y desde entonces no perdí ocasión de acostumbrarme a ver impávida las cosas espantosas, sepulcrales y terroríficas. Lo he logrado.

Esta etapa del viaje culmina con una nueva vista del Garona, la despedida de Burdeos y la estancia presentida en París:

Dejemos el *Caveau Saint Michel* y sus lúgubres habitantes, y vamos a ver el gran puente. ¡Qué placer!: ¡aquí corre una brisa fresca y ligeramente acre, y vemos el cielo, el agua, los mástiles de los barcos!

Creo que después de haber visto el puente, hemos agotado todo lo que Burdeos encierra de curioso, pues como no estamos en primavera, no podemos visitar sus alrededores y los lozanos viñedos del Médoc. ¡Adiós pues, Garona, río venturoso que tienes bacantes por ninfas, y en vez de insustanciales espadañas coronas tu vieja frente con verdes pámpanos y uvas sabrosas! ¡Adiós, Bearne, patria amada del buen Enrique IV, de patriarcal memoria! Mañana saldremos para París (2014: 38).

La última visita de la escritora y su familia es la del puente sobre el río Garona, en el cual vuelve a sentir la brisa que ya había destacado el sábado en su paseo por el muelle. Después de aprehender todo lo que la ciudad les ofrecía, la abandonaron al cuarto día, el martes 14 de enero, fecha en la que emprendieron su camino hacia París.

## CONCLUSIÓN

Las impresiones que Emilia Pardo Bazán recoge en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, de 1873, no solo permiten reconstruir aquellos días de la vida de la autora y trazar su evolución ideológica, sino que perfilan nítidamente el gusto de la autora en su juventud. Entre los juicios estéticos que Pardo Bazán emite sobre esta etapa de cuatro días de su largo viaje, en la que visita Burdeos con su familia, se encuentran opiniones sobre los espectáculos teatrales y la ópera, sobre la arquitectura de la ciudad, el jardín botánico destacado por sus grandes invernaderos, el muelle del Garona, la catedral, el museo y Saint-Michel.

Pero no existe en este trayecto impacto tan decisivo como el de un inquietante cuadro, que marcó un hito artístico en su tiempo y Pardo Bazán describió con exquisita minuciosidad. El análisis realizado induce una conclusión: el lienzo que cautivó su mirada e inspiró su descripción fue *Le Tintoret peignant sa fille morte*, de Léon Cogniet. Cabe interpretarlo también como punto de partida para una inquietud y una sensibilidad artísticas que ya no la abandonarán en su trayectoria literaria.

## BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- P. A. de ALARCÓN (1886), *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- J. CHACÓN ENRÍQUEZ (1926), *Concursos nacionales de literatura 1924-1925: Eduardo Rosales [1836-1873]*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- M. J. CHRISTENSEN (2016), [\*Madrid, Rome, Paris: Spanish history painting from 1856 to 1897\*](#) [tesis doctoral], London, University College.
- I. CLÚA GINÉS (2000), [«Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán»](#), *Cuadernos de Investigación Filológica*, 26, pp. 125-135.
- M. FERNÁNDEZ-COUTO TELLA (2005), *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Gallega.
- A. M. FREIRE LÓPEZ (1999), «Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística», en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, ed. S. García Castañeda, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

- M. E. GILES (1962), «Impressionist Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, 30, 4, pp. 304-316.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN (1988), «[Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo](#)», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 36, 101, pp. 325-342.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN (2000), «[Andanzas e visións de dona Emilia \(A literatura de viaxes de Pardo Bazán\)](#)», *Revista Galega do Ensino*, 27, pp. 37-62.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN (2014), «Emilia Pardo Bazán y las óperas de Wagner», *Ferrol Análisis*, 28, pp. 227-235.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN (2016), «Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: *La resucitada* (1908)», en *Fabrique de verités, vol. 2: L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité*, ed. D. Thion Soriano-Mollá et al., Paris, L'Harmattan, pp. 171-180.
- E. T. A. HOFFMANN (1962), *Cuentos fantásticos*, trad. F. Payarols, Barcelona, Labor.
- P. LACROIX (1843), «Salon de 1843», *Bulletin de l'Alliance des Arts*, 21, pp. 321-324.
- Y. LATORRE (1990), «La Colección Lázaro Galdiano y su relación con Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán», *Goya*, 216, pp. 331-335.
- Y. LATORRE (1998), «Artes y artistas en la obra de Pardo Bazán: Cuentos y últimas novelas», *Revista de Filología y Lingüística*, 24.1, pp. 33-45.
- Y. LATORRE (1999), «[La presencia de las artes en literatura: la transposición artística en Emilia Pardo Bazán](#)», *Exemplaria*, 3, pp. 93-109.
- Y. LATORRE (2002), *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat.
- B. LEMOINE (1986), *Gustave Eiffel*, Barcelona, Stylos.
- L. V. LÓPEZ (1915), *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, L. J. Rosso y Cía.
- M. MENÉNDEZ PELAYO (1983), *Epistolario*, V, ed. M. Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- A. NEIRA DE MOSQUERA (1842), «[Santiago desde la Torre del Reloj](#)», *El Recreo Compostelano*, 10, pp. 148-151.
- OPÉRA NATIONAL DE BURDEOS (s. f.), [Répertoire des spectacles au Grand-Théâtre 1870-1960](#).
- E. PARDO BAZÁN (1888), *Mi romería*, Madrid, M. Tello.
- E. PARDO BAZÁN (1889), *Al pie de la torre Eiffel (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España Editorial.
- E. PARDO BAZÁN (1890), *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España Editorial.

- E. PARDO BAZÁN (1894), «Mi suicidio», *Los Lunes del Imparcial*, 12 de marzo.
- E. PARDO BAZÁN (1900), «El Escorial», *La Ilustración Artística*, 956, p. 266.
- E. PARDO BAZÁN (1908), «La resucitada», *Los Lunes del Imparcial*, 28 de junio.
- E. PARDO BAZÁN (2014), ed., [Apuntes de un viaje. De España a Ginebra \[1873\]](#), ed. J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, USC-RAG.
- A. PÉREZ (2007), «Introducción» a E. T. A. Hoffmann, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 9-86.
- J. QUIROGA PARDO-BAZÁN (1902), *Notas de un viaje por la Italia del Norte. Niza, Mónaco, Monte-Carlo, Génova, Milán, Pavía, el Lago Mayor y Venecia*, Madrid, Idamor Moreno.

#### PROCEDENCIA DE LAS FIGURAS

1. Wikipedia:

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:INCONNU\\_-\\_BORDEAUX\\_-\\_Le\\_Pont\\_M%C3%A9tallique.JPG](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:INCONNU_-_BORDEAUX_-_Le_Pont_M%C3%A9tallique.JPG)

2. Wikimedia Commons:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rade\\_de\\_Bordeaux\\_avec\\_le\\_pont\\_transbordeur.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rade_de_Bordeaux_avec_le_pont_transbordeur.jpg)

3. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-2452&qid=sd\\_x\\_q25&n=1&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-2452&qid=sd_x_q25&n=1&e=)

4. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-503&qid=sd\\_x\\_q0&n=1&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-503&qid=sd_x_q0&n=1&e=)

5. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1205&qid=sd\\_x\\_q1&n=1&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1205&qid=sd_x_q1&n=1&e=)

6. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1207&qid=sd\\_x\\_q2&n=4&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1207&qid=sd_x_q2&n=4&e=)

7. Museo del Prado (Madrid):

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/cff7a26d-7451-43e9-b209-c8c2e0c51b24>

8. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1206&qid=sdx\\_q3&n=2&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-1206&qid=sdx_q3&n=2&e=)

9. Museo del Prado (Madrid):

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/inmaculada-concepcion-de-los-venerables-o-de/6bb0aad-4b8d-48d7-a14f-ca4d45a11e6d>

10. Musée des Beaux-Arts (Burdeos):

[http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-521&qid=sdx\\_q4&n=1&e=](http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-521&qid=sdx_q4&n=1&e=)