



Universitat de Lleida

Las Artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas

Yolanda Latorre Ceresuela

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LATORRE CERESUELA,
YOLANDA
Filología I
11/11/94
94/95 6

UNIVERSITAT de LLEIDA
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANICA

LAS ARTES EN EMILIA PARDO BAZAN: CUENTOS Y ULTIMAS NOVELAS

1

REALIZADA por: **YOLANDA LATORRE CERESUELA**

DIRIGIDA por: **LEONARDO ROMERO TOBAR**

3.2.7. NOTAS

- (1) Antonio Franceschetti, coord., *Letteratura italiana e arte figurative: Acti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio, 1985, p. I.
- (2) Antonio Banfi, *Filosofia del arte*, intr., selecc. y notas de Dino Formaggio, Barcelona, Península, 1987, pp. 43- 83; Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira éditeur, 1969, pp. 13-7; L. Ragghianti, "Immagine e parola", *Critica d'arte*, 44, 1979, pp. 3-34.
- (3) *Aristóteles, Horacio. Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus, pp. 47-49.
- (4) Véase R. W. Lee, *Ut pictura poiesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, y A. Egido, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco", *Discurso de recepción Académica de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 10 Marzo 1989.
- (5) Ch. Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990.
- (6) Genet-Delacroix, Marie-Claude, "Ecriture sur l'art et mythe de l'union des arts", *Romantisme*, 69, 1990, pp. 15-27. También A. Marí (*L'home de geni*, Barcelona, Ed. 62, 1984), para la estética romántica.
- (7) Véase el panorama de José Antonio Hernández Guerrero, ed., *Teoría del Arte y Teoría de la literatura*, Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, La Voz, 1990. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- (8) Véase R. Jacobson, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 347-395 y J.A. Hernández, *Ibid.*

- (9) Véase A. García Berrio (*Ut poesis pictura*, Madrid, Tecnos, 1988) y J.A. Hernández, *ibid.*
- (10) Véase J.M. Díez Borque coord., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985; El poeta necesita la palabra y el pintor el símbolo, teorías negadas por Lessing (Massimo Vedeicchio, "Ut poesis pictura o le corna di Lessing", *Lettere Italiane*, Anno XXXVII, 3, Lugliosest, 1985, pp. 286-298; en el caso de D'Annunzio, se ilumina un horizonte de investigación más amplio de lo estrictamente literario, en la búsqueda de lo moderno (estetismo, vida interior, culto de lo efímero...) (Niva Lorenzini, "La poética dell'immagine tra le "Vergini delle Roce" e il "Fuocco", pp. 75-83, *D'Annunzio a Yale*, Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988).
- (11) Mario Praz, *Mnemosyne (El paralelismo entre la literatura y las artes visuales)*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 93-181. Establecerá relaciones cronológicas entre la armonía y línea sinuosa, líneas rectas frente a las curvas barrocas, la pérdida del centro (arte asimétrico), o el fragmentarismo del siglo XX. J.Meyers (*Painting and the novel*, Manchester, Manchester University Press, 1975, pp. 60-173) analiza novela y pintura en conjunción, explicándolas mutuamente. Enlaza piezas fundamentales: Guido Reni y *The Marble Faun* (Hawthorne), Bronzino, Veronese, end *The Wings of the Dove* (James), Ghirlandaio and *Where Angels Fear to Tread*, Giotto and *A Room with a View*, Fra Angelico y *The Rainbow*. El escape de vulgaridad -por medio de Bellini, Giotto, Mantegna, o Botticelli- es ejemplificado en Proust y Lampedusa, mientras ideológicamente se analizan: C. Holbein, and the *Idiot*, Van Eyck and *The fall* (Jean Baptiste Clamenca) o Durero y *Doctor Faustus*.
- (12) Véase Chauncey Brewster Tinker (*Painter and Poet (Studies in the Literary Relations o English Painting)*, Cambridge, Harvard University Press, 1938, pp. 19 y ss.), insistiendo en la conexión de psique y el arte: "it is not the eye, it is the mind which the painter of genious desires to address", o Scott, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp.88-109, W. Steiner, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, 1-120, L. Kofler, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 9-140;

Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.

- (13) Vid René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 150-154), o Wellek (*Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1969-1972, y "The Parallelism between Literature and the Arts", *English Institute Annual for 1941*, New York: Columbia University Press, 1942, pp. 29-64). Hallaremos el tema en estudios puramente críticos (Jean Rousset, "Las realidades formales de la obra" *Caminos actuales de la crítica*, Madrid, Planeta, 1963, pp. 83-90) o interpretativos (Alain Marie Bassy, "Iconographie et littérature", *Révue d'Histoire*, Bordeaux, 1973, p. 12); A. Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 9-95.
- (14) Claudio Guillén, aboga por la influencia significativa, observando diferencias entre éstas y las técnicas recurrentes convencionales, o paralelismos ("The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature", in Wester P. Friedrich, ed., *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, I Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959, p. 183, n. 18), aspectos estudiados también por Göran Hermerén (*Influence in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1975, pp. 3-32). Véase, también, G. Giovanni ("Method in the study of literature in its relation to the other fine arts" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8, 1950, pp. 185-195) y Ulrich Weisstein, "Literatura and the Visual Arts", *Interrelations of Literature*, Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, eds., New York: MLA, 1982, pp. 252-275.
- (15) André-Michel Rousseau, "Arts et littérature: un 'état présent' et quelques réflexions", *Synthesis*, IV, Bucarest, 1977, pp. 35-51. La obra de J. Seznec es *Art and literatura: a plea for humility* (*NLH*, iii, 1972, pp. 563-574).
- (16) Véase Rousseau, *op.cit* y M.H. Abrahams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica* (Barcelona, Barral, 1975). Para el espacio C. Guillén ("On the concept and metaphor of perspective", *Literature as system*, Princeton, 1971).

- (17) Vid O. Bätschmann ("Text and Image: Some General Problems", *World and Imagen*, IV, 1988, pp. 11-20; Ulrich Weisstein, ("Comparing Literature and art: current trends and prospects in critical theory and methodology, *Literature and the other arts*, Actes du IX Congres del AILC, Innsbruck, 1981, pp. 19-30 y su *Introducción a la Literatura Comparada* (1968); Claudio Guillén (*Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, y *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Austral, 1989), o trabajos en marcha de especialistas como Rousseau (Universidad de Aix-en-Provence) o Sagnes (Universidad de Toulouse). Todos aluden a estudios clásicos, esenciales, como los de P. Maury (*Arts et littératures comparés*), Jean Sez nec, o aquella Eschsekseutuge Erhellung der Künste que inspirado por Wölfflin, pedía Oskar Walzel en Alemania.
- (18) Gwenhaël Ponnau, *Transpositions, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail* sous le patronage de la Société de Littérature Générale et Comparée, 15-16 mai, 1986, pp. 7-8. Vid también *Art et littérature, (Actes du Congrès de la Societé Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, 24, 25, 26 Septiembre, 1986).*
- (19) Aníbal González, *op. cit*, pp. 80-143. Las notas procederán de esta edición.
- (20) Vid Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, Madrid, Labor, 1979, y José Forns, *Estética aplicada a la música*, Madrid, José Luis Cosano, 1972.
- (21) Existe un gran número de obras pictóricas que están trabajadas de una manera similar, influidas por la representación literaria (J. Jurt, "Les arts rivaux. La description litterarire le temps pictural (Homere, Poussin, Le Brun)", *Neophilologus*, LXXII, 2, 1988, 168-179).
- (22) H. Lausberg (*Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983) y Northop Frye ("La letteratura e le arti figurative", *Lettere Italiane*, Anno XXXVII, 3, Lugliosest, 1985, pp. 286-298). Es una palabra relativamente tardía dentro de la historia de la lengua griega, de acuñación helenística. El primer escritor (del que se tenga constancia) en utilizarla fue Dionisio de

Halicarnaso, gramático, y también se conoce el uso de este término por parte de Luciano (época ya de dominación romana) y Clemente de Alejandría (patrística). El verbo ekphraso (del cual procede la palabra) fue usado siempre, desde Esquilo hasta Plutarco, mientras ékphrasis nace cuando se necesita para la gramática.

- (23) Para Kranz, Jacobson y Goodman véase Claus Clüver, "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, 10:1 (Spring 1989), pp. 57-90).
- (24) Michel Butor (*Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 130) halla obras de arte más o menos imaginarias y objetos imaginarios más o menos artísticos, en Proust. La sonata, por ejemplo, adquiere valor estructural en ciertas etapas de reflexión descriptiva.
- (25) U. Weisstein, "Literatura and the Visual Arts", *op.cit.*, pp. 252-275.
- (26) En Heinrich Lausberg (*op. cit.*, p. 291) se parte del "ponere", con el significado directo de "ponere ante oculos" o "evidentia", en el sentido de acumulación detallante. Henri Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981) conexiona transposición con "correspondances", "synesthésie", o "audition colorée". Las primeras son manifestaciones de un principio filosófico y religioso según el cual los seres del mundo material están en relación con las leyes del mundo intelectual, y, además, con las esencias de un mundo divino. Es sinónimo de analogía o sinestesia cuando la palabra que sirve habitualmente para designar un orden dado de sensaciones (por ejemplo visuales) designa excepcionalmente otro (olfativas). Así, sinestesia puede ser "transposition sensorielle" (Vid Bernard Dupriez (*Gradus. Les procédés littéraires*, Unión générale d'Éditions, Paris, 1984, p. 230) y M. Baquero Goyanes (*Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 230). Existe el término "transcodage", que designa, en general, el paso posible pero normalizado, de un código a otro (así, las **Constellations** de Miró y las prosas de Breton). En semiótica literaria el "transcodage" designa el pasaje o la sustitución de un sistema descriptivo a otro (Riffaterre, *La production du texte*, en Grand Dictionnaire des lettres, Paris, Larousse, sous la direction de J. Demougin).

Un repaso por varios estudios retóricos nos hace sospechar la deuda francesa del término, pues en las retóricas y diccionarios españoles, sobre todo desde los Siglos de Oro, posee el significado general de "trasplantar" o "trasladar".

- (27) Genette (Madrid, Taurus, 1989, pp. 123-263) toma los palimpsestos de los que se deriva por transformación, porque trasluce a los ojos penetrantes del receptor avisado otras escrituras previas; Valeriano Bozal (*El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970, 195-211 y *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, pp. 2-26) concibe un lenguaje artístico, susceptible a su análisis estructural en relación con otros, técnico, temático y significativo, fijada la presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos. Estas cuestiones cuentan con ejemplos variados en la tradición literaria (por ejemplo, en el "Romance mudo", la palabra se sustituía por figuras, a semejanza de los jeroglíficos actuales, (*Verso e imagen (del Barroco al Siglo de Oro)*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1993), o ya en Lope se confunde pluma y pincel (Emile Bergmann, "The painter's Observer In the Epic Canvas: La hermosura de Angélica", *Comparative Literature*, 1986, 36, 3, 270-279), caso que une oriente con occidente (Hans H. Frankel, "poetry and painting: chinese and Western views of their convertibility", *Comparative Literature*, IX, 4, 1957).
- (28) Véase Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, 1977 o León Livingsstone, "Interior duplication and the problem of fove in the Moderns Spanish Novel", *PMLA*, sep., 1958) y Enrique Anderson Imbert (Teoría y técnica del cuento, Barcelona, Ariel, 1991, p. 171- 266), quien ofrece el concepto de realidad virtual -teniendo en cuenta la verosimilitud y probabilidad-, pues percibimos la yuxtaposición espacial de las cosas en una sucesión temporal que fluye en la conciencia.
- (29) Yves-Alain Favre, "Huysmans et Laforgue: de la critique à la transposition d'art", *Transpositions*, pp. 67-75; Mireille Dottin, Daniel Grojnowski, "Lectures de Salomé de G. Moreau, parole "collective" et parole "personnelle", *ibid*, pp. 42-65; más allá de la traducción, el texto se incorpora a la pintura (Colette Astier, "L'ordre des oiseaux de Braque et les

oiseaux de SaintJohn Perse: une vision pour deux langages", *Art et littérature*, pp. 37-48).

- (30) Lázaro Carreter halló tantos realismos como obras o autores. Fernando Lázaro Carreter, "El realismo como concepto crítico-literario" (*Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 121-141). J. M. Gliksohn, en "Littératures et arts" ("Les 'transpositions d'art' et les genres doubles"), destaca la concepción como programa en A. Bertrand (no como poética sometida a la pintura, de reproducción), y el concepto de "obra doble" de H. Michaux, tanto pictórica como poética, la cual no se basa en imitaciones, sino en la convivencia de los dos universos artísticos. Los límites del fenómeno traspositivo no están, ni mucho menos, estrictamente marcados (en P. Brunel-Y. Chevrel, *Précis de Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 245-261).
- (31) Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, p. 249; Manuel Abad, "El libro modernista: literatura e ilustración", *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, octubre 1985, ed. de Guillermo Carnero, Córdoba, Exma. Diputación Provincial, 1987, pp. 349-363; el presimbolismo becqueriano provocó, por ejemplo, la correspondencia entre las artes (M. del Pilar Palomo, "Los "pies de foto" de unos grabados románticos (nota al periodismo de los hermanos Bécquer, *op.cit.* , pp. 83-91); también Friedrich Schiller, Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990. A. Alonso, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1956. Es un término muy requerido por doña Emilia para analizar, como veremos, las tendencias modernas en literatura.
- (32) Guy Sagnes, "Fromentin ou les formes pour l'esprit et les formes pour les yeux", *Transpositions* pp. 11-21.
- (33) F. Claudon, "T. Gautier; variatios sur le carnaval de Venise (Le sens d'une transposition, les exigences d'une méthode)" *Transpositions*, pp. 23-28; Pichois y Rousseau, *op.cit.*; P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1928, p pp. 9 y ss. E. Pardo Bazán (*La literatura francesa moderna*. "El naturalismo", OCR, , 1891-1892, p. 344).

- (34) Martino, *ibid*, 1928, pp. 63- 73.
- (35) Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, II, *op.cit*, p. 824.
- (36) OC, III, p.1064; OC, III, p. 1301.
- (37) T. Gautier, *Viaje por España*, Madrid, Tipográfica Renovación, 1920, pp. 68-77; Marie-Claude Schapira, "Le langage de la couleur dans les nouvelles de Theophile Gautier, *Théophile Gautier, l'art et l'artiste, Actes du Colloque International III*, Université de Montpellier, Set. 1982, pp. 269-279;
- (38) No deja de estar presente la idea de transfiguración gracias al arte (Hans Peter Lund, "Images de l'art chez Villers de L'Isle-Adam", *Révue d'Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août, 1989), si bien no hay identificación total (Umberto Eco, "El tiempo del arte", *Revista de Occidente*, 76, 1987, pp. 65-77), porque sólo en música, el tiempo de la sintaxis coincide con el de la semántica. Normalmente, la transposición musical subraya los efectos dramáticos, apoyando la idea de "recreación" (Marcelle Enderle, "Una transposition musicale: *Judith*, oratorio de Marc-Antoine Charpentier", *Transpositions*, pp. 231-237). Véase David Scott en *Pictorialist Poetics (Poetry and the visual arts in nineteenth-Century France)* (Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 1-93) aporta ejemplos de mujeres fatales, muy frecuentadas por el arte: "...Sentant à sa chair nue errer l'ardent effluve,/ Une femme d'Asie, au milieu de l'étuve,/ Tord ses bras énervés en un ennui serein..." y también por la Pardo.
- Véase Heredia, *Les Trophées*, Paris, La Différence, , 1990, pp. 773-77 (los fragmentos proceden de "Antoine et Cléopâtre", "Cydnus", resaltemos también "Soleil couchant"). E. Zola, *Salons*, Paris, Minard, 1959, pp. 233-254; Th. Gautier, *Critique artistique et littéraire*, Larousse, Paris, 1929, p. 60 y Th. Gautier, *Poésies diverses, Émaux et camées*, Paris, Larousse, 1929, p.p. 51-55.

(39) Musset hace transposiciones de Goya -la maja, por ejemplo- y las "Transpositions d'art" más evidentes se basan en los **Caprichos** (Véase Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish painting and french romantics*, Cambridge, Massachussets, 1972, pp. 87-136). Gautier es muy preciso en sus descripciones velazqueñas: "un cielo espacioso, saturado de luz y de vapores, ricamente indicado con lápiz-lázuli, mezcla su azul puro con las azuladas lejanías de un campo inmenso, atravesado por un río, cuya presencia denuncian algunos resplandores plateados. La silueta de Breda no se proyecta en el horizonte como en el cuadro definitivo. Acá y allá las llamas del horrible incendio elévanse desde el suelo, como las nubes de la guerra, y van a confundirse con las nubes del cielo en fantásticos torbellinos; a cada lado aparecen sendos grupos; en el uno de las tropas flamencas, en el otro de las tropas españolas; entre uno y otro grupo queda libre, para la entrevista del general vencedor y del general vencido, un espacio, del cual ha hecho Velázquez una abertura luminosa, un foco de tonos brillantes, una indicación, un prodigio de perspectiva, en que las formas hechas de un solo toque centellean como los luceros...".

"No es dable expresar con palabras el orgullo caballeresco y la grandeza española que caracterizan las cabezas de los oficiales que forman el estado mayor del general. Algunos toques ligerísimos han bastado al pintar para expresar la serena alegría del triunfo (...) Estos personajes, tan admirablemente bosquejados, no necesitarían (...) Su aspecto sólo bastaría para que fueran admitidos (...) Para tornar a nuestro boceto, ¡Qué lección tan magnífica hay en él para los pintores! En este caliente, violento y espontáneo bosquejo, el artista entrega su secreto, muy seguro, por otra parte, de que nadie le ha de utilizar(...) Tocada por este pincel, verdadera varita de hada, la fealdad misma parece hermosa (...) Este realismo no se limitaba a las superficies. Velázquez, al tiempo mismo que hacía el retrato, pintaba al hombre. Llevaba el alma del retratado a la piel (...) El misticismo no encajaba en aquella naturaleza robusta y positiva; bastábale la tierra (...) Lucas Giordano decía del cuadro de **Las Meninas**: "Es la teología de la pintura". Este lienzo representa, como es sabido el pintor disponiéndose a comenzar el retrato de la infanta Margarita, a quien una de sus camaristas presenta un vaso de agua en tanto que los enanos de la corte (...) Es imposible llevar más lejos la ilusión (...) Contemplando el boceto que hemos intentado describir, y que es el asunto de este artículo (...) se

presiente (...) el cuadro. (Théophile Gautier, LEM , "Un boceto de Velázquez, año II, XVIII, Junio 1890, pp.217- 223).

- (40) Teresa Hernando Cano, "La pintura como inspiración modernista: un ejemplo cordobés", *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e Hispanoamericano*, Córdoba, Octubre 1985, Imprenta San Pablo, 1987, pp. 420-425. Los ejemplos se multiplican, a veces, por la relación pintor-poeta (Angeles Ezama Gil, "La España Negra de Verhaeren y Regoyos: mucho más que un libro de viaje , t. LXX, Cuaderno CCL, Mayo-ag. de 1900, Real Academia Española, pp.317-351).

En cuanto al posible estilo impresionista, Amado Alonso y Raimundo Lida (*El Impresionismo en el lenguaje*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1956, p. 164 y ss.), señalan que el lenguaje es des-impresionista; puede ser impresionista la experiencia representada, pero no lo es la experiencia de representarla y expresarla que llamamos "forma idiomática", y no lo es porque el lenguaje no transmite nunca la primera impresión. M. del Carmen Pena (*Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98, Madrid, 1982*) ya comentó que los mismos pintores y críticos de arte españoles contemporáneos no tenían las ideas muy claras al respecto. Entre los escritores, Clarín tacharía el impresionismo de "afrancesado" ("Impresionista", *Madrid Cómico*, 25, IX, 1986)

- (41) *Pictorialist Poetics (Poetry and the visual arts in nineteenth-Century France)*(Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 21-103); "Baudelaire n'appéhende l'univers qu'en représentation", Marie-Claude Schapira, "Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier, op.cit, p.278. Podemos preguntarnos si esto afecta a la concepción de realismo (Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 50 y ss.), en todas sus concepciones (genético, conceptual, formal...).

- (42) L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 78-81.

- (43) J.A. Hernández, *op.cit.*, p. 89, OC, III, p. 1279.

- (44) E. y J. de Goncourt, *Les frères Zemganno*, avant-propos de Enzo Camaraschi, A.G.Nizet, Paris, 1981, p. 271.
- (45) También terminologías científicas, latin, repeticiones, disyunciones, impropiedades, multiplicidad de términos usando "comme", adverbios para retractarse, enfilada de frases sin verbo o inversión de calificativos (Henri Mitterand, "De l'écriture artiste ay style décadent", *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, pp. 271-290.
- (46) "El estudio de Galdós en Madrid", NTC, Ag. 1891, 8, pp. 66-74; *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, 1896, pp. 43, 161.
- (47) *Prólogo al NTC*, 1891, M, La España Editorial, p. 14.
- (48) J.M. González Herrán, "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LIX, Enero-Diciembre, 1983, pp. 259-287; "Gante, **El Cordero Místico**", dedicado a Joaquín Sorolla, *op. cit.*: "¡Ah! **El Cordero Místico** ... Habría que verlo de rodillas (...) El Cordero, la divina perspectiva eucarística, la magia indescriptible, suave y arrebatadora del Misterio de la Sangre" (p. 76).
- (49) *Por La Europa...*, *op. cit*, p. 44; Francisco Javier Sánchez Cantón, "La espiritada de Gómar en una miniatura en una novela romántica y en un cuento fin de siglo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 1949, pp. 328-335; llamó la atención el "trozo" de la pintura flamenca constituido por la cocina de *Los Pazos*, centrada en la cotidianeidad de interiores (Edward Stanton, "Los Pazos de Ulloa y la pintura", *Papeles de San Armadans*, 58, 1970, pp. 179-287.
- (50) José Francés, "Les scénarios du roman spagnol: la comtesse de Pardo Bazán et le paysage de ses romans galiciens", *Hispania*, 1919, p. 301; pp. 300-391.
- (51) *Por la España vieja*, "Medina del Rioseco", NTC, 12, dec 1891, pp. 18-32.

- (52) E. Pardo Bazán, *Por la España pintoresca, op. cit.*, pp. 43 y ss; *El lirismo en la literatura francesa*, Madrid, Pueyo, 1923. Las citas siguientes provendrán de esta edición, pp. 27-136.
- (53) "Es la damisela esbelta, delgada de talle grácil, que vemos en las vidrieras de colores y en las tapicerías de alto lizo; la mujer-azucena, de larguísimo cuello, de corpiño pudoroso, de falda flotante y castamente plegada, de pies rectos y puntiagudos, de manos exquisitas, de enigmática expresión en el rostro, como si soñase en fastásticas venturas o esperase al andante caballero que va a romper el encanto en que la tiene un maligno brujo. El traje que viste Santa Juliana es de muy elegante corte y complicada hechura (...) Es imposible imaginar cosa más poética que la tal estatua yacente"; especifica su sensibilidad, como *Angel Guerra*, ante las maravillas artísticas (ibid).
- (54) *El lirismo...*, pp. 69-78.
- (55) Al comentar el libro *All'avanguardia*, de Pica (LEM ,(XIV, feb. de 1890 y LCP. p. 614), véase OC, III p. 953
- (56) E. y J. de Goncourt plasmaron su estilo sensorial en "Ideas y sensaciones" (LEM, año II, set XXI, 1890, pp.100-105), bien conocidas por la Pardo. Véase E. Pardo Bazán, "Edmundo de Goncourt y su hermano", LEM, año III, t. XXVII, 15 marzo 1891, pp. 68-94). Las citas siguientes procederán de esta edición.
- (57) E. Pardo Bazán, "Edmundo de Goncourt y su hermano", Ibid. Para doña Emilia, Baudelaire era el maestro de nuestro modernismo, enlazando con la tradición macabra goyesca, expresionista del Bosco o tenebrista de Valdés Leal, por su terror al más allá -esto se observará en LSN (OC, 937, 1277 y 1301)-. A través de Pica, conocería mejor a un Verlaine, que le agrada por su conexión con la pintura, sintiendo más afecto por él que por Mallarmé, al que, sin embargo, considera ocasionalmente claro y nítido. No olvidemos la inspiración plástica de los franceses, -Baudelaire transpone *Los Caprichos* de Goya en sus poemas ("La Lune offensée", procede de

Hasta la muerte)-, Rimbaud demuestra sus habilidades en *Iluminations*, y Mallarmé en "Un coup de dés" (David Scott, *op cit*, pp 30-123).

- (58) Son reveladoras las escenas de trapezio, la sucesión de instantes detenidos en la descripción de músculos, ejercicios: "développe des élasticités de muscles et de nerfs surhumaines (...) le corps du trapéziste semble prendre quelque chose de voltigeant, d'aérien (...) Il se suspendait par un bras, et son corps montait et descendait par une de ces ascensions qui se dévident de côté, et telle que les artistes japonais en donnent aux corps des singes dans leurs originales suspensions de bronze" o las inevitables mujeres fatales, como la Tompkins, -recuerda la escena-cuadro frívolo de la Porcel (LQ) vista por Silvio Lago-: "L'Américaine se couchait sur le tapis, démolissant les coussins, les attirant sous elle, en calant son dos et ses bras, cherchant longuement et presque voluptueusement un paresseux allongement appuyé à de mollets accotoirs; puis la Tompkins allumait une cigarette..." con toda la parafenalia de objetos selectos -cachemires de India, objetos preciosos, etc.

Por otro lado, lucen su visión impresionista, al describir, por ejemplo, la gente de circo: "les spectateurs, qui étaient assis de l'autre côté de l'arène, lui apparaissaient vagues et sans visage, comme des gens assis à un quart de lieue de lui, (...) et la lumière des lustres était bizarre et un peu semblable à celle que les bougies mettent au fond des glaces, et il y avait un orchestre (...) où les musiciens se démenaient comme des diables (...) dans l'espace infini, on ne voyait dans l'air que tourbillonnements de petits corps d'enfants au-dessus de pieds d'hommes invisibles...", o el mismo hermano impedido: "espèce de paquet douloureux rampant dans l'ombre". (E. de Goncourt, *op.cit.*, pp. 59-225).

- (59) OC, III,1294, 1282-1283; E. Pardo Bazán, "Goya y la espontaneidad española", La Coruña 16 de nov. de 1904, OC, pp. 1281-1295.

(60) Véase *Por la España pintoresca*, p. 127.

- (61) *El Lirismo...*, pp. 86,92-93. *La literatura francesa moderna. La Transición, Obras Completas*, Madrid, Prieto, 1911, p. 270.

- (62) El alma de sirena, III, 331; El niño, III, 462; La invisible, IV, 93; El cabalgador, IV, 165; Inspiración, III, 385; La paloma negra, 182, ?; Deber, III, 40; Sueños regios, II, 244; El Cinco de copas, I, 138; Eterna ley, III, 269; Por la gloria, IV, 101; La emparedada, IV, 240; El espíritu del conde, III, 438; Bajo la losa, III, 212; El cinco de copas, I, 138; Corpus, I, 385; Naúfragas, I, 141; El palacio de Artasar, I, 374; Las tapias del camposanto, I, 96; La danza del peregrino, IV, 136; De otros tiempos, IV, 175; La cabeza a componer, IV, 238; Sinfonía bélica, IV, 342; La Borgoñona, I, 359; La turquesa, IV, 961; La exangüe, II, 268; Jesús en la tierra, II, 221; John, III, 13; La Edad de Oro, IV, 178; Los herrados, IV, 192; El ideal de Glafira, IV, 197; Un diplomático, IV, 62; En Babilonia III, 8; Sin querer, III,199; Navidad, III, 40; Idilio, III, 158; Los buenos tiempos I,312; Un destripador de antaño, II, 5; Fantasía, la Nochebuena en el cielo, III, 321; El balcón de la princesa, IV, 233; Medio ambiente, IV, 207; En Babilonia, III, 9; Sueños regios, II, 246; La enfermera, II, 390; Afra, I, 307; La novela de Raimundo, I,329; Los hilos, I, 391; Perlista, II, 372; Remordimiento, I, 347; Sin querer,III,199; Zenana, II, 292; Un destripador de antaño, II, 5; Perdón, IV, 210; Perdón, IV, 210; Los buenos tiempos, I, 312; La camarona, II, 253; Miguel y Jorge, I, 383; Jesús en la tierra, II, 21; La hierba milagrosa, I, 159; El salón, IV, 288; Las setas, II, 87; Vengadora, II, 263; A secreto agravio..., I, 340; La joya del museo, IV, 322;
- (63) Las literaturas descriptivas no pueden florecer más que sobre un público formado para la observación de las imágenes de la natura o del arte, por las artes figuradas o, como hoy, por la fotografía. Parece ser que cuando el arte alcanza su plena madurez, que la plástica y poesía pueden penetrar e intercambiarse, es evidente que el artista de la palabra puede fácilmente transponer imágenes o colores, ya que las palabras pueden emocionar y evocar formas e imágenes. Los ejemplos se cuentan en épocas evolucionadas (de Homero a los simbolistas). El XIX es color, desde el romanticismo al realismo e impresionismo, y el realismo del XIX lleva la literatura al arte, o confunde géneros (Louis Hourtico, *L'art et la littérature*, Flammarion, Paris, 1946, pp. 6-261). Para el francés, "es imposible estudiar la cultura por compartimentos estancos", y aporta sus modelos -pintura precediendo a poesía-: "Watteau/Prudhon (fêtes galantes), Josep

Vernet/Chateaubriand (tempetes), Delacroix/Hugo, Courbet/Flaubert, Manet/Zola.

(64) La perspectiva antigua expresa una determinada concepción de la visión del espacio básicamente diferente de la moderna (Erwin Panofsky, *La perspectiva com a "forma simbòlica"*, Edicions 62, Barcelona, Diputació, 1987, pp. 114,134,138.

(65) A veces, como Poe, Pereda sintetiza colores para conseguir efectos -grotescos, decadentistas...-, L.. Bonet, "Sonidos, imágenes, volúmenes: Pereda entre al risa abstracta y la tentación decadentista" *Insula*, 547-548, Julio-ag. 1992, pp. 17-20.

La pintura rivaliza con la poesía. Incluso considerada al mismo nivel que la literatura por Aristóteles y Horacio, no figuraba entre las artes liberales de la Edad Media. Estaba excluida, como la escultura, porque su ejecución se efectuaba a través de una actividad manual. Desde el Renacimiento, los pintores lucharon por la promoción de su arte. Se recordaba a Horacio afin de señalar la igualdad de la pintura y de la poesía. En Homero, "Las escenas no son representadas como momentos inmovilizados por el gesto del artifex, son siempre animadas, describen un movimiento, son igualmente insertas en una cadena temporal, en actividad. Es lo que Raymond Debray-Genette ha propuesto como description-récit ("La pierre descriptive", *Poétique*, 1980, 43, pp. 293, 304).

Homero subraya la transformación de lo "real" en objeto de arte, la transformación en y por materiales preciosos que constituye una valorización y provoca al mismo tiempo un efecto estético. Se puede constatar un doble movimiento que funda la descripción homérica. Las escenas son marcadas como transposiciones artísticas y, por ello, estilizadas, idealizadas, pero el escritor anima y presenta las escenas censadas acogidas por el arte en un momento preciso (J. Jurt, "Les arts rivaux. *La description litteraire, le temps pictural (Homere, Poussin, Le Brun)*, LXXII, 2, 1988, 168-179).

(66) N. Clémessy, *op.cit*, II, p.798.

(67) A Zola le tranquiliza la presencia de Balzac, Flaubert, los Goncourt, y otros, para él, la descripción es "Un estado del medio que determina y completa al hombre". De ahí que Gautier no le complazca totalmente, pues sólo es pintor, y sí Flaubert, dada su humanidad. Halla a Flaubert sobrio, la línea importante, el cuadro inolvidable. Necesita, en definitiva, que lo real sea lo verdadero, y la descripción sensación con fondo humano (Zola, *El Naturalismo*, ed. L. Bonet, Barcelona, Península, 1972, pp. 201-205).

En todo caso, ya estaba el maestro de la Pardo concienciado con la relación pintura-poesía, la importancia de la imaginación y la memoria: "Gustavo Doré (...) no dibuja ni pinta, improvisa; su mano halla líneas, sombras y luces, como hallan algunos poetas de salón rimas y estrofas enteras (...) dibuja sueños como otros esculpen realidades". Respecto a la *Biblia*: "La obra tiene dos notas; dos notas eternas que suenan unidas: la blancura de las primeras purezas, de los corazones tiernos, y las espesas tinieblas de los primeros asesinatos, de las almas negras y crueles", sin olvidar el papel de la imaginación: "El artista, en su intuición rápida, se apodera siempre del punto más interesante del drama, la "loca de la casa lo domina todo" (Emilio Zola, *LEM*, "Gustavo Doré, tomo XVI, año II, Abril 1890, pp. 41-50).

(68) Blas Matamoro, *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 9-189.

(69) Simónides, J. Alsina, *Literatura griega*, Barcelona, Ariel, 1967, p.372.

(70) No hay tanta tendencia a la imitación después del último tercio del XIX, por reivindicación del dominio plástico (M. P Berranger, "Epiphanie de l'image surréaliste", *Plein Marge*, "Lire le regard: A. Breton et la peinture", 13, Juin 1991, p. 99).

(71) Baquero Goyanes define elementos novelescos estructurales como caleidoscópicos, álbum, díptico o tríptico (p. 228). En rigor, la metáfora sinestésica es una identificación. (Ludwig Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975, pp.85-89). Ya desde el Barroco, lo que la poesía sugiere como metáfora, lo simbolizan las artes del espacio, todo realismo es una forma de abstracción, como toda abstracción parte y concluye en

referencias figurativas (Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 63-150); G. Pozzi (*La parola dipinta*, Adelphi Edizioni, Milano, 1981, pp. 21-51) encuentra lo visivo, en sentido puramente metafórico o conceptual, servidor del lenguaje para producir representación, el cuerpo será el "transductor" (del latín "transducere", llevar de un lado a otro, transferir). Los grandes sinestesistas, han sido artistas (Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona, Anagrama, 1992, 352-353).

(72) Angeles Ezama Gil, "La España Negra de Verhaeren y Regoyos: mucho más que un libro de viaje", *op. cit.*, pp. 317-351. Otros rasgos también son compartidos, frecuentemente, por doña Emilia: la realidad que adquiere un aspecto irreal, de fantasía alucinante al ser contemplada a la luz artificial, la gama de color, la evocación de pintores y puntillistas, estructuras trimembres, el estilo nominal, tecnicismos, y sensaciones luz color.

(73) Analogía es "similitudo", alegoría. La plasticidad va del simbolismo al Liberty, bajo base fundamental del analogismo figurativo (Luciano Anceschi, "D'Annunzio e il sistema della analogía", *Atti del Convegno su D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Gardone, 1973, Il Saggiatore, Milano, 1976, pp. 65-93); Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1973. En estas prácticas retóricas las voces, a veces se confunden, puede haber superposición de narrador y personaje (Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 64 y ss.), compartida la literatura como figuración -compuesta de imágenes, temas, situaciones...- (Antonio Risco, *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982, 80 y ss.). En todo caso, un rasgo relevante de la novela moderna es la abundancia de metáforas en lugar de metonimias -y más subjetividad y emociones en lugar de hechos, más inconcreta e intangible- (Germán Gullón, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, 1974, pp. 173-187).

(74) La descripción es detallista: "Los rostros pálidos y prolongados como la luna en su creciente (según la comparación del poeta Firdusi), donde se abren los labios sinuosos, color de cinabrio, parecidos a una flor de sangre; los ojos luengos, de negrísimas y pobladas pestañas, "lagos a la sombra",

dice una canción persa; los cuerpos flexibles, delgados de cintura y que en lo alto se ensanchan a manera de jarrón que contiene dos tersas magnolias; el cutis impregnado de aromas sabeos, el pie diminuto encerrado en la delicada babucha de piel de serpiente bordada de perlas, el vestir artificioso, las gasas que muestran y encubren hábilmente el tesoro de la beldad, los cabellos rizados con primor, los brazos lánguidos que saben ceñirse a guisa de anillos de culebra, otros tantos anzuelos y redes... " ("La paloma negra" , 1899, II, 293). El integrante sensorial, las ideas sensibles, recuerdan la fenomenología del empirista John Locke (1632-1704).

- (75) Véase J. Alsina, *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 263-268; Gérard Genette, (*Figures, Figures II, Figures III*, París, Le Seuil, 1966, 1969 et 1972, p. 15, trad. en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 155-176); Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 41-56 (alude a J. Pouillon (*Temps et roman, op.cit.*, p. 65, o Roger Bozzetto, "L'indicible et son portrait: le modèle de *Pickmans* de Howard Phillips Lovecraft publié in *Je suis d'ailleurs, Art et Littérature*, p. 91-98).
- (76) La hypotypose (imagen, cuadro) enseña, por así decirlo, lo que no hace más que contarse, se da, de algún modo, el original por la copia, los objetos por los cuadros. La descripción ha estado confinada por la retórica clásica a un papel ornamental o simbólico. La analogía con la pintura no es más que una especificación regional de ese concepto de imitación que prevalece, tanto en las artes como en las letras, en otras palabras, la imitación, en pintura, pasa por la representación, mientras que en literatura comienza como mimesis (discurso directo, modo dramático), allá donde cesa la representación como diégesis. El acto perceptivo es lectura, también en visión pictórica: no tiene consistencia mas que si se le considera objeto en sí en el espacio (Bernard Vouilloux, "Le tableau: description et peinture", *Poétique*, 65, 1986, pp. 1-18). Recordemos que para Barthes toda descripción literaria es una "vue".
- (76) Redoblar la diégesis, ya es "mise en abyme". El novelista griego dudaba entre narratividad y pictorialidad, después nacerá el realismo como

mímesis y el efecto de lo real como suplemento gratuito (Raymonde Debray-Genette, "La pierre descriptive", *op. cit.*, pp. 293-304).

(77) C. Bousoño, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, p. 300, y también *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970. Recordemos el simbolismo percibido por doña Emilia en las descripciones de los Goncourt (E. Pardo Bazán, *El lirismo...*, pp. 80-127).

(78) Julián Gallego, "Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX", 181-182, Julio-octubre 1984, pp. 106-112. En el siglo XIX el libro "para pocos" se cuida y se refina, el folletón, el pliego de cordel, recibe una profusa ilustración. Triunfa el libro ilustrado apoyado en la viñeta, para acabar de ver. En Francia son expresivos y pintorescos, la escuela germánica, posee una perfección académica, los ingleses, suntuosidad. Esto agrada al primitivismo del modernismo y simbolismo, así como a la sensibilidad hispánica, cuyo giro de la cultura libresca a una cultura gráfica se da en el XIX.

(79) En pintura, la influencia wagneriana se observa en imágenes celestes o marinas, paisajes brumosos o de fantásticas decoraciones, que acogen figuras bellas, simbólicas, sirenas, féminas de largísimos cabellos con vestidos griegos y coronas de flores, además de escenas mitológicas o bíblicas (Jordi Mota, M. Infesto, *Pintores Wagnerianos*, Barcelona, Nou Art Thor, 1988, pp. 6 y ss.).

(80) Gabriel Bauret, "La peinture et son commentarie: le métalangage du tableau", *Littérature*, 27, oct 1977, pp. 25-30; Vid Phillipe Chardin *La critique artistique, un genre littéraire* (Centre d'art esthétique et littéraire, Publications de l'Université de Touen), PUF, 1983, en *Révue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, I, 1986, París, pp. 90-95.

Las conexiones entre poesía y pintura han sido señaladas técnicamente. Una pincelada fuerte en color es adjetivo, los contornos marcados equivale al sustantivo, etc. Lo importante es la clarificación mutua (Helmut A.Hatzfeld, *Literature through Art*, N. York, Oxford University Press, 1952, p.371). De hecho, la descripción pictórica se convertirá en literaria, y triunfará en Balzac a Zola, Gogol o Hoffmann.

Paralelamente, el roman à peintures no tardará en colocar las descripciones de cuadros en el centro de la narración.

- (81) Véase Danielle Bonnaud-Lamotte, "Le langage pictural de Barbusse dans *Clarté* (1919), *Art et littérature*, pp. 75-84; Vid Jean Arrouye, "La photographie à pied d'oeuvre, *Art et littérature*, *op. cit*, pp. 17-34; Bernard Vouilloux, "La description de tableau dans les Salons de Diderot (la figure, et le nom), *Poétique*, 73, Février 1988, pp. 27-50. El escritor que se ata a la pintura figurativa, se fija en lo representado. Lo importante es la "imago" del objeto, relación de lo visible con lo legible (Jean Bessiere, "Peinture et écriture: les droits du visible", pp. 51-70). Las facetas del coleccionismo serán tratadas más tarde.
- (82) Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1990, pp 18 y ss. La técnica reproductiva desvincula lo producido del ámbito de la tradición, y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir al encuentro de cada destinatario.
- (83) André Billaz, *Des mots et des couleurs (études sur le rapport de la littérature et de la peinture, XIX et XX siècles)*, "Littérature et Peinture: le cas limite des Peintures de Víctor Segalen", Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, pp. 87-93.
- (84) Luis Hollfeld, "El cartel moderno", *La Ilustración Artística*, 843-847, 21 feb-21 Marzo, 1898, pp. 134-199. Durante algún tiempo fue Cheret, sus tipos carnavalescos, sus damiselas ligeramente vestidas y en extremo graciosas, la brillantez de su colorido, el tamaño de sus figuras, el aparente descuido del fondo de la composición. Con Lautrec, el cartel ha sabido amoldarse a ls necesidades de la vida moderna, a los vigorosos trazos negros y a las manchas de color la impresión de las superficies planas. En Inglaterra resultó esencial el color, y en EEUU no hizo su aparición hasta 1891.
- (85) E. Pardo Bazán, *El lirismo...*, pp. 80-127. Un género realista parece abrirse especialmente hacia la realidad, pero estas formas de la mimesis crean "ilusión" de "realidad", la verdad narrativa es un puro fenómeno

lingüístico, mediante el cual el texto instaura una representación verbal de la realidad. Hay que enfocar el problema del realismo literario desde el lector, no en esencia, sino en acto. Genette habla ya explícitamente de "actos de ficción" para referirse a los enunciados literarios narrativos considerados como actos de lenguaje, Ricoeur de intersección entre el mundo del texto y el mundo del auditor o del lector, es él quien relaciona lo que lee con lo real en "ilusión referencial" (Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 70-105). José María Pozuelo Yvancos ("La teoría literaria reencuentra la ficción", *Insula*, 552, Diciembre 1992, pp. 11-13) reafirma a Darío Villanueva en cuanto al problema del lector.

- (86) Varias descripciones de Nacimientos estarán motivadas por el "ver": "Veía un claror de luna, argéntico y lácteo, sobre la nieve que cubría una llanura y una aldea al parecer dormida. Y aquel cielo frío, de invierno cerrado, parecía de repente inflamarse con luces de aurora. Reflejos nacarados, de un azul de ópalo, irradiaban del celaje, y era como si una sola perla enorme llenase con sus irisaciones todo el firmamento. Sobre el mágico fondo, figuras delicadísimas se destacaban lentamente, como nieblas finas que se cuajasen. Flotantes túnicas de exquisitos pliegues acanalados las revestían, y cada túnica era de un color distinto; pero tan atenuado, tan esfumado, que más bien que color debiera llamarse matiz. Las cabezas de los arcángeles -por tales los tuvo la desdichada- brotaban de cuellos largos y mórbidos, y sostenían cabelleras rubias, tan foscas y ondeadas, que pudieran compararse a la aureola solar ("El niño", 1919, III, p. 461).

En algunos casos, las figuras poseen un halo divino: "La luz crecía y era como de luna cuando al nacer asoma color de fuego, reflejando aún los arreboles solares. Y en el foco más luminoso, abriéndose paso, surgieron dos figuras: una mujer y un hombre. Ella parecía de más edad, pálida, marchitos y entumecidos los párpados por el sufrimiento; él era garzón, y a su juventud radiante acompañaba belleza portentosa. Curiosa en estética, solía ordenar que le presentasen esclavos hermosos, no con fines de impureza, sino para admirar lo perfecto de la forma en las diversas razas del mundo. Los comparaba a las creaciones de Fidias, a los sacros bultos de las divinidades, y comprendía que por modelos así se forjan las obras maestras" (DD, 938).

(87) El nacimiento oficial de la fotografía se produce el 7 de enero de 1839. Son frecuentes los intentos de los fotógrafos de imitar los éxitos de la pintura y el grabado, con temas de ellos. En el XIX la fotografía sirve de auxiliar de trabajo y fuente de inspiración o manipulación de nuevas técnicas y nuevos conceptos del espacio y el movimiento. La influencia de la fotografía en los prerrafaelistas, en Degas, o en el impresionismo en general, no ha sido destacada casi por la historia del arte, pero éstos la utilizaron. Hay en todo este proceso de creación un mecanismo evocador que necesita el recurso de estímulos que recuerden la primera sensación (Javier Herrera Navarro, "Fotografía y pintura en el siglo XIX", 131, Marzo-Abril 1976, pp. 292-299, y "Los orígenes del fotomontaje y de la fotografía pictórica", *Goya*, 164-165, 1981, pp. 106-113 (Los fotógrafos son grandes ausentes del arte, aunque hasta 1859 eran conscientes de la artísticidad de su trabajo. A veces, se transpone al medio fotográfico lo que la imaginación romántica (Blake, Goya...) había ya establecido en el terreno pictórico y gráfico. Con estas confrontaciones de tiempos y realidades de distinto signo la fotografía se anticipa mediante la superposición a los procedimientos narrativos y cinematográficos de nuestro siglo que intentan ofrecer unitariamente una imagen simultánea de diferentes espacios-tiempos.

(88) La versión de la mujer fatal, de Pardo Bazán: "Reclinada en su meridiana favorita, de forma griega, amplia como un lecho, revestida de telas blancas, incesantemente renovadas, de cubrepies de encaje, de almohaditas minúsculas, copos de espuma que la envolvían en el aleteo de un bando de palomas. Delante de la meridiana, una mesita inglesa, de bronce y laca, sostenía refrescos y helados, y otra diminuta mesa, toda de porcelana de Satsuma, los chismes de fumar, y un cacharro persa atascado de gardenias y jazmines. En el centro de la rotonda, que rodeaba una serie de columnas con capiteles de piedras raras, ágatas y jaspes traídos de Italia, sobre amplia concha de cristal nacarado, pieza rara de Salviati, una gorgona dejaba escapar de sus fauces, incesante, un surtidor de agua helada, y en los ángulos de la habitación, no muy grande, pulverizadores automáticos y ventiladores eléctricos sostenían temperatura deliciosa" (LQ,830). Para la

mujer modernista, véase R. Pellicer, "La mujer en la novela modernista hispanoamericana", XI Simposio, SLGEL, 1992, Zaragoza, en prensa.

- (89) Enrique Anderson-Imbert, "Escamoteo de la realidad en *Las Sonatas*", *Ramón del Valle-Inclán*, Las Américas Publishing, N. York, 1968, pp. 203-215.

Las grandes descripciones literarias de cuadros datan aproximadamente del declinar de la retórica. Esta emancipación coincide precisamente con el gran periodo del realismo que era el XX. Y, simultáneamente, es todo el discurso humanista sobre la pintura el que caduca. Al lado de la descripción-cuadro, se suelta el género nuevo: la descripción de cuadro, la que ha podido romper con la cara documental que se encuentra en su origen -por ejemplo, descripción de cuadros imaginarios en Balzac, Proust o Zola-, pues la escritura, a partir, sobre todo, de Delacroix, comienza a contar para los pintores (Bernard Vouilloux, "Le tableau: description et peinture", *Poétique*, 65, 1986, pp. 1-18).

- (90) Capilla de Rioseco, *Por la España...*, p. 128.

- (91) La transposición de Van Eyck es morosa y esmerada: "Casos cuyos tonos armoniosos aún placían a la pupila del artista moribundo -las flores hablaban su lenguaje lírico, preparando el alma a recibir al Huésped-. En la fantasía de Silvio, acaso por vez postrera, el mundo real, visto ya como lo ven los reclusos, por el hueco abierto en la pared del claustro, se transformaba y revestía de los matices y las refulgentes irisaciones de la hermosura. La campiña, impregnada, refrescada por la lluvia honda y caudalosa, que había penetrado hasta sus entrañas; la campiña, antes seca, vestida de verdor por Van Eyck al paraíso; tierra hecha cielo, sin que perdiese los accidentes terrenales, el risueño atavío de florecencia menuda, rebosante de jugo y salpicada de rocío mañanero. Y por la lejanía, sobre el anfiteatro de montañuelas y bosques, que prende con broche de turquesa el trozo de ría, avanzaban en hilera los personajes vestidos de rosicleres de amanecer y tintas celestes: las santas, los mártires, los profetas, los reyes, toda la gloria de la Iglesia triunfante. Entre aquellas santas, una carmelita, su veste es de jacinto encendido, su rostro parece arder, su expresión es estática; la luciente sustancia de su ropaje y de su

cuerpo ciega, y su voz timbrada, amante, murmura estrofas de poemas divinos. Detrás de ella, entre las vírgenes, una que ostenta corona hierática, toda de pedrería, y un ramo de madreperlas, figurando azahar, sobre el seno; trae los ojos bajo las mejillas encendidas de rubor... Y cuando se incorporan y funden estas figuras y fantasmas luminosos en una sola llama terrible, deslumbradora, en el centro de ella, cercada de estrellas de más viva luz todavía -diamantes dentro del piélago de llama-, aparece la única Mujer celestial, la que espera paciente, al pie de los lechos mortuorios, a recoger el soplo imperceptible, el último gemido libertador (LQ, 897).

3.3. Las Artes

3.3.1. Arquitectura

3.3.1.1. La arquitectura y las otras artes

Arquitectura y pintura (arquitectura pintada).

La arquitectura como reminiscencia plástica se expresa con toda lucidez en el cuento "En Semana Santa" (1890). Durante su transcurso argumental, la mnemotecnia va otorgando al lector un espacio y unas figuras pasadas por el tamiz del arte, de la imaginación plástica. Es evidente, tal y como será advertido en ejemplos posteriores, que no es ajena la memoria al fenómeno artístico (1), y así lo revelan, ahora, las impresiones del protagonista:

A sus pies se extendía una ciudad que le parecía conocer mucho. ¿Dónde había visto él aquellas puntiagudas torres, aquellos extensos baluartes, aquel recinto fortificado, aquellas casas cónicas, aquel monumental templo, aquellas puertas angostas, sombrías, bajo las cuales cruzaban dromedarios y bueyes guiados por hombres de atezado cutis? (...). La vestimenta de estos hombres también se le figuró a Conrado, aunque extraña, vista alguna vez, no en la realidad, sino en esculturas o cuadros, como que era la indumentaria hebraica de la gente humilde en tiempo de Augusto.

En este caso, el aturdido Conrado no puede discernir si de esculturas o cuadros se trata esta visión de los edificios de Jerusalén, aunque sí queda explícita la procedencia no real, sino meramente artística, de la misma. La estetización y fuerza plástica resultante emana directamente de su turbada pero refinada psique. Se trata de una pesadilla, eco de sus conflictos morales -huir con la mujer de un moribundo-, expresada mediante un esteticismo religioso. Este se ha elaborado en un estilo indirecto libre que transparenta las facultades memorísticas de la narradora. En otros cuentos, la visión de unos bellos edificios puede incluso comunicar al espíritu, directamente, una inquietud ("En Babilonia", 1902).

otorgándole un pintoresquismo a lo naturalmente artístico, equiparable a la apreciación estética de España por parte de los románticos ingleses y franceses, especialmente Gautier.

La visión pictórica de un elemento arquitectónico, esto es, la pintura, propiamente dicha, de una construcción arquitectónica, es otro fenómeno plástico frecuente. Suele remitirla el narrador a la óptica de un protagonista preparado:

Nos detuvimos ante la iglesia ojival, abierta al culto, pero agrietada de un modo amenazador, ruinoso por el abandono de las generaciones, indiferentes a tanta hermosura. El sol iluminaba oblicuamente los canecillos de la imposta, prolongando las graciosas caricaturas del imaginero antiguo en sombras grotescamente elegantes. La floreada cruz recordaba sus pétalos de piedra dorada por los siglos sobre un fondo de un azul transparente como cristal veneciano. Y en la desierta plazuela irregular, donde los atrios sobrepuestos de los templos parecen disputarse la devoción del creyente y el interés del artista, no había más que nosotros y las golondrinas, describiendo su airosa curva rápida y silbadora, que desgarran el aire... ("Los de entonces", 1905).

Mediante esta reduplicación artística, imbricación o superposición, viene dado, pues, el mensaje religioso, revelándonos no la existencia, sino el estado de esta construcción situada en el espacio. Los efectos de luz y sombra en sus detalles son cuidadosamente descritos, y destacados tanto el fondo como la disposición espacial:

Al divisar, desde el tren, de bruce en la ventanilla, las torres barrocas de Santa María del Hinojo, bronceadas sobre el cielo de un rosa fluido, el corazón del viajero trepidó con violencia... El tiempo transcurrido

desapareció, y la sensibilidad juvenil resurgió impetuosa ("Las caras", 1906).

Añadamos a estas consideraciones que un fondo arquitectónico preciso puede funcionar como ubicación de las figuras, según expresa la siguiente descripción dilatoria y decorativa:

Alrededor de la fábrica -una fábrica elegante, de marcos, molduras y rosetones dorados, en mate y brillo- apostóse el nutrido grupo de huelguistas. A media voz trocaban furiosas exclamaciones y sus caras, pálidas de frío y de ira, expresaban la amenaza, la rabiosa resolución ("Doradores", 1912).

Es posible documentar, paralelamente, la existencia de construcciones pintadas en lienzos reales, de gran efecto desde un punto de vista literario. El famoso cuadro de Van Eyck **El Cordero Místico** (*La Quimera*) remite, de nuevo, a la Ciudad Santa, plasmada en su fondo: "La Jerusalén celeste, (...) patria de las almas" (p. 866).

El pintor y la arquitectura, era de suponer, permanecen bien conexionados. Es el caso del pintor-arquitecto Herrera, constructor de una finca armoniosa con el terreno natural, criterio estético conciliador de arte y naturaleza compartido por la Pardo:

Herrera el paisajista construyó al margen del huerto un sencillo edificio cuadrado -tiene el buen gusto de ser enemigo de "chalets" y "cottages"-, al cual adosó una torrecilla mudéjar, hecha con restos de otra auténtica. Ello tiene un aire muy toledano y un tanto artístico... ("El cabalgador", 1910).

Silvio, en *La Quimera* -la obra, por cierto, que más datos arquitectónicos contemporáneos proporcionará-, observa la iglesia de **San Antonio de la Florida** con ojos de pintor, a la manera goyesca, recordando el blanco conseguido por los artistas:

Se espesa la telaraña de hipocondría mientras bajamos por la calle del Arenal, caemos en la plaza de Oriente, donde dan solemne guardia a la mole del edificio regio las barrocas estatuas de granito; y bordeando el costado de Palacio, pegados a la verja de los jardines del Campo del Moro, descendemos hacia la estación y la ermita de San Antonio de la Florida, cuyos frescos acuden a mi memoria en este instante, como si los estuviese viendo a toda luz, según los vi. Al pasar ante la iglesuela, una luna resplandeciente y tibia, de verano, inunda la fachada, se derrama en olas de fluida blancura por todo el paisaje. (p. 807).

Se trata de un pintor que nos brinda su exclusiva visión del espacio arquitectónico. No se otorga a la luz su función básica de iluminación, sino que es una generadora de efectos -grotescos, fantasmagóricos, deformantes-estetizadores. La luz lunar es también protagonista de una visión de **Notre Dâme** -recordemos a Musset- sobrecogedora:

Alta ya en el cielo, plateaba la fachada principal, bañando las dos torres, dejando en tinieblas la finísima aguja. El artista veía resaltar las reveladoras prolijas y delicadas, la fila de estatuas bajo la enorme flor del rosetón, las figuras místicas que se alinean en la base de los profundos arcos avialados del pórtico, y la hilera de arquitos bilobulados, bajo los cuales se yerguen las veintiocho figuritas de reyes. El sentimiento que despertaba **Nuestra Señora** en Silvio era especial, poco sincero, ficticio; en aquel instante deseaba ser uno de esos misalistas o imagineros de que Minia le había hablado, que sin dolor y sin lucha, sin la dura angustia humana de nuestro siglo, produjeron labor de arte anónima para generaciones y generaciones (p. 823).

Es el artista quien, con su particular sensibilidad, aprecia el efecto producido por este cuadro transmisor de sentimientos contradictorios.

Arquitectura y literatura

El poeta es capaz de efectuar, con su imaginación, la labor de un arquitecto. Lupercio habita una buhardilla pobre que, por efecto de la inspiración poética -una mariposa de pedrería- sufre una explosiva transformación, en medio de un suntuoso detallismo. La prosaica arquitectura se torna poética, porque la prosa de la existencia deja paso a la poesía:

así se transformaba la vivienda de Lupercio, que no la conocería nadie. Invisibles tapiceros revistieran las paredes de telas, cuadros, espejos y colgaduras; del techo pendían arañas de veneciano vidrio y cubría el suelo alfombra turquesca de tres dedos de gordo. ¡Qué metamorfosis! En las gorgonas de Murano se deshojaban rosas: sobre un velador árabe tentaban el apetito frutas, dulces y refrescos (...) Volvió la mariposa, y esta vez convirtió la guardilla en jardín tropical, poblado de naranjos y palmeras (...) Así que se habituó a responder al conjuro, la mariposa fue transformando la mansión de Lupercio, ya en gruta oceánica, con náyades corales y espumas, ya en bahía polar que alumbra boral aurora, ya en patio de la Alhambra, con arryanes y fuentes de mármol, donde se leen versículos de Corán; ya en camarín gótico, dorado como un relicario... ("La mariposa de pedrería", 1892).

Gracias al éxito de sus poemas resolvió construir como vivienda un maravilloso palacio a orillas del mar, dotado de todos los lujos ansiados. A las actividades arquitectónicas y decorativas no era ajena la misma Pardo Bazán, escritora familiarizada, también con el diseño espacial. Con su educado espíritu de artista, ajustó las Torres de Meirás a sus gustos personales, aumentándoles el encanto

aristocrático de antaño. Bajo la dirección de la condesa, precisamente, se distribuirían los espacios, siguiendo el criterio estético de su tierra: ornamentación con arcos, columnas talladas, capiteles con motivos vegetales o geométricos, personificaciones bíblicas y alusiones escultóricas al maravilloso pórtico de la Gloria (3).

Las fuentes literarias presentes en los cuentos y novelas pardobazanianas colaboran en la asimilación narrativa de las diferentes artes. La leyenda del *Santo Grial*, espectáculo espacial y escenográfico de la ópera wagneriana, se eleva, por ejemplo, como el cauce salvador del hastío contemporáneo:

Es el templo del Santo Grial, no hay duda -discurría Raimundo-, y ahí, en el centro, donde se condensa una nube blanca, aljofarada, como formada de gotitas de rocío; sobre ese pedestal de ónix debe de encontrarse el vaso divino de que oí hablar...("El Santo Grial", 1898).

Este lugar es el ámbito del amor frente a las decadencias finiseculares.

La literatura romántica francesa, como veremos, es una inevitable referencia en la obra pardobazaniana. La condesa nunca frivolizó su influencia, resaltando el error de Zola al pensar que en poesía nada se había inventado desde Lamartine, Hugo y Musset, porque sobre las "magníficas ruinas del lirismo romántico habían surgido los impersonales y los impasibles, los lapidarios y los forjadores, los científicos y los parnasianos" como Gautier, Vigny, Baudelaire, Leconte de L'Isle, Jully, Prudhome, Heredia, Coppée y hasta el divino Verlaine (4):

Lago iba a ver y admirar, ni más ni menos que los poetas melencólicos del Cenáculo, a **Nuestra Señora de París** a la luz del satélite, ironizada por Musset (...) (LQ, p. 823).

Coincide también en *Dulce Dueño* esta percepción de *Notre Dâme* (p.1001) como catedral reconocida por literatura romántica, carente de sentimiento, lo

que permite suponer una intervención directa de los criterios de la autora. Estos rasgos extratextuales intervienen, asimismo, en el viaje de Silvio Lago por Europa: "Y en esta hermandad de deseos llegamos a Brujas la Muerta... no tenga usted miedo de que le coloque la descripción. Ya sé que está usted al corriente, que ha leído a Rodembach (...) me encuentro es un estado de ánimo que no sé si atribuir a la sugestión de este maniático de Limsoe o a los efluvios de la ciudad (reléase a Rodembach)" (p. 864). En *Brujas la Muerta*, la arquitectura urbana se asocia a un estado del alma por medio de una "reconstrucción literaria" (5), efecto poético que doña Emilia ha buscado en sus narraciones.

Arquitectura y música

En los espacios arquitectónicos, la vivencia lírica del tiempo viene provocada por el ritmo musical. "Sueños regios" (1902) ofrece al lector la visión de un patio de soberbia construcción cuya belleza, evocadora de eternidad, radica en la superposición de artes plásticas y temporales:

En el patio del alcázar, sobre el gran pilón del pórfido sostenido por leones, recae el agua, melodiosa, con dulce porfía. La luna ilumina las arcadasafiligranadas, juega en las charoladas hojas de los naranjos, descubre el reflejo pálido de sus pomas de oro. Dos esclavos velan el sueño del emir, que reposa vestido sobre un diván cubierto con una manta de fina pluma de avestruz -porque la noche está algo fría ... y apoyando el pie en la garganta de una mujer desnuda, que ha de de cojín.

El poético transcurrir proporcionará sensaciones de esta índole a Lina, de *Dulce Dueño*, en la *Alhambra*. El sujeto es estimulado y percibe el instante de forma alternada, como un presente intemporal, mediante la sucesión de momentos tenuemente enlazados entre sí (6). El resultado es una "ataraxia" propia del espiritualismo finisecular:

Quisiera sentarme, quedarme sentada toda mi vida, oyendo el cántico lento, triste y sensual del agua, que duerme perezosa en estanques y albercas, emperla su chorro en los surtidores, se pulveriza y diamantea el aire, se desliza, sesga por canalillos antiguos, entre piedras enverdecidas de musgo, y forma casi sola los jardines ¡extraños jardines sin flores apenas!(...) sin prosa de afanes (p. 983).

Si la **Alhambra** es "palabra edificada" por sus metáforas eternas en las piedra, todas las artes han sido identificadas, tradicionalmente, como música figurativa. Existe una noción arquitectónica procedente del romanticismo alemán, la "música congelada" ("Estrarrte Musik") difundida por Mme. Staël, correspondiente con el gusto romántico por los edificios que "apelan al alma" como lo hace la poesía o pintura. El estado de ánimo inducido por la arquitectura recuerda al suscitado por la música, de ahí la "armonía" del gótico hallada por Walter Pater en su ensayo sobre **Notre Dâme** de Amiens (1894), conceptos aplicados con menor éxito a templos griegos. Música y arquitectura comparten un carácter no figurativo y una composición numérico-matemática afín, desde los tiempos míticos. (7). En la novela de 1905, Silvio escucha los celestiales sonidos emitidos por **Notre Dâme**:

Allí estaba la catedral con la túnica de gloria, de celestes depositorio, vestida por los rayos de la luna. Su eterno candor, su eterna virginidad, sonreían castamente, murmurando estrofas vagas, himnos sin rima, cánticos misteriosos (...) (p. 825).

Persiste aquí el recuerdo del concepto renacentista de armonía celestial transmitido durante el XIX por Wordsworth, entre otros, y el concepto romántico de la obra de arte como idea forjada en la mente del creador (8). En el "Santo Grial" (1898), esa música de las esferas que constituye el templo celestial enlaza, además, con la filosofía platónica y pitagórica:

Entomando los párpados, Raimundo perdió de vista el salón de Casino, su lujo vulgar, sus dorados insolentes,

sus cortinajes de tapicería industrial y moderna, su alumbrado eléctrico excesivo; y, poco a poco, con la lentitud de los fenómenos naturales, cambió la decoración, y sobre el fondo del éter surgió un edificio singular y espléndido. Era redondo como el planeta que habitamos, y tan alto, que su cúpula majestuosa se confundía con las nubes. Por su bóveda, de un azul de zafiro, tachonada de brillantes, giraban un disco grande de oro y otro más pequeño, de plata, representación del sol y la luna; y al girar, producían los discos una música a maravilla armoniosa y dulce, que casi no se escuchaba sino con la mente.

La vulgaridad del casino representa el mal moral y la decadencia del siglo mientras la belleza del bien es simbolizada con el templo de Dios. La música también acompaña, delicadamente, los edificios de Jerusalén:

Montañas, valles, oasis de palmeras, y, a lo lejos, las torres de una ciudad magnífica, las cúpulas de sus templos, las extremidades de sus minaretes. No era el Nacimiento de cartón, con figuras de barro: por los riachuelos corría agua, los árboles susurraban agitados por el viento, y verdadero césped, salpicado de flores, crecía en los praditos y orillaba las sendas (...) Al punto mismo, una música divina resonó. Eran cadencias de gozo, la risa fresca del villancico... ("Cuento de Navidad", 1911).

o de modo triunfal, el palacio heroico nunca construido de "La Deixada" (1918): "Ante el palacio, claras músicas harían sonar la diana, anunciando una jornada de alegría y triunfo...".

Nos aproximamos a una experiencia artística definitiva de tipo sinestésico, a la manera wagneriana de obra de arte total, en la que las potencialidades expresivas de cada arte se combinarán y fundirán. Son las secretas correspondencias halladas en *Morsamor*: "Nadie me quitará de la

cabeza (...) que si bien la música, como todas las demás artes, ha adelantado mucho en estos últimos tiempos, todavía hay en ella secretos misteriosos, descubiertos en las edades primitivas y conservados ocultamente en los santuarios y en los colegios sacerdotales. Al oír estas trompetas se entrevé y se adivina la relación conocida en lo antiguo y desconocida hoy, entre la música y la arquitectura (...) Sin duda alguna aquella música profunda y sabiamente bárbara no estaba sólo en relación con la arquitectura, no era sólo una fuerza motriz material, sino que era asimismo un pasmoso vehículo de la fuerza psíquica transmitiendo con el aliento vital por el retorcido tubo de bronce el deseo imperioso del espíritu" (9).

3.3.1.2. Topografía arquitectónica

El exotismo oriental de Jerusalén surgía en el cuento "En Semana Santa" (1890), alzada la ciudad como un símbolo del espacio celeste en la tierra, proyección de un porvenir. Aunque la Pardo realizó un estudio biográfico y crítico en 1892 sobre la *Jerusalén conquistada* (10), no se explicita exactamente el eco de estas páginas. El estilo japonés, por otro lado, será descrito con brillantez en "Deber" (1905), pero un sutil orientalismo embellecerá, frecuentemente, otras construcciones:

Y Artasar miró, y vio efectivamente de entre las nubes de grana surgir un maravilloso edificio. Sobre columnas de plata, bronce y alabastro se erguían las bóvedas de dorado cedro, esculpidas con artificio tan hábil, que parecían un piélago de olas de oro. Cúpulas de esmalte azul coronaban el alcázar, y largas galerías de diáfano cristal, con cornisas de pedrería y mosaico, se prolongaban hasta lo infinito, entre el misterio de una vegetación fantástica, de hojas de esmeralda de flores de vivo rubí y de oriental zafiro, cuyos cálices exhalaban una fragancia que embriagaba y calmaba los sentidos a la vez ("El palacio de Artasar", 1896).

Esta tendencia no impide que el simbolismo cristiano -el templo descrito simboliza el cielo en la tierra- guíe en su destino al rey Artasar. Los templos paganos, sin embargo, poseen el doble encanto de reliquia y misterio espiritual:

En la vertiente de la montaña alzábase la mole del templo de Durga, cuyas imponentes ruinas son aún hoy asombro de arqueólogos y viajeros. Salvada la puerta, lo primero que se divisa es la efigie colosal de la diosa, de aspecto venerando ("El milagro de la diosa Durga", 1898).

dado el interés de la narradora por el mundo de la espiritualidad, católica o no -recordemos su admiración por el *Mahabarata*-. El arte será el encargado de explicitar este espiritualismo:

La vista del soberbio templete, con sus tres cuerpos sostenidos en elegantes columnas y enriquecidos por estatuas primorosas, con su profusión de ricas molduras y de cincelados adornos, enfureció más y más a Nehemías y a Hillel ("Corpus", 1899).

El esteticismo religioso del patio de "Sueños regios" o el pagano de "Babilonia", se combinaba en "La mariposa de pedrería" con el primitivismo de los trópicos y el exotismo mediterráneo italiano. Andalucía se luce con la *Alhambra*, en este mismo cuento y en *Dulce Dueño*, cuyo protagonista experimenta una vivencia especial en sus estancias:

a esta ahora, sobrepuja a cuanto me hubiera forjado imaginándolo. Las filigranas son aéreas. Todo parece irreal, porque, desapareciendo el color, queda la fragilidad de la líneas, lo inverosímil de las infinitas columnillas de leve plata, la delicadeza y exquisitez de los arquiteos, que, lo observo con placer, tienen el buen gusto de no ser de herradura. Dijérase que todo es luz aquí, pues las sombras parecen traslúcidas, de zafiro claro. Nos domina el encanto voluptuoso de este arte

deleznable, breve como el amor, milagrosamente conservado, siempre en vísperas de desaparecer (...) No se siente la pesadumbre de esta arquitectura de silfos, que acaso no existen que es el decorado en que nuestro capricho desenvuelve nuestra vida interior. Libres estamos aquí de la piedra agobiadora, como en los jardines del palacio lo estamos de la tierra y no vemos sino agua y plantas seculares. Y siempre la impresión de irrealidad (p.984).

Es el edificio máspreciado: "El primer día me llevaron al Laurel de la Reina. Después me negué rotundamente. Ni catedral, ni Cartuja, ni sepulcro de los Católicos, ni Albaicín, ni Sacro Monte... Nada que pudiese mezclar sus líneas y sus colores y sus formas con las de la **Alhambra**" (p.986).

La condesa se hace partícipe, pues, de una de las artes más requeridas por el exotismo musulmán artístico-literario en boga (11), tan del agrado, no olvidemos, de escritores como Teophile Gautier. La **Alhambra** -pensemos en Chateaubriand y Zorrilla-, mantuvo un puesto principal. Por otra parte, no prescinde de ciertos escenarios tropicales que evocaban la plenitud del escape espacio-temporal, así como de un paganismo que resultaba decorativo por su carácter primitivo -pensemos en las *Sonatas*-, o del japonésismo, resaltado especialmente por los cartelistas. No obstante, ofrece un fluir espiritual de todas estas bellezas, porque transmiten valores de liberación y eternidad.

Emilia Pardo Bazán se ha mostrado partidaria de un exotismo arqueológico revelador de una fructífera influencia de las artes plásticas en la literatura. Ha cuidado, también, los efectos descriptivos encaminados a la representación material, recogiendo los anhelos e intuiciones del Romanticismo que hereda el final del siglo XIX. En general, todo este alarde descriptivo tiene una finalidad: profundizar en las complejidades espirituales plasmando un sentimiento artístico interiorizado, según una filosofía idealista del arte. Para ello, asocia la trascendencia del acompañamiento musical en el eterno transcurrir lírico del tiempo.

Criterios distintos gobiernan el casticismo y pintoresquismo de algunas narraciones. La presencia de la sobriedad castellana se adivina en "Fantasía. La Nochebuena en el Infierno" (1891), a pesar de la atmósfera sobrenatural. Son las ciudades hostiles anunciadas por Hinterhäuser (12), que forman parte de una topofilia inconsciente, de precisos efectos literarios:

Bañada por la misteriosa claridad de la luna, la ciudad episcopal dormía. Extensas zonas de sombra y sábanas de infinita blancura argentada alternaban en las desiertas calles. Nunca éstas me habían parecido tan solitarias, tan fantásticamente viejas, ni tan adustos los cerrados caserones que ostentan su blasón cual ostentaría la venera un caballero santiaguista, ni tan medrosos los sombríos soportales, que descansan en capiteles bizantinos.

Las meditaciones sobre pasadas glorias y magnificencias son explicitados, también, a partir de elementos arquitectónicos:

En el gran relieve que decoraba el tímpano y corría por todo el frontón, parecían revivir los personajes y sus actitudes nobles y heroicas (...)" ("El arco", 1919).

o edificios representativos de otras regiones españolas, como la serena casa gallega de *La sirena negra*:

Antes, la casa me parecía enorme: ahora veo que no es muy amplia: consta, como la mayor parte de estas construcciones del siglo XVII, viviendas de hidalgos poderosos, que quizá sólo las habitaban en la época de la recolección o de la vendimia, de una torre y un cuerpo de edificio. La torre, nada sombría, nada feudal, se corona de inofensivas almenas picudas. La piedra de armas es enfática, aportuguesada, por lo mismo que se labró en tiempos relativamente modernos -reinado de Carlos II- (p. 909).

Según José Francés (13), las Torres de Meirás arregladas por doña Emilia tenían un gusto a la vez antiguo y moderno, aunque ella siempre aconsejaba el pleno conocimiento de las riquezas arquitectónica y la armonía de los monumentos y edificios con el paisaje, frente al horror de algunas construcciones urbanas y campestres. Su criterio es conciliador con la naturaleza y respetuoso con la antigüedad. Geografía y arquitectura permanecen inevitablemente enlazadas. Andalucía, por ejemplo, mantiene una fuerte presencia en *Dulce Dueño*, donde las concepciones arquitectónicas ajenas molestan profundamente a la cultivada protagonista, Lina:

Y en efecto, el palacete de Loja me cautiva tanto como me deja fría la cómoda vivienda de Granada y su inglés "confort". Es un edificio a la italiana, con vestíbulo y ático de mármol serrano y columnas de jaspe rosa (...) No tiene el palacio de las clásicas construcciones andaluzas sino el gran patio central, pero sin arcadas. En medio, la fuente, de amplio pilón, se rodea de tiestos de claveles, y el surtidor canta su estrofa, compañera inseparable de la vida granadina. (986).

Desbordan ostentaciones y excesos de los cuales se desprenderá Lina poco a poco. Además, doña Emilia manifiesta un sentimiento antianglosajón muy acorde con el carácter finisecular. Finalmente, existen barruntos del temple noventaiochista en la plasmación de esta arqueología, pues la condesa muestra cierta tendencia hacia el antiindustrialismo, transmisor de malestares e inquietudes contemporáneos.

3.3.1.3. Escenografía

La luz posee un papel crucial en la percepción arquitectónica. El efecto luminoso es provocado especialmente por la luna, escenógrafa por excelencia, y el sol. Ya registramos más arriba una luz solar enfatizadora de lo grotesco al iluminar algunos detalles arquitectónicos, pero es la luna quien constituía el foco

de luz imprescindible en "La Nochebuena en el Infierno" (1891), "Sueños regios" (1902) o, también, "Los adorantes" (1904):

Siempre, desde que nació, he visto adosados a las jambas de la portada principal de la vieja iglesia a los dos adorantes: ella, la santa, envuelta en la plegadura rítmica de su faldamenta de ricahembra (...) La ciudad duerme; los propios angelotes del retablo de la iglesia han cerrado sus párpados, fatigados del luminar de los cirios y del apremio de las oraciones. La luna, rompiendo un velo de nubes, asoma como una gota de llanto cuajada y fría. Las duras ventanas, cerradas; el paso tardo del sereno, las campanadas graves del reloj de Palacio, son cosas solemnes, en que hay lo hermoso de lo triste sin causa.

la escena no llega a contagiar la placidez del estatismo a causa de nuevas perturbaciones luminosas. No obstante, el protagonista pasivo, introspectivo, la distensión del yo, suponen el triunfo de pausadas y líricas "perspectivas de sentimiento". La utilización arquitectónica descubre un nuevo sentido de lo teatral, como respuesta espacial a la luz y las sombras presentes:

Una noche otoñal, recostado entre almohadones, en el bello patio de su morada, poblado de naranjos que salpicaban como flores menudas naranjillas de dulce sabor, Andrés sintió algo extraño. Aquel cuadro deleitable le fue, de pronto, no sólo indiferente, sino odioso. Desdeñó las columnas de mármol, las arcadas de herradura, de primorosa tracería, y la fuente de mármol también, sostenida por dos leoncillos que, cantaba armoniosamente la música del agua, deshecha en aljófares, evocando los versículos del Corán, inscritos en el reborde de su tazón. El Renegado, contemplando el patio poético, bañado por la luz de una luna ardiente e intensa, notaba una acedía, un

desaliento, que pudiera ser pena, a poco que en ello se hincase el pensar ("El renegado", 1917).

De nuevo, mediante el acto empírico de la visión -convertida en contemplación por su carácter reflexivo-, se asocia la impronta de la escena con la disposición anímica. Este fenómeno afectaba, asimismo, a la ermita de **San Antonio de la Florida y Notre Dâme**, en *La Quimera*. La mirada de los protagonistas alimenta y manifiesta sus agudas zozobras espirituales (14), y es la luna, con su luz fría y fantástica, la "luminotecnia" más adecuada.

Los espacios y las figuras, por otro lado, se alzan como conjuntos inseparables. La arquitectura, como base escénica para la situación de los individuos, es utilizada a menudo como estrategia descriptiva reveladora de contrastes temáticos. En "La danza del peregrino" (1916), la opulencia ornamental religiosa cede su protagonismo a la sencillez del peregrino, objeto de la visión del narrador:

En aquel templo extraordinario, ante aquel apóstol bizantino, engastado en plata como una perla antigua, de plata el revestimiento del altar, la pesada esclavina, la enorme aureola, destacándose sobre un fondo de talla dorada inmenso retablo, con figurones de ángeles que tremolan banderas de victoria y moros que en espantadas actitudes se confiesan derrotados, mientras el colosal incensario vuela como un ave de fuego, encandiladas sus brasas por el vuelo mismo, y vierte nubes de incienso que neutralizan el vaho humano de tanta gente rústica apiñada en la nave, había algo que atrajo mi atención.

la información de fondo, color y luces no es gratuita, como sucedía, asimismo, en "Doradores" (1912), donde la Pardo enmarcaba violentas expresiones humanas con la belleza de un edificio moderno, al fondo. La narradora mira al mundo exterior a través de los ojos del alma. Cualifica el espacio al acumular impresiones visuales y referencias sensoriales de variada índole, tal y como sucedía en el patio del alcázar de "Sueños regios" (1902). El fondo del este patio

destaca una bella presencia: "Elegante figura se desliza por entre los esclavos, invisible. Es un negro joven, esbelto, de robusta y acerada musculatura, de piernas nerviosas, encerradas en calzas prietas y salpicadas de lentejuelas (...)".

El fondo arquitectónico es preciso, además, como cobijo de as almas, tomando el papel de símbolo envolvente: "No; la pálida Ayamonte necesita el ambiente contemplativo, el misterio de las monjas reclusas, de huerto y coro. Su poesía lírica reclama este fondo en que tanto hay de arte. He de ir a Ávila sólo por mirar las tapias y las rejas del convento donde, probablemente por mi causa, vive dichosa una mujer" (*La Quimera*, p. 798).

Detalles y decoración son, como sabemos, cuidados por la condesa. Podemos afirmar que doña Emilia nos da acceso, mediante un conjunto arquitectónico, a los detalles reveladores no ya de un estilo, sino de un determinado estado del alma. Recordemos, por ejemplo, el pagano templo de "Corpus", junto a las esculturas de la portada en "Los adorantes", los datos concretos respecto a la iglesia ojival en "Los de entonces", o la de "Milagro natural": "En la iglesuela románica, corroída de vetustez, flotaba la fragancia de la espadaña, 'fiuncho' y saúco en flor, que alfombraban el suelo y que iban aplastando los gruesos zapatones de los hombres, los pies descalzos de los rapaces. Allá en el altar polvoriento, San Julianiño, el de la paloma, sonreía, encasacado de tisú con floripones barrocos (...) ("Milagro natural", 1909). Añadamos, también, el templo de "La danza del peregrino", la importante función narrativa del arco ("El arco"), o las minuciosidades de **Notre Dâme** y la **Alhambra** en las novelas de 1905 y 1911. Todas ellas son menciones reveladoras de un fuerte esteticismo religioso regodeado en un primor descriptivo que cualifica el ambiente total.

Por consiguiente, el decorativismo destaca enérgicamente en estos espacios, sea los de "La mariposa de pedrería", "El palacio de Artasar", "El Santo Grial", "Sueños regios", "Recompensa", o "El Palacio frío" (1898): "el palacio, del cual se conservan galerías, salones y estancias que decoran restos de ricas maderas y preciosos mármoles y jaspes, parece haber sido erigido por la madre de Basilio (...) El emplazamiento, su orientación al Mediodía, su situación en el punto más despejado y dominando la perspectiva más risueña, sobre la bahía y entre bosquecillos de naranjos, limoneros y granados siempre en

flor". No predomina, pues, la desnudez clásica, sino la profusión decorativa, siempre en correlación con el mundo del espíritu.

La naturaleza forma parte del conjunto arquitectónico, convive con él y es, a menudo, elemento imprescindible con el que constituye una unidad férrea. Ejemplos de ello eran el lindo palacio a orillas del mar en "La mariposa de pedrería", la vegetación fantástica de "El palacio de Artasar", el emplazamiento del palacio "frío" en el cuento de 1898, la localización del templo de la diosa Durga, o la composición del paisajista Herrera. La preocupación esteticista de éste coincide con la de su colega Silvio en *La Quimera*: "me perdí en las calles de pinos y de plátanos, viendo a ambos lados edificios raquíticos o ampulosos, las construcciones que afean el Retiro" (p. 778). Añadamos las precisas reflexiones de la mente de Lina, dotada de gusto artístico en *Dulce Dueño*, ante la Alhambra: "que no la separen de su paisaje propio (...) El Partenón se puede cortar y expender a trozos. La Alhambra de Alhambra no lo consiente" (p. 983). Sus pensamientos llegan a producir una fusión de su alma con el paisaje: "Disolución de la voluntad, invasión de una melancolía apasionada" (p. 983).

Las perspectivas ensoñadoras responden a un excelente emplazamiento de la construcción, bien percibida por los personajes, y disfrutada: "Si la casa ha disminuido, el paisaje que se domina desde el segundo piso de la torre me sorprende por más grandioso de lo que suponían mis recuerdos. Al amanecer, la extensión de la ría, poblada de barcas de pesca, es un himno de alegría heroica, el animoso canto de la naturaleza eternamente joven. Algo de esta alegría quiere infiltrarse en mi alma" (*La sirena negra*, p. 909). Esto desembocará, en 1912, en una visión teatral de la naturaleza:

En vez de reclinarnos al fresco, a orillas de una espesura de laureles, nos metimos como pudimos en el torreón, trepamos por sus piedras desiguales y desquiciadas ya, hasta la altura de una encantadora ventana con parteluz, guarnecido de poyales para sentarse, y desde la cual se dominaban el valle y las sierras portuguesas, azul anfiteatro, límite de la romántica perspectiva ("La leyenda de la torre").

Dotada de un sentido de la percepción romántico, la fusión entre alma, construcción y naturaleza posee un sentido fino de la estética de conjunto, a través de la visión de mentes preparadas.

Mención especial merecen los variados jardines que adornan las construcciones de cuentos y novelas, pues surge el concepto tradicional del jardín concebido como elemento relacionado con la arquitectura y la música (15). Destaca, entre otros, el "sacro jardín" de "Recompensa", regular jardín artificial "con parques donde tendiesen las coníferas sus ramas simétricamente hojosas". Este diseño natural se aproxima a aquellas arquitecturas vegetales -"autorretrato de su espíritu"- propuesto por el "pintor poeta", conocido por la Pardo, Santiago Rusiñol (16). Contemplemos, también, en "La Deixada", un islote inculto transformado gratamente:

Hubo un instante en que se le auguraron altos destinos. En su recinto había de alzarse un palacio, con escalinatas y terrazas que dominasen todo el panorama de la ría, con parques donde tendiesen las coníferas sus ramas simétricamente hojosas. Amplios tapices de gayo raygrás cubrirían el suelo, condecorados con canastillas de lobelias azul turquesa, de quirantos purpúreos, encendidos al sol como lagos diminutos de brasa viva. Ante el palacio, claras músicas harían sonar la diana, anunciando una jornada de alegría y triunfo.

y recordemos el "jardín tropical" del poeta inspirado por la mariposa de Pedrería, pero disfrutemos, sobre todo, del jardín moderno de Barbastro:

cierta posesión magnífica, cuyo tupido arbolado rebasaba de las tapias y cuyas canastillas de céspedes y flores se extendían, salpicadas y refrescadas por los hilillos claros y retozones de innumerables surtidores y fuentes (...) y el palacio erguía su bella escalinata y su terraza monumental en el último término que alcanzaba la vista (...) A medida que nos alejábamos del mirador y que íbamos admirando y elogiando

calurosamente los amplios estanques, la linda pajarera, las sombrías grutas, las majestuosas alamedas, y las estufas, en que tibios chorros de vapor sostenían la vegetación de raras orquídeas, el semblante del poseedor y creador de tantas maravillas se despejaba, llegando a irradiar ventura y satisfacción de artista aclamado.

Incluso jardines bordados en las primorosas vestiduras monacales pueden sugerir tenues asociaciones panartísticas: "Hay frontales donde una flora fantástica y un arbolado de terciopelo de tonos mates y moribundos, forman un jardín de poema". Todo jardín, imagen abreviada del mundo, proporciona una visión del hombre -el jardín inglés, por ejemplo, es el menos simétrico y regido por reglas, superación del modelo versallesco (17)-. Doña Emilia lo utiliza para glorificar lo natural o admirar lo artísticamente artificial, explicitando las psiquis y simbolizando el interior de las almas, muchas de ellas creativas.

3.3.1.4. Lo antiguo y lo moderno

Frente a la solemnidad de la arquitectura antigua, los edificios modernos resultaban a la Pardo insulsos, y este criterio se extiende a las construcciones religiosas. La mesurada arquitectura castellana que aparecía en el cuento "La Nochebuena en el Infierno" (1892), por ejemplo, seguía las pautas de un neocastellanismo transmisor de una realidad lejana al inevitable industrialismo finisecular (18), como las diversas construcciones con solera, o la torre mudéjar, en "El cabalgador" (1910). Los principios de la narradora, en todo caso, son definitivos: "Aunque nada tengan de monumental, las casas viejas son infinitamente más nobles para la vida humana que estas construcciones actuales, tocadas de nuestra irremediable inferioridad estética" ("El escondrijo", 1910). El porqué de esta sentencia lo proporciona el mismo cuento. Se trata de una digna vivienda en reconstrucción:

La vivienda era realmente un cascajo, aunque conservaba ese aire de grandiosidad de las casas que han sido siempre de señores y cuentan de fecha cuatro

siglos. Sus balcones salientes, de hierro forjado y su puerta formando arco apuntado, le prestaban dignidad y reposo.

cuyo aburguesamiento es inevitable: "Causaba pena que cayese tan respetable edificio y le reemplazasen paredes a la malicia, con ventanas angostas y muy próximas puertas prosaicas, estrechas también, y alguna tendezuela de aceite y vinagre o de hilos y sedas, que deshonrase los bajos con sus escaparates mezquinos", y desaparición inminente: "Se desmoronaban lienzos de pared, y las entrañas de la casa se descubrían patentes (...) despedazando la vivienda muerta ya". Los discernimientos de la Pardo evidencian una acusada seducción por lo aristocrático, persuadida, igualmente, de la carencia de alma -con un sentido casi humano- en los edificios modernos.

La impresión de sacralidad ha sido conseguida, a través de los siglos, mediante diferentes medios artísticos. La arquitectura, arte ligada a las corrientes del pensamiento religioso y filosófico, se convirtió en la expresión más típica de los principios ideales del Medioevo. De este gusto se hace partícipe la Pardo quien, siguiendo criterios comparativistas frecuentados en el XIX, expresa: "después del agitado y sangriento crepúsculo del XIV (...) se alzó con magnificencia de Catedral *La Divina Comedia*" (19). Recordemos que el cuento "Milagro natural" (1909), sin embargo, trataba el románico con la ingenuidad y sencillez que le corresponden: "En la iglesuela románica, corroída de vetustez, flotaba la fragancia de la espadaña, "fiuncho" y saúco en flor (...)". No es extraño, pues, que la iglesia ojival de "Los de entonces" (1905) ofrezca un intimismo arquitectónico más intenso que el de las catedrales, mediante iglesuelas que cobijan espíritus humildes y alientan la devoción del creyente, por eso **Notre Dâme**, en la novela de 1905 y en *Dulce Dueño*, era tratada de ficticia y carente de sentimiento.

Las ruinas, consideradas por Benjamín Constant música dirigida al alma, arquitectura destinada al corazón, según Sthendal, son símbolo de la transitoriedad y la permanencia (20). El torreón medieval portugués de "La leyenda de la Torre" (1912), "sus piedras desiguales y desquiciadas ya", poseía la capacidad de estimular la visión del protagonista, aunque el templo pagano en ruinas de "El milagro de la diosa Durga" (1898) estaba dotado de sinuosidades

todavía más sugerentes. No dejan de afluir los recuerdos plásticos de la autora, propietaria, según sus palabras, no de una finca rústica a mitad en ruinas y curvada sobre plantas trepadoras, ni de la ilustración romántica de un capítulo de Rousseau o de Bernardin de St. Pierre (21). El romanticismo está presente, ya sea como instrumento crítico -a la manera de hipotexto-, o como recuerdo plástico.

No sólo predomina una iconografía romántica -ruinas o medievalismo-, sino versiones arquitectónicas inquietantes que reflejan angustias, conflictos interiores y tensiones entre el pasado y presente, de moda en el fin de siglo. En el caso de *La Quimera*, por ejemplo, la distribución de los espacios -como una turbadora escalera de caracol que comunica la espiritual cámara de Clara con el gabinete del doctor Luz- la gruta de la sinfonía inicial o el panteón de los Pazos, son ámbitos donde discurre la existencia de un individuo atormentado, Silvio Lago (22).

El modernismo, por otra parte, usado por doña Emilia como noción historiográfica hermanada con el romanticismo, se aplica a la estética mortuoria del momento. A doña Emilia le agrada la intimidad de los cementerios antiguos, esto es, poéticos y con alma: "Y del poético cementerio, en la falda del Montño, con sus cuatro "arciprestes" y sus matorrales de zarzas al borde, cuyas moras maduras tentaban a los chicos, salió la voz que impuso el descanso -descanso sin fin- a tres de los bailarines..." ("El último baile", 1908). Un simbolismo iconográfico basado en las ideas de muerte y resurrección refuerza la efectividad del mensaje religioso (23), cercano a la idealista y melancólica puesta en escena del tema por poetas y artistas del momento.

"El Mausoleo" (1909) proporciona una atractiva muestra de construcción mortuoria moderna:

Este cementerio, para el cual se han aprovechado terrenos baldíos que antes fueron estercoleras públicas, es uno de los ejemplares más desastrosos de lo antiestético y antipoético de las construcciones modernas, ya se consagren al reposo de la muerte, ya al tráfigo de la vida. Una tapia blanca y maciza lo

cerca, dando a su forma fastidiosa regularidad. Una capilla de estilo gótico de alcorza rompe únicamente la monotonía del cuadrilongo, proyectando en una esquina la pobreza de su endeble aguja. Dentro, los nichos, adosados a las paredes, enfilan sus anaqueles mezquinos, que sugieren la idea de muertos asfixiados en la estrechez. Las lápidas ostentan rótulos candorosos, y al abrigo de vidrios ovales, fotografías amarillentas, mechones de pelo lacio y ramos de siemprevivas. El arbolado nuevo, cipreses y sicomoros, no ha adquirido todavía el frondoso porte que tanto hermosea algunos camposantos modestos (...).

La arquitectura contemporánea a la condesa no respeta, pues, la solemnidad de la muerte. El mensaje antiindustrialista -la dignidad no debe amilanarse ante los nuevos tiempos- resalta, especialmente, en este cuento que critica un modernismo en boga: "Comenzaba a estar de moda este género de lujo, y los edículos neogriegos, románicos, góticos, al apiñarse, formaban el más incoherente revoltijo. Había columnas truncadas revestidas de hiedra; había cruces en que se enredaban campanillas; había pirámides coronadas por un busto; había, incluso estatuas o más bien monigotes, y el dorado de las verjas nuevas desafinaba al sol como desafinaba la blancura sacarina del recién esculpido alabastro italiano...". Esta construcción se rebaja, como la vivienda granadina en la novela de 1911, a la categoría de pastiche (986):

Tratábase de un monumento original, destinado a chafarlos restantes, en que se mezclaban los jaspes de color, las serpentinas, los vidrios polícromos, hasta la cerámica, para una creación modernista sorprendente, donde se agotaba el tema de los letreros en asirio, la amapola somnífera, los cipreses formando procesión de obeliscos, los girasoles, emblema de inmortalidad, y los lotos, emblema del sueño y del nirvana.

Muy lejos del pastiche está la bella fábrica de "Doradores" (1912), paradigma del arte funcional, o el artísticamente dispuesto jardín de "Barbastro"

(1898). La condesa exige, asimismo, a las modernas residencias, ser el cobijo decoroso del alma: "Habitaba Marbley un hotel pequeño y nuevo, con su retal de jardín, en una de las calles encalmadas y aristocráticas que abundan entre los Campos Elíseos y el Arco de la Estrella", e incluso identificarse con ella: "La morada de esta señora (madama de Melusine) es espaciosa, espléndida, algo abigarrada, como el espíritu de la dueña" (*La Quimera*, p. 830 y 841). Luego doña Emilia no se opone al modernismo "per se", muy al contrario, le agrada si no exhibe su faceta falaz y superficial.

Pero entre todas las artes, sea cual sea el estilo, la arquitectura resulta la más eficaz para comunicar el concepto de lo eterno, mensajes de eternidad: "Lo bello de la arquitectura da una sensación de solidez y supervivencia que hace encontrar mezquino todo lo efímero" (*La Quimera*, p. 823). Los valores permanentes son, a la vez, transmitidos por las bellas construcciones, como las glorias de antaño frente a los nuevos tiempos en el cuento de 1891, la trascendencia de la cultura y el arte en el pueblecito de "Santi Boniti" (1918), o las inevitables meditaciones sobre la existencia -a partir de un hermoso arco- en 1919.

En la novela de 1908, una noble casa del siglo XVII era el puesto permanente, que no inmutable, para contemplar la imperecedera naturaleza: "Si la casa ha disminuido, el paisaje que se domina desde el segundo piso de la torre me sorprende por más grandioso de lo que suponían mis recuerdos. Al amanecer, la extensión de la ría, poblada de barcas de pesca, es un himno de alegría heroica, el animoso canto de la naturaleza eternamente joven. Algo de esta alegría quiere infiltrarse en mi alma" (*La sirena negra*, p. 909). Es la visión de espléndidos modelos arquitectónicos lo que anula el transcurso temporal, sirva como muestra el efecto cíclico que unas torres barrocas produce al protagonista de "Las caras" (1906): "el tiempo transcurrido desapareció, y la sensibilidad juvenil resurgió impetuosa".

Más tarde, en *Dulce Dueño* (1911), frente al artificio sin sentimiento, se indagarán nuevos caminos estéticos: "Nos domina el encanto voluptuoso de este arte deleznable, breve como el amor, milagrosamente conservado, siempre en vísperas de desaparecer dejando una leyenda inferior a sí misma. No se siente la pesadumbre de esta arquitectura de síflor, que acaso no existe, que es el

decorado en que nuestro capricho desenvuelve nuestra vid interior" (985). Para alcanzar esta plenitud de belleza, es requerida la presencia eterna de la música congelada, paradójicamente etérea y consistente:

esos leones, esos monstruos, están vivos. Les tengo miedo. Me recuerdan unas esfinges de Alejandría que persiguieron a una santa... Los versos entallados al borde de la fontana dicen que están de guarda, y que el no tener vida les hace no ejecutar su furia (...) Es algo sutil, insidioso, que no basta para absorberme, pero me hace ver la fontana de los terribles monstruos al través de un velo de gasa argentina con ráfagas de cielo, como rayado chal de bayadera. **La Alhambra**, al través del amor..., de una gasa tenue de amor, flotando disuelta en el rayo lunar... Y los versos que para entallar en el pilón compuso el desconocido poeta musulmán, se destacan entre el ligero zumbido de mis oídos. El agua se me aparece como él la describe, hecha de danzarín aljófár y resplandeciente luz, y que, al derretirse en efluvios sobre la altura del mármol, dijérase que también lo liquida... (...) ¡Y el silencio! (...) ¡Y el perfume! (985).

El sentimiento panestético es percibido, asimismo, en la exaltación sensorial de las cualidades pictóricas: "Trepamos por las suaves vertientes, sembradas de fragmentos de mármol amarillo con vetas azules y blancas, y de un ágata roja, en la cual serpentean venas de cuarzo. El cielo tiene esa pureza y esos tonos anaranjados que hicieron que Fortuny se quedase dos años donde había pensado estar quince días, y que extasiaron a Regnault" (987).

3.3.1.5. Arquitecturas del subconsciente

La aparición de exquisitos edificios en el transcurso de una visión agobiante, a causa de una insolación, daba lugar, en una de las primeras novelas de Pardo Bazán, a unas líneas muy significativas: "(...) al través de las

susodichas puertas se divisase, en vez del mar, la plaza del Carrousel (...), el Arco de la Estrella (...), el **Coliseo** de Roma (...) y otros monumentos análogos..." (24). Este fenómeno visionario, que refleja las obsesiones escondidas de los individuos, no cesa de repetirse en las últimas obras de la condesa, aunque con una evolución estilística: el progresivo detenimiento en el primor descriptivo. Pensemos en algunos de los sueños que pueblan la narrativa pardobazaliana, como en "Semana Santa" (1890) donde son destacadas las construcciones de Jerusalén, cuya visión ayuda a discernir el bien del mal, o el sueño de "Cuento de Navidad", transmisor de toda la pureza y magia espiritual navideña (1911), a partir de un belén real. A esta alucinación se suma la basada en los antaño esplendorosos edificios de la lúgubre ciudad de provincias en "Fantasía. La Nochebuena en el Infierno" (1891).

Los escenarios y espacios oníricos son variados, sin escatimarse la grandiosidad en las descripciones. Contémplese, si no, **La Alhambra**, en el cuento del poeta sin inspiración, el maravilloso palacio de Artasar -visión sensual y a la vez divina-, el casino convertido en templo del Santo Grial -mostrando la verdad al hastiado protagonista- o la pirámide de huesos, en "Sueños regios" (1902):

(...) ve en sueños una pirámide de huesos humanos, blanca y pulida, altísima. Sobre la cúspide, un cuervo grazna plañideramente, hambriento, erizado el plumaje; y al pie, en las ramas de un olivo nuevo, dos palomas se besan, juntando los picos.

Todas ellas son materializaciones artísticas del subconsciente encaminadas a decidir el destino de un individuo, reflejar sus anhelos -libertad, genio, amor...- o invitar a la reflexión sobre la existencia contemporánea. La narradora elige una monumentalidad arquitectónica que actúa impresionando al sujeto contemplador, describiéndola, generalmente, con un estilo sensual y colorista.

3.3.1.6. Simbolismos

Doña Emilia ha escogido -con afán simbólico- construcciones religiosas, normalmente medievales, para extraer de ellas un determinado estado de alma. El gótico (25), en su versión más bien romántica -laberíntica y complicada-, surge explícitamente en las novelas de 1905 y 1911, acompañado a las reflexiones existenciales de Silvio Lago y Lina Mascareñas:

Los simbolismos de la basílica le agitaron el alma un instante: creyó que arriba las gárgolas terribles, las fantásticas alimañas de la era de plomo, se inclinaban para alojarle y cuchicheaban: "Destino, destino" "Fatalidad" (*La Quimera*, 825).

como sucedía en "Los adorantes" (1904), las iglesias ojivales de "Santi Boniti" (1918) y "Los de entonces" (1904), o las torres barrocas de "Las caras" (1906).

En otros momentos, la narradora expresa ideas y emociones recreándolas en la mente del lector mediante el uso de arquitecturas enigmáticas. Esto acontecía en la iglesuela románica de "Milagro natural" (1909), manifestación de la pureza frente a la inmundicia humana - "los gruesos zapatonos"-, o las cámaras de Clara y el doctor Luz en *La Quimera*, unidas por la escalera de caracol -angustiosa convivencia de ciencia y espíritu-, espacios evocadores presentes también en *Dulce Dueño*: "nos dirigimos al oratorio de doña Catalina Mascareñas (...) en el altar campeaba, en un buen lienzo italiano, la figura noble de la Alejandrina. Al lado de mi reclinatorio, en marco de oro cincelado, de su estilo, grillaba la famosa placa del X^o, que llevé a Alcalá el día en que Carranza nos leyó la historia" (p.1014).

Parece que para reflejar la complejidad de los sutiles estados de alma modernos existe la necesidad del símbolo (26). Es el caso del templo del Santo Grial, en el cuento homónimo, en donde el Cáliz sagrado -destino del hombre- ocupa el centro, lugar de reunión de todos los procesos de retorno y convergencia en la búsqueda de la unidad. Todo templo o palacio y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real se asimilan al centro, que es centro del mundo -el "axix mundi"-, punto de unión del cielo, tierra e infierno.

Es una imagen del mundo, un microcosmos que contiene en sí mismo todas las virtualidades del universo. La tradición de este juego simbólico no sólo es cristiana -filosofía escogida por doña Emilia y acorde con la dudas del protagonista-: la visión del Cáliz en el Templo es un motivo iniciático que cambiará su destino.

Otras nobles residencias simbólicas se prodigan a lo largo de la cuentística. El palacio que Artasar tiene la oportunidad de contemplar es la bóveda celeste, la materia espiritualizada al máximo, signo de la belleza en el amor. En "El Palacio frío" (1898) éste, a pesar de sus riquezas, representa el alma cruel de su poseedor y En "La deixada" (1918), el palacio ostentoso no puede compararse a la belleza de la vegetación circundante, como tampoco el artificio a la bondad de la naturaleza.

La poesía y la muerte, finalmente, discurrirán por caminos paralelos. A veces, las construcciones constituyen la representación monumental de la poesía. "La mariposa de pedrería" (1892) mostraba hermosas arquitecturas que suponían la belleza de la poesía frente a la prosa de la vida -de ahí la identificación arte/vida-, el sencillez cimiterio de los cipreses superaba al otro en poesía con la ayuda de sus tradicionales simbolismos y su primitivismo, mientras el rechazo de lo ostentoso en la novela de 1911 significaba la huida ante el alma arrogante y la vivencia del espíritu por medio del arte. Tanto las construcciones mortuorias como la pirámide de huesos humanos o, en general, la solidez y consistencia arquitectónica figuran, más o menos vagamente, la presencia de la muerte y el anhelo humano de eternidad. El código exocéntrico de la arquitectura se ha ido manifestando, en fin, en profunda armonía con el endocéntrico, individual. El espacio y el tiempo del arte ha sostenido, en todos los casos, una dimensión y desarrollo interiores, propio de almas a veces cerradas, decadentes (27), como última consecuencia del individualismo romántico.

3.3.1.7. NOTAS

- (1) La localización de todos los cuentos tratados es: En Semana Santa, II, 1890, 253; En Babilonia, III, 1902,8; Los de entonces, III, 1905, 354; Deber, III, 905, 391; Las caras, II, 1906, 385; Doradores, III, C. Trágicos, 1912, 190; El cabalgador, IV, 1910, 164; La mariposa de pedrería, I, 1892, 148; El Santo Grial, I, 1898, 424; Sueños regios, II, 1902,247; "La deixada", III, 1918, 240; Cuento de Navidad, III, 1911, 451; El palacio de Artasar, I, 1896, 376; El milagro de la diosa durga, II, 1898, 282; Corpus, I, C. Sacro, 1899, 385; Fantasía. La Nochebuena en el Infierno, III, 1891; El Arco, IV, 1919, 288; Los adorantes, III, 1904, 275; El renegado, IV, 1917,217; La danza del peregrino, IV, 1916,136; Milagro Natural, III, 1909, 214; El palacio frío, II, 1898, 276; La leyenda de la torre, III, C. Trágicos, 1912,170; Barbastro, II, 1898, 678; EL escondrijo, III, 1910, 272; La leyenda de la torre, III, C.Trágicos, 1912, 170; El último baile, III, 1908,233; El Mausoleo, III, Sud exprés, 1909, 78; Las caras, II, 1906, 385.

La mnemotecnia es una estrategia usual de la comunicación (Umberto Eco, "Sobre la dificultad de construir un "Ars obliionalis", *Revista de Occidente*, 100, Septiembre 1989, pp. 9-29, p. 13), en el caso del arte, invocar a las hijas de Mnemosine, las musas, es lo mismo que reclamar los poderes de la memoria (Carlos García Gual, "Mnemósine y sus hijas", *ibid*, 100, 1989, pp. 107-123, p. 113).

- (2) Lilit Livak, *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 193 y ss.
- (3) José Francés, "Les scénarios du roman spagnol, la comtesse de Pardo Bazán et le paysage de ses romans galiciens", *Hispania*, 11, 1919, pp. 298-306.
- (4) OC, III, p. 1261.
- (5) Claude de Greve, "Architectures de pierres et architectures de mots: l'image de la ville d'art dans *Brugue-la Morte*, de Georges Rodembach et *Petersbourg*, d'Andrè Biely", pp. 201-216. El crítico se refiere a un ejemplo de "transposition" arquitectónica ("Art et littérature", *Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*,

Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, 24, 25, 26 Septiembre, 1986). Véase, también, Hans Hinterhäuser (*Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p.64).

- (6) La vivencia es una sensación y ésta parte de la percepción, a la manera azoriniana. Es uno de los rasgos propuestos por Gullón como integrantes de la novela lírica (Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 27-39).
- (7) Vid Jacques Hure, "L'écriture arabe et le mythe de Grenade", en *Art et littérature, op.cit*, p. 352, y Hough Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 124-158. La música y la arquitectura siempre han sido artes hermanas, independientemente de que la primera sea vehículo de la fuerza psíquica (Daniel Devoto, "De Amphion a Eupalinos", *Revue de Littérature Comparée*, 46, 1972, pp. 415-427, p.423).
- (8) H. Honour, *Ibid*, p. 141.
- (9) Juan Valera, *Morsamor*, ed. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Plaza y Janés, 1984, pp. 184- 185.
- (10) Vid Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988. Vid Torcuato Tasso, (*Gerusalemme Liberata*, Canto III, Collezione di Classici Italiani, Torino, 1929, pp. 68-69): "Gierusalem sovra due dolli è posta/ Dimpari altezza, e vòlti fronte a fronte:/ Va per lo mezzò suo valle interposta,/ Che lei distingue, e l'un dall'altro monte./ Fuor da tre lati ha malagevol costa;/ Per l'altro vassi, e non par che si monte;/ Ma d'altissime mura è più difesa/ La parte piana, e in contra Borea è stesa/ La città dentro ha lochi in cui si serba/ L'acqua che plove, e laghi e fonti vivi;/ Ma fuor la terra intorno è nuda d'erba./ E di fontane sterili e di rivi;/ Nè si vede florir lieta e superba/ D' alberi, e fare schermo si raggi estivi,/ Se non se in quanto oltra sei miglia un bosco/ Sorge d'ombre nocenti orrido e fosco./ Ha da quel lato, donde il giorno appare,/ Del felice Giordan le nobil onde;/ E, dalla parte occidental, del mare/ Mediterraneo l'arenose sponde./ Verso Borea è Betèl, ch'alzò l'altare/

Al bue dell'oro, e la Samaria; e donde/ Austro portar le suol plovoso
nembo,/ Betelèm, che il gran parto accolse in grembo".

- (11) Lilit Litvak, *El sendero del tigre, op. cit.*, p.150).
- (12) Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 64. Gaston Bachelard, (*La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1961, p. 17) otorga valores extramateriales al espacio humano.
- (13) José Francés, "Les escenarios du roman spagnol, la comtesse de Pardo Bazán et le paysage de ses romans galiciens", *op. cit.*, pp. 298-306.
- (14) La escenografía modernista responde a una crisis de mentalidad. Pedro J. de la Peña (*El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión, 1989, p.7), para quien "Modernismo es escenografía, es situación, es representación", elige un corpus de poemas que transparentan este hecho.
- (15) Véanse las teorías comparatistas recogidas por R. Wellek, y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1969.
- (16) "Rusiñol es poeta en su pintura, no porque hace pintura literaria, sino porque infunde en ella un sentimiento vago, inconcreto, que puede desprenderse y traducirse, mejor aún que en la precisión de la literatura, en la abstracción sintética de la música. Su inspiración está en las fronteras de las tres artes (...) Ha dicho Rusiñol, con frase feliz, que los jardines son el paisaje puesto en verso. Y por esto el pintor poeta los prefiere a los trozos de naturaleza brava" (R. Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 355).
- (17) El jardín monacal viene descrito por doña Emilia en *Por la España pintoresca* (Barcelona, López Editor, 1896, p. 149).
- (18) Giovanni Allegra *El Reino Interior*, Madrid, Encuentros, 1985, p. 111.
- (19) Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, p. 63.

- (20) Hugh Honour, *op. cit.*, p. 158.
- (21) J. Francés, *op. cit.*, p. 304.
- (22) La escalera de caracol de Piranesi es símbolo de la ansiedad de la novela gótica (Liliane Abensour, Françoise Charras, *Romantisme noir*, Paris, Herne, 1978, pp. 5-8; Carmen Virgili, "Del satánico lord al divino marqués. El romanticismo negro como origen de la modernidad, *Revista de Occidente*, 106, pp. 43-58, p. 50).
- (23) Sin alcanzar, quizás, al postromanticismo pictórico de Modest Urgell, (Eliseo Trenc-Ballester, "Els inicis de l'art, idealista modernista (1890-1898)", *Actes del col·loqui internacional sobre el modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1988, p.146-147). Recordemos, en relación al ambiente sepulcral, las últimas escenas de *Los Pazos de Ulloa*.
- (24) E. Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 86.
- (25) Más que en su faceta vertical positiva (*Romantisme noir, op.cit.*, pp. 5-8) y "diurna" (A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 406).
- (26) José Olivio Jiménez, "La conciencia del símbolo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p. 52.
- (27) En doña Emilia es constante la armonía entre lo externo -el arte- y el reino individual interior. En *Por la España pintoresca* quedaba, ya, manifestado: "Una catedral es un organismo ... un libro (...) Todos los detalles importan (...) En Santa María la Blanca, la increíble sencillez del exterior deja al alma tranquilidad y espacio para apreciar la armonía interior y la idea religiosa" (*op. cit.*, pp. 141-148). Véase, para el decadentismo, Phoebe Porta Medina, *A vision of decadentism in the last three novels of Emilia Pardo Bazán*, An Arbor Michiganm, Brown University, 1989, p. 194-197.

3.3.2. MUSICA

3.3.2.1. Búsquedas musicales del protagonista finisecular

Lo noble y lo vulgar

Enhebradas en el tejido narrativo pardobazaniano, delicadas y sutiles percepciones externas delatan a una artista de los sentidos cuya maestría se fundamenta en el goce indiscriminado de los mismos, aparezcan en forma de impresiones paisajísticas y costumbristas fruto de sus viajes, o procedan de otros succulentos placeres (*La Cocina española antigua, La Cocina española moderna*, 1892-1893). No resulta extraordinaria, pues, su connatural inquietud frente a las artes, muy al contrario, es la culminación de este espíritu sensitivo. Tampoco permaneció impasible, doña Emilia, ante la evanescencia y perpetuidad de la música, la armonía de sus acordes, propiedad de sus cadencias o desarrollo de sus ritmos, sabiéndose privilegiada con su disfrute.

Para definir los límites de su competencia respecto a la apreciación musical, tengamos en cuenta alguno de sus comentarios en relación a las melodías wagnerianas: "porque si me subyugan algunas de sus páginas y las tengo por de lo más perfecto que el arte musical ha producido nunca, no entiendo lo bastante de música para fundar como se debe este gusto mío" (1). Que no era ninguna ignorante al respecto lo evidencian sus continuas alusiones musicales, si bien el amor por este arte no adquiere un carácter de megalomanía comparable, como veremos, a su pasión por la pintura o curiosidad por el coleccionismo.

El cuento fantástico "La Nochebuena en el Cielo" (1892) (2) ofrece más claves para acotar sus humildes afirmaciones. La protagonista es una mujer en cuya peregrinación por el Cielo, Limbo, Purgatorio e Infierno es guiada por el poeta Tasso, al cual revela, durante el transcurso del viaje, datos sobre todas las artes que suponen un eco de la condesa, con cierto aire, de hecho, autobiográfico. La fuente inmediata de este cuento es *La Divina Comedia*, obra que doña Emilia estimaba de modo especial, y a la que dedicó importantes líneas en uno de sus primeros trabajos críticos (*Los poetas épicos cristianos*). El tema arquetípico del descenso a los infiernos, que en esta ocasión puede tener

alguna relación con las creencias míticas respecto a la localización en Galicia del infierno antiguo, fue utilizado por la autora con diversas variantes. Dante, por otro lado, gozó de gran admiración en la literatura y pintura del XIX. Sorprende de forma particular una espontánea afirmación de la protagonista respecto a la belleza y arte:

-(...) Voy a ver si te ilustro con imágenes más adecuadas para ti. Te gustan las artes, ¿no es cierto? Verbigracia, ¿eres aficionada a la música?
-A la música, no tanto; pero con todo... si es muy fina, muy escogida y de poco estrépito...

ya comprobamos, en otro momento, la incompreensión de la escritora ante la popularidad de la música en España, superior a todas las artes (3). Prefiere pues delicadeza, exquisitez y suavidad, requisitos favorables para Pardo Bazán a la hora de discernir entre las melodías más de su agrado. En todo caso, y a pesar de su modestia, su gusto es partidario de una música que podríamos calificar de noble, frente a vulgaridades populacheras y por encima de la música tradicional, aun cuando ésta última le complazca.

Los géneros musicales también son sometidos a una escala de valores, tal como se observa en el extenso cuento catalizador sobre el tema, "Por el arte" (1891) -perteneciente a *Cuentos de Marineda* y aparecido en el *Nuevo Teatro Crítico*-, donde se lanza una crítica evidente a las compañías de ópera de provincias y a su público, todos ellos vendidos por intereses sexuales, sociales o económicos. Estévez cuenta un episodio de su vida triste y grotesco. Cultivado en Madrid musicalmente, le horrorizan las óperas y zarzuelas de Marineda, género que odia profundamente. Duchesini será la frívola "artista" que él desea -extasiado, a menudo, ante el inevitable fetichismo del pie y el calzado-, aunque decide no acosarla por puro altruismo, "por el arte", su única pasión.

El idealismo trasnochado sirve de hipotexto (4) en un relato donde la mala calidad operística de provincias es la excusa del caduco espíritu burgués. Este "dilettante cabal", en realidad infeliz y aburrido enamorado de una vulgar "diva", es un patético emulador de los que él, en el Real, consideraba sus ilustradores musicales:

Hasta confieso con rubor que empecé por encontrar sumamente agradables las partituras italianas, que preferí lo que se pega al oído, que fui admirador de Donizetti, amigo de Bellini, y aún me dejé cazar en las redes de Verdi. Pero no podía durar mucho mi insipiencia; en el paraíso me rodeaba de un claustro pleno de doctores que ponían cátedra gratis, pereciéndose por abrir los ojos y enseñar y convencer a todo bicho viviente.

y cuyos eruditos criterios son contundentes: "Cuando le preguntábamos a La Cerda si había alguna ópera que él considerase perfecta, digna de proponerse hoy por modelo, solía citarnos las de Wagner y también otras de compositores franceses, como Massenet, Bizet, etc. -que para mí ni son carne ni pescado-". De este modo, **Aida**, **Rigoletto**, o **Sonámbula**, son rebajadas a rapsodias, melodramas o arropes manchegos, aunque la consideración de Fausto como una zarzuela ya no puede pasar para Esteban, como tampoco el desprecio de **Don Juan** de Mozart "porque el **Don Juan** era para nosotros la autoridad suprema, la ópera indiscutible".

Unos años más tarde, *La Quimera* (1905) utiliza como fondo la melodía de **Don Juan** (p.820) -muy distinguida, desde un punto de vista Flaubertiano (5)- en el teatro Real, cuyo público Silvio analiza cuidadosamente, aprovechando sus finas dotes perceptivas:

Cantan nada menos que el **Don Juan**, de Mozart; pero nadie quiere oír una nota de la divina música. Más que los cantantes, cuya voz ahoga completamente el abejorreo de los diálogos, de las observaciones acerca de tocados, galas y joyas, interesan al público los dos alabarderos de guardia en los ángulos del escenario con el telón, inmóviles (p. 820).

el repaso de los aristócratas con los que Silvio se codea llegará a absorber, más que la delicada música, a este artista esforzado por mantener una actitud

intelectual vigorosa que le permita caminar sobre las aguas de lo sensible. Se disuelve inconscientemente, como el Esteve de "Por el arte", ante la recia solidez de lo externo, del barullo y la hipocresía.

Continuando con los géneros musicales, comentarios despectivos sobre la zarzuela salen a colación no escasas veces:

Una compañía de zarzuela, ni mejor ni peor que las que actúan en la corte, se dedicó a refrescar los secos laureles del repertorio clásico: **Magiares, Diamantes de la corona, Dominó azul**, alternando con las zarzuelas nuevas, **Molinero de Subiza, Tempestad, Anillo de hierro**, y no sin intercalar de vez en cuando **La Gran Vía, Niña Pancha**, y otras humoradas de las que hoy gozan el favor del público. Como buen aficionado a la música, yo detesto la zarzuela (...).

sin ser el único relato en que se arremete contra este género, índice de la mediocridad burguesa. Así lo califica el escéptico narrador de "Heno" (1908): "Paulino Montes, muchacho de posición excelente -lo que se dice una conveniencia-, se enamoró de una artista. Al menos así la calificaban los periódicos al publicar su retrato. Artista lírica, de zarzuela". Este tipo de mujer cantante, de tono frívolo y poca clase, sufre carencias de calidad todavía más escandalosas que las del mundo operístico, poseedor de grandes figuras masculinas bien queridas por la escritora: "¿Quién no ha deseado escuchar los **Puritanos** o **Mefistófeles** cantados por Gayarre?. Gayarre es un "prodigio" que "debutó cor Lucrecia Borgia" (6).

Ocasion tendremos, también en 1908 y preferentemente en las novelas, de presenciar los ataques a la zarzuela por parte de diletantes modernos, como el protagonista de *La Sirena negra* (1908, p. 872): "Según los recitados, cantares y diálogos de la zarzuelilla, la vida es buena, la alegría es santa y los que no andan por ahí chorreando satisfacción son unos porros". Estos comentarios respecto a un estreno del Teatro Apolo, demuestran que la zarzuela no es género apto para el pesimismo decadentista, como sucede con otros géneros del pueblo, entre ellos, la copla. Un contraste evidente puede apreciarse entre el cuento

"Fantaseando" (1910), que relega el arte poniendo en primer término el físico de la cupletista, y *La Sirena negra*, cuyo atormentado Gaspar Montenegro establece una asociación entre un coro de mujeres, con géneros líricos de segunda fila:

la repetición de ciertas frases insignificantes, mezquinas por lo común irónicas contra mí mismo, que se me clavan en el magín y que, como cansados estribillos, repito sin voz, mudamente, con insistencia insufrible (...) Hay coplejas de sainete; trazados de música murguista; cláusulas tontas de conversaciones ajenas dichos, por ejemplo, de Camila, de cuya obsesión no acierto a verme libre (...) ¡Comedia de familia! (903).

géneros ante los cuales el vulgo no se resiste, para escándalo del observador. Un ejemplo más lo personifica el pintor Silvio Lago (*La Quimera*, 1905) bailando, grotesco, "unos de esos bailes ingleses extravagantes, cómicos, zapateando el piso con las botas gruesas de becerro y castañeando sus dedos largos huesudos, ágiles, habituados a tender el color" (p. 727). Melodías foráneas, pues, de poca aceptación para una narradora más amante de la música popular, digna, aunque no tan noble como el espectáculo operístico: "los coros del Teatro Real, no han de interrumpir el ensayo de *Lohegrin* o *Hugonotes* para ensayar 'zortzicos' y 'muiñeiras'" (7). Estas "muiñeiras" son las mismas que suenan, alegres, mientras Silvio agoniza en el pazo de Alborada. Su carácter festivo no será, para Minia, el más adecuado durante el frío paso de la muerte.

Wagner

Los gustos personales de la condesa, convertida en crítico musical, entendida en ópera y percatada de las novedades -conocedora de los ballets rusos de Diaghilev-, sitúan en el mismo nivel de calidad a Wagner (*Parsifal*, *Sigfrido*), que a un drama de Shakespeare, en páginas críticas a veces más relevantes que las de ficción (8). A doña Emilia, según los testimonios de su

propia hija, la condesa de Calvalcanti, le complacía Wagner más que ningún otro:

Su gran ilusión la constituían las funciones de ópera en aquellas noches inolvidables del Teatro Real. Le gustaba la música italiana, pero prefería a Wagner a todos los músicos del mundo, antiguos y modernos.

y no pasó desapercibida esta afición, dadas las críticas sobre algunas de sus piezas teatrales, como *La suerte*: "El collar de Armonía (...) el oro del Rhin y el anillo de los Nibelungos, transportados a la tierra gallega" (9). El wagnerianismo del que hizo participar a sus protagonistas narrativos les otorgó una posición ideológica vital resumida en un deseo de modernidad, espiritualidad, cultura y delicadeza, rasgos ansiados por Esteve, Gaspar o Silvio Lago, entre otros. De aquí que tanto las armonías de paz religiosa:

Y en su imaginación, Melchor lo veía: una cueva abierta en la caliza, un pesebre mullido con paja y heno, una mujer joven y celestialmente bella agasajando a un Niño tiernecito, que tiembla de frío; un Niño humilde, rosado blanco, que bendice, que no llora. Lo singular es que la cueva, en vez de estar oscura, se halla inundada de luz, y que una música inefable apenas perceptible, idealmente delicada y melodiosa resuena en sus ámbitos. La cueva parece que es toda ella claridad y armonía. Melchor oye extasiado; se baña, se sumerge en la deliciosa música y en los resplandores de oro que llenan la caverna y cercan al Niño ("Los Magos", 1898).

como las diferentes visiones melódicas del alma en su recorrido por el Infierno: "¡Pero no asistir a la Misa del Gallo en la catedral! ¡No oír los gorgojeos del órgano mayor cuando difunde por los aires las notas, trémulas de regocijo, del Hosana!" ("Fantasía. La Nochebuena en el Infierno", 1891), el Purgatorio:

La muchedumbre de ánima, al florecer el árbol, rompió en himnos de adoración; la isla entera resonó como un arpa: collados, selvas, grutas y praderías vibraron musicalmente, y el poeta, separando las manos del rostro, gimió con acento sepulcral (...) ("Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio", 1891).

o el Limbo:

y de su masa confusa brotaba un coral análogo a los de Wagner, en que el llanto estrepitoso, el gemido desconsolado, la carcajada, el berrinche, el pataleo, el gorjeo, se unían en un solo acorde estridente, irónico, arrancado a las cuerdas y a los metales de infernal orquesta ("Fantasía, la Nochebuena en el Limbo", 1892).

guarden un espacio a la música de Wagner, uno de los tornasoles en esta peregrinación dantesca.

Doña Emilia está marcada por el wagnerismo ibérico con capital en Barcelona, punto principal de irradiación de corrientes europeas -aunque también fue admirado por los madrileños, que en 1890 estrenan **Tannhäuser** y en 1894 **Los maestros cantores**-. La condesa, que utiliza la música de Wagner para demostrar la debilidad de la ópera española frente a la alemana o italiana, es partidaria de sus geniales libretos, si bien los considera prolijos. Aprovecha, no obstante, cualquier ocasión para defender y homenajear al compositor (10), situándolo como eje del regeneracionismo espiritual y el tan preciso, a veces, anticasticismo.

De hecho, la música sinfónica en la década de 1880 continuaba manteniendo la tradición del teatro lírico, italiano y francés, con gran actividad durante el año 1888, momento en el cual se ofrecerán también los más importantes conciertos de brillantes piezas musicales de Wagner, Beethoven o Saint-Saëns. **Los Hugonotes**, **Rigoletto**, **Lucía**, y tantas óperas a la italiana o a la francesa distaban, no obstante, de la tradición literaria popular o erudita de

Wagner, que conexiona enseguida con lo maravilloso hispánico o lo sagrado popular europeo.

El fin de siglo, pues, mantenía vigente la ópera romántica italiana y francesa a pesar del triunfo wagneriano (11) -más visible a partir de 1876-, trasparentado en una manifestación mayor del interior y un deseo de regeneración del pueblo, dadas las teorías de artistas como Enric Morera, partidario de la reconstrucción popular mediante su educación musical. Por ello, el nombre de Wagner fue asociado con filósofos -Nietzsche, entre otros- que creyeron, ante todo, en la regeneración del hombre por encima de ese mundo profundamente viciado, según el romanticismo y la utopía regeneracionista finisecular.

La relación de **Parsifal** con España, efectivamente, dio lugar a todo tipo de especulaciones, algunas de éstas conectadas con las tradiciones o el arte español. A esta cuestión no era en absoluto ajena doña Emilia, quien guardaba datos diversos sobre el Santo Grial "de estilo visigótico, de ágata la copa, de oro o plata sobredorada (...) el pie y las asas, y el tronco o astil. Lo incrustan pedrerías" (12) aunque fuera **Lohegrin**, entre las composiciones wagnerianas, el arco de alianza con los dilettantes madrileños y signo de lo intelectual para la escritora.

Pero, ante todo, Wagner resulta el genio de la espiritualidad más pura, el instrumento estético de la ética cristiana, figurado en la conversión de Silvio Lago, en *La Quimera* (1905):

Voy a confiarle... Porque ya nos separamos y en usted he hallado casi un hermano... Yo no habré visto en balde correr el líquido sacrosanto que llenó el Grial; yo no habré contemplado estérilmente el misterio de la Sangre... Y además... Hace tiempo que mi conciencia trabaja, que el remordimiento de males que causé me lleva hacia Dios, que mi corazón reclama alimento, que necesito sentir mucho, deshacerme, abrasarme. El amor me ahogaba. Wagner me había despertado, Van Eyck espero que me dormirá otra vez en extático

sueño. ¡Salgo de Gante convertido! ¡Soy católico! ...
Es decir, lo he sido siempre. Lo conozco ahora.

Se trata de un pintor que tanto admira a los prerrafaelistas como al "inefable Wagner" porque es un "arte que no da náuseas, no hay sino religiosidad, religiosidad, caballería andante, alma en busca del Cielo..." (p.864). La desorientación espiritual del protagonista está encauzada por los libretos wagnerianos, en una huida del nihilismo existencialista.

Este amor por Wagner lo comparte Lina, de *Dulce Dueño* (1911). Más propensa a los entusiasmos místicos, es conducida hacia una "elevación espiritual" (p.971). En un capítulo ("Episodio soñado") de confusas revelaciones anímicas, expresa su decadente "fastidio universal":

¡Miseria todo. Una necesidad de ilusión, de idealismo inmenso, surge en mí. ¡Azucenas, azucenas! (...) ¿Dónde habrá azucenas? ... Donde lo hay todo... En nosotros mismos está clausurado y recóndito, el jardín virginal. Un amor blanco y dorado como la flor misma... ¿Y hacia quién?

No conozco en Madrid a nadie que me sugiera nada..., nada de lo que me parece indispensable ahora, para quitarme este mal sabor de acerba realidad (...) ¿Quién me escanciará el licor que apetezco, en copa pura? ...

(...) Me bastará una impresión honda de arte. Oír música, tal vez provoque en mi sensibilidad irritada y seca la reacción del llanto.

se dirige, como Silvio, al teatro del Real, tan frecuentado por la condesa, y escucha "ya de antemano, la sinfonía de **Lohengrin**". Olvida los posibles defectos de escenificación "desde los primeros compases del preludio" y sigue paso a paso "el escalofrío del tema heroico que vibra en sus notas". Ve a Elsa, Ortruda, Telramondo, al paladín de la historia, esbelto y "elegantísimo", siente el tema del silencio y el arcano, y se deja llevar por "el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes, pensando que "Así debe ser el amor, el gran adversario de la realidad", como el héroe:

La pasión íntima que late en el "racconto", aquel ideal hecho vida, me corta la respiración; hasta tal punto me avasalla. Anhele morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino..., apremiándolo. Imantado por el sentimiento hondo que tiene tan cerca, Lohengrin alza la frente y me mira. Fascinada, respondo al mirar. Todo ello un segundo. Un infinito.

La identificación con el héroe, cuando éste navega a Monsalvato en su cisne simbólico, es completa: "Allí iré yo, arrastrándome sobre las rodillas, hasta volver a encontrarlo". Poco después, el ideal desaparece, coincidiendo con el final del concierto y el revoloteo del público: "profanando mi elevación espiritual", optando por observar al cantante, "el muñeco sobre cuya armazón tendí la tela de un devaneo psíquico" mientras descubre su hipersensibilidad: "con mi facultad de representarme lo sensible del modo más plástico y viviente, casi de bulto se me muestra lo que hará Cristalli ahora, terminada la faena artística". Toda una preciosa información sobre la profundización psicológica, la búsqueda de orientación vital de esta atormentada sensibilidad fin de siglo con el esteticismo como llave hacia el ideal y la verdad.

Pero ya antes de finalizar el siglo puede rastrearse esta emoción anímica. El cuento "El Santo Grial" (1898) recrea el tema de las leyendas artúricas, basándose en los estadios tardíos de la leyenda, donde el vaso sagrado es confiado a una minoría de hombres puros. Este es el motivo desarrollado en el relato. En el casino de la ciudad, Raimundo manifiesta su repugnancia hacia los excesos -alcohol, fiestas y mujeres- de sus compañeros, durmiéndose mientras escucha una conversación: "El artista -un gran músico- hablaba con el académico del simbolismo de Wagner" que marca la impronta de un extraño sueño durante el cual un adolescente le informa:

-Se llama el palacio del Santo Grial, representación del universo. ¡Es un símbolo! Todo lo creado es palacio del Santo Grial, para las almas puras y los corazones fervorosos. Dondequiera encontraremos este palacio: mejor dicho, lo llevamos en nuestra compañía.

se necesita no ser pagano, para contemplarlo, "Y Raimundo, ya despierto, saltó en el diván y oyó el choque de los tacos y el sordo rodar de las bolas de marfil, y las risas y las voces, y percibió los efluvios del conocido perfume de 'White rose', que le causaron náusea". Es el nihilismo tolstoiano que tanta huella causó en doña Emilia, para ella "arte supremo" con "Homero, Shakespeare y Wagner" y presente en *La sirena negra*, novela que "no ha dejado nunca de rondar a Tolstoi", según sus propias palabras. El tema del Grial se repetirá en la novela inédita *Selva*, donde Chaves exclama: "hoy (...) tengo unas ideas preciosas: que somos caballeros del Grial, y que vamos á acometer una empresa digna de Amadís o de Tancredo"/ "Puro romanticismo, declaró Selva (...)" (p.179). En definitiva, prefigura el tema de la conversión, sujeto constantemente a variaciones en sus relatos finiseculares (13), pero siempre estrechamente unido a la disgregación en la belleza. Se salva la estulticia por el amor mientras el interior es guiado por la música.

La condesa participa en los preceptos wagnerianos más significativos: la música como regeneración ante una sociedad insulsa, el concepto de arte total, importancia del libreto -que fácilmente derivaría en el tándem música-poesía, tan frecuentes en críticas y artículos del momento-, combinación de rigor (cientifismo) y simbolismo, antitalianismo y conservación de la música popular. En todo caso, la ambigüedad en que se mueve este arte como mundo referencial, lo hacía el más idóneo para entroncar con el universo fantasmagórico que los poetas transformaban en palabras. Recordemos las frases de Rusiñol en el discurso para el estreno de *La fada*, de Morera (14). En él se señalaba que el compositor había bebido de las fuentes de la inspiración de la natura y las había transformado en sonidos. El auditorio estaba a punto de escuchar esta traducción de un mundo fantástico que sólo de aquella manera era posible.

Simbolismo y degeneración

Las cualidades que Pardo Bazán pudo apreciar en Wagner le resultaron intensamente enlazadas con la poesía de Baudelaire y su teoría de las "correspondencias". Para el músico y el poeta "el mundo es una selva de símbolos, y voces misteriosas los murmuran, saliendo de los árboles centenarios

de esa selva". Los libretos wagnerianos transparentaban un simbolismo, por otra parte, que doña Emilia relacionará con el sentimiento católico: "los libretos de ópera necesitan ser dramáticos, antes que psicológicos (...) Y no son excepción de esta regla los magníficos libretos de Wagner. Llenos de simbolismo y de sentido tradicional, hay en ellos siempre mucho drama, mucho amor, mucha vida, mucha muerte, y ese elemento fantástico y sobrenatural, que tanto se presta a los esplendores del escenario" (15).

Wagner es pues, en la vanguardia artística, la figura del intelectual contemporáneo. Una persona cultivada como la condesa no era ajena a la influencia que supuso en su entorno literario inmediato. El Simbolismo del que habla doña Emilia, como vanguardia rebelde, antiburguesa y anticonvencional, tachado de profano y antipatriótico, gusta propagar el culto wagneriano. Asume del músico la figura de un precursor directo de la revolución libertaria del arte, es a la vez mito oscuro, ario y medieval, de fuerza poética popular, de fe más que de razón, y de los grandes valores eternos y la inferioridad sana de lo colectivo.

El Grial, símbolo de la Eucaristía, y Parsifal, caballero perfecto, vencedor del mal y del pecado, representarán el símbolo del agarradero espiritual, positivo, para doña Emilia, que se suma a la admiración de los simbolistas por Wagner, desde sus orígenes. A esto ayudó la crisis de la novela europea que reivindica el "yo" -el ánimo inconsciente, el sueño o el misterio- desembocando en la degeneración y nerviosismo con las cuales Lombroso (*Genio y Follia*, 1882) relacionó a Wagner (16).

Lo que se ha dado a llamar "literatura wagneriana": "Perché Wagner non ha significato solo il trionfo di un certo genere di musica, ma il suo postulato di un'opera totale e dell'avenire ha coinvolto profondamente il dibattito estetico. Quel dibattito estetico che vede Mallarmé in testa a competere con el musicista e a rivendicare alla parola e alla poesia il primato sul melodramma", articula novelistas tan vinculados a la Pardo como d'Annunzio, que sirvió a la narradora para explicar el hastío ante el naturalismo en Europa. El italiano -a quien considera discípulo de Bourguet, Maupassant, Baudelaire, Tolstoi, Wagner y Nietzsche- no cuajaría en medio del casticismo español:

Claridad, facilidad; color local y regional; poco o ningún cerebro; mucha y rica paleta; asunto dramático, alarde castizo; un tradicionalismo discreto; esto suele exigirse a nuestros novelistas. No existe aquí esa ancha zona intelectual, donde prenden y se propagan las doctrinas, no encuentran los lectores un pensador poeta capaz -según frase de un escritor español- de ser foco y filtro a la vez de ciertas ideas de su tiempo (17).

Silvio Lago, sin embargo, pertenece a la misma familia espiritual que Giorgio Aurispa, el protagonista de *Il trionfo della Morte* y el pintor Fernando Ossorio, de *El Camino de perfección*, de Baroja. Su abulia espiritual y parálisis de voluntad es la misma. Como d'Annunzio, la condesa reconstruye una vida literaria en un sólo personaje, representando en una continuidad vital las sensaciones, emociones y abstracciones de la vida del hombre, un alma en un tiempo. La profundización del interior es inevitable, y deseada por Pardo Bazán, atraída por dos novelas de Rod: *Le sens de la vie*, y *La Course à la mort*, llenas de abnegación y abulia (18). Casualmente, Rod estudió el arte simbolista en la literatura, mostrándose entusiasta con Wagner.

La renovación de novela y música influenciadas por Wagner aparece estrechamente enlazada con el predominio de un personaje único y sus estados mentales (19), lo cual coincide con la tendencia al sincretismo de las artes en una sola obra -en nuestro caso literaria-, y la reproducción de la Vida como flujo de sentidos y conciencia, al estilo de d'Annunzio y las últimas novelas pardobazanianas, marcadas por lo introspectivo, el decadentismo y el espiritualismo finiseculares, como *La Sirena negra* (1908):

Puse sobre el velador los codos y sobre las palmas derrumbé la cabeza. Mi meditación se convertía en cavilación visionaria. Acaso dormía, acaso deliraba. El alcaloide del café concentrado actuaba sobre mi sistema nervioso, y con malsano goce (...) (p. 885).

cuyo protagonista, Gaspar Montenegro, es un abúlico decadente, héroe cultivado, diletante que desprecia la vulgaridad de su familia. Posee todos los tópicos de esta literatura wagneriana, degenerada:

Mi tesis con Rita es persuadirla indirectamente de que morir no hace mal: de que el instante decisivo no lleva aparejado ningún tormento (p. 878).

con una obsesión enfermiza por el tema de la muerte: "yo soy el galán de la Negra... Soy su trovador, su romántico 'minnesinger', capaz de cortarse un dedo, como se lo cortó aquel de la leyenda, para enviárselo a su princesa y dama" (p. 913), y marcado por cavilaciones, que indudablemente sólo podían llevar a una danza, la de la Muerte:

¡En nuestros tiempos hemos reemplazado la danza macabra por la danza griega de las ninfas y faunos, ronda jocunda, símbolo de la alegría de vivir! (p. 889).

Reminiscencias románticas

La liberación del profundo nivel de la mente coincide con el predominio de la música en el XIX, porque los poetas del siglo reconocen la música como el supremo ideal artístico, más bien un símbolo de la creación soberana y del misterio que toca directamente el alma, influidos por Nietzsche, quien exployó el conocido aforismo wagneriano "nosotros creemos en la vida eterna, en cambio la música es la idea inmediata de una vida". El romanticismo ahogado engendró, por reacción, el naturalismo pero, de hecho, el arte del XIX sigue siendo relativamente romántico (20).

Muchos músicos y poetas finiseculares nacieron, pues, del romanticismo, cuestión que preocupó sensiblemente a la Pardo: "Se equivoca al pensar que en poesía nada se había inventado desde Lamartine, Hugo y Musset... sobre las magníficas ruinas del lirismo romántico habían surgido los impersonales y los impasibles, los lapidarios y los forjadores, los científicos y los parnasianos: Gautier, Vigny, Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully-Prudhome, Heredia,

Coppée..., y hasta renacía la lírica, propiamente dicha, con cuerdas divinas, en Verlaine (...) Sólo los espíritus superficiales verán en la presente una época de incredulidad y de indiferencia religiosa" (21). La creación del artista obedece a un modelo que lleva dentro de él mismo, como sucedió con Gautier, en definitiva, un idealismo donde el arte no proporciona una realidad sino el sueño del ideal.

Así, la era de 1830 a 1845 es la era de la convergencia y de la fraternidad de las modas de expresión. Destacado papel tuvo la música, que de 1800 a 1848 influencia constantemente a las letras, en sus diversas facetas, como el horror. El temor de algunos protagonistas narrativos se ve claramente motivado por sonidos misteriosos del más allá:

La luna, que acababa de asomar entre dos sombríos nubarrones, prestaba fantástico aspecto a los negros troncos erguidos y apretados como haces de columnas; y el viento, al cruzar las copas, les arrancaba salmodias lúgubres, que parecían llantos y lamentaciones de ánimas en pena. Volvió la luna a nublarse, y el tío Ambrosio, dispuesto ya a salvar la linde, oyó de pronto... ("El pinar del tío Ambrosio", 1896).

conjunción de luces, sonidos y movimiento, tantas veces presentes en el teatro romántico. Otras veces se da paso al estetismo del horror producido por una música chirriante y grotesca, en *La Quimera* (1905): "hiriendo las cuerdas de la oculta lira que Clara llevaba dentro y que sólo esperaba el soplo de aire" (...) "flautines de caña, y produciendo un sonido de choque de palillos, irónicamente musical. Se soltaron por fin las dos manos de muerto, como asustadas o hartas de estrecharse, y los huesos sin trabazón rodaron esparcidos por el tablero de la mesa, donde reprodujeron la sepulcral burlesca musiquilla" (p. 775). O también surgen músicas lejanas y exóticas, llenas de lirismo:

Recostada en el lecho de marfil que mullían pieles raras y tejidos primorosos de pluma de avestruz africano, Glafira acariciaba distraídamente la cítara de concha que sostenía en las manos, y no se resolvía a

pulsar sus cuerdas. La música la entristecía, sin saber por qué; verdad es que otras muchas cosas -entre ellas la puerta del sol en el mar, espectáculo mágico que en aquel mismo instante encuadraban las altas columnas jónicas de la balconada, toda tupida por la hojarasca de los rosales trepadores- la entristecían también ("El ideal de Glafira", 1903).

La riqueza de estas variaciones de tonos participan de la idea pardobazanianana del arte no sólo destreza, sino creación: "Por eso el arte será siempre cosa muy subjetiva, muy individual" (21), moderna belleza que no depende ya sólo de la mimesis.

Trasladándonos de nuevo a la materia novelesca de *La Quimera* (1905), el estudio del recogimiento y el interior suele producir un diálogo del protagonista con la música -Minia ensayando con su viejo armonio un nocturno de Saint-Saëns (p.763)-, o incluso acompasa el apagamiento paulatino de una vida, la de Silvio Lago: "El arte, la gloria, cuanto hermosea el existir y nos vincula a él, se extinguió (...) cual las músicas militares del ejército triunfador se aleja dejando al herido solo en el campo de batalla, a la hora del ocaso, cuando los cuervos revuelan y graznan (p.895) como si se escucharan las afirmaciones pardobazaniananas: "la ciencia, a fines del siglo XIX, ha dado en quiebra estrepitosamente, y las ilusiones de nuestras tatarabuelas cuando se descubrió el pararrayos serían candideces en nosotros" (23).

Ninguna música más próxima al corazón que las melodías andaluzas, de más peso en sus últimas obras que lo regional gallego, aunque éste no haya desaparecido completamente -aparece en la novela de 1905-. Surgen aquéllas, durante una escena costumbrista que identifica la raza gitana, en fragmentos de *Dulce Dueño* (1911):

La música del fandango es una especie de relincho árabe, una cadencia salvajemente voluptuosa, monótona, enervante a la larga. La luna, colgada como lámpara de plata en un 'mirrab' pintado de azul, alumbra la danza, y el movimiento presta a los cuerpos

ya anquilosados de las danzarinas un poco de la esbeltez que perdieron con los años (...) Baila con sus piernas el pasado, la leyenda del agua antigua, donde las moras disolvieron sus encendidas lágrimas... (p. 988)

los desgarrantes acordes, de gran exotismo para Lina, turban su entendimiento: "él bajándose un poco, me devora las sienes, los oídos, con una boca que es llama" mientras su primo aprovecha el momento: "Allá fuera siguen bailando, y las colas roncadas gimen amores encelados, penas mahometanas, el llanto que se derramó en tiempo de Boabdil... El balbuceo entrecortado de los labios que se apoderan de mí, repite, con extravío, la palabra mora, la palabra honda y cruel: -¡Sangre mía! ¡Sangre!, Mi sangresita..." (p. 988). Como si estas palabras pertenecieran a los quejidos del cante, la narradora nos hace sentir los orígenes del mismo (24), el misticismo sensual, el acento bárbaro español, el misterio de la raza gitana, toda una geología de sonido, de tiempo y emoción que contiene la vida.

3.3.2.2. El tiempo interior

Recuerdo

Si el olvido es la nada, el arte -ahora en forma musical-, puede constituir una mnemotecnia destinada a alojar sensaciones: "...algo así como el 'ritornello' de una sana explosión, de risa al acordarse de un castizo sainete" ("Morrón y boina", 1889); "ritornello de felicidades antiguas..." ("La cómoda", 1910). Ya defendió Valle Inclán, refiriéndose a la idea de belleza y eternidad: "El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpar ritmos eternos, de amor y de armonía", o "La conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro, porque toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera. El instante más pequeño de amor es eternidad" (25). Los melódicos 'ritornellos' borran, pues, las fronteras del tiempo:

Poblábase toda ella de imágenes vivas y rientes o melancólicas y terribles, y era cual si brotase en la masa cerebral un jardín de pintorreadas flores, o como la serie de cuadros de un calidoscopio. Recuerdos de lo pasado y horizontes de lo venidero, 'ritornelos' de felicidades que hacían llorar y esperanzas de bienes que hacían sufrir ("La cabeza a componer", 1894).

Como las ilusiones cándidas y viejas machadianas, estas armonías simbolizan el tiempo y la memoria, compenetran pasado-presente. A veces, son las reminiscencias nostálgicas del pueblo gallego. Es el caso de "Las caras" (1906), donde el recuerdo estructura, a la manera de una melodía, el trayecto del hastiado caminante:

Y también le emocionaba la plaza, con sus soportales y sus acacias de bola, y más allá, el jardín, donde era un esparcimiento arrancar plantas y robar flores, y las calles y callejas tortuosas, los escondes sombríos de las plazuelas, hasta las innobles estercoleras, secularmente deshonradoras de la tapia del Mercado, le poblaban el alma de gorjeadores recuerdos, todos dulces, porque, a distancia, contrariedades y regocijos se funden en armonías de saudades...

En consecuencia, hay una reducción temporal rememorativa o retrospectiva que confunde los tiempos, mientras la música describe las emociones de la voluntad. Suelen estructurarse, estos pasajes, como la "literatura del yo" de los ingleses (26) denominación utilizada para denominar, modestamente y de manera empírica, a esta parcela literaria en cuyo interior se pueden caracterizar numerosas orientaciones particulares: diarios íntimos, autobiografías, memorias o epistolarios.

Ritmo

La espiritualización de la música y la pintura de paisaje coincidió con la revolución libertaria del arte, el verso libre simbolista, la melodía infinita de Wagner o la concepción de la poesía como música de palabras, bien fragorosas y resonantes:

...no podía apartar del pensamiento la imagen de la muchacha muerta; mientras volvía a ver el sol, el corro de curiosos, el grupo trágico de los amantes que, abrazados, emprenden el viaje sin regreso, un bullir confuso de rimas, un surgir de estrofas incompletas, un rodar oceánico de versos sonoros, ascendía de su corazón palpitante a su cerebro, y bajaba después, a manera de corriente impetuosa, a su mano, impaciente ya de asir la pluma... ("La Inspiración" , 1894).

bien gráciles y ligeras: "del fondo de una galería llegaba a veces prolongado murmullo, las rotas cadencias de una música alada y sensual, el gorjeo de las risas" ("Jesús en la tierra", 1896), provocando la camaleónica transformación del poeta -la poetisa Gregoresco en *La Quimera* (p. 833)- en intérprete: "Era una gran soprano dramática".

Una prosa "plástica" y "sinfónica" parece ser un ideal pardobazaniano en cuanto a la forma narrativa y descriptiva moderna. Plástica por el amor a formas y contornos, sinfónica, por la presencia de ritmos ordenadores. Los ritmos de fe: "Al punto mismo, una música divina resonó. Eran cadencias de gozo, la risa fresca del villancico..." ("Cuento de Navidad", 1911) o de decadencia: "siempre resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios (*La Quimera*, p.835) , son asociado por la Pardo, como ella misma expresó, a un "procedimiento infantil más análogo que la prosa a la repetición de sonidos muy semejantes que constituye la glosología del irracional". A pesar de esta clarividencia irreflexiva para captar el ritmo, sea "la poesía del mar (...) tan sana y tan hermosa", o el "minnesinger (...) lírico porque es necesariamente triste, y porque es triste es bello", la condesa no perdona al buen prosista el escribir sólo por instinto, sin valorar el artificio:

arte y poesía sobreabundan en la prosa de los grandes prosadores... En mi concepto lleva razón Hegel cuando afirmaba que la poesía es más antigua que la prosa con arte dispuesta (27).

Se hace eco, pues, de la estética musical moderna: "l'art moderne donne un rythme à la pure sensation instantanée", entusiasta de la musicalidad y el color. Véanse, por ejemplo, sus duras críticas a un Zola a veces embriagado de "lógica" que renuncia a sus cualidades de "sinfonista y colorista", y se condena a un estilo "mate, sordo, lento y apagado", frente al Zola cuyos fragmentos "son de un Miguel Angel, trozos polifónicos de amplitud wagneriana", como el galope de la horda de mineros (28).

La libertad y soltura de la narración viene avalada, pues, por los efectos musicales, sean de su "enorme y delicado" Verlaine (29), la música secreta de Baudelaire, 'ritornelos', o bien ondulaciones del sueño. Pero los ritmos pardobazanianos acompañan su enérgico sentimiento católico con el **Angelus** de campanas: "un jardín sobrenatural, como el del **Cordero místico**, de Van Eyck. Cuando sonase el **Angelus** (...) vería usted, entre el azul de las lejanías un figura escueta, virginal, y un ser de alas tornasoladas, divino; ambos descenderían de sus pinceles a la página del horario..." (*La Quimera*, 1905, p. 894), o con la melodía divina de la Eucaristía que representa la inmaterialidad de la fe ("Fausto y Dafrosa", 1900):

Esa otra religión, preferida por Juliano, reemplazaba la teogonía y las supersticiones con la adoración de la belleza suprema de la Forma en su armonía divina, en su euritmia sacrosanta, cuya relación percibe la inteligencia por encima de los sentidos.

Ritmo interior.

Conceden, los relatos pardobazanianos, las oportunidades de observar una refinada agudeza sensitiva en ciertos protagonistas cuyas manifestaciones más

inmediatas son los productos artísticos. El Des Esseintes huysmaniano buscaba la poesía de la música o de la pintura, viceversa, escuchando con desgarro a Schubert, porque el Arte -cualquier tipo de arte- poseía, en definitiva, un lenguaje poético musical en el que está vibrando el ritmo profundo y misterioso de la realidad esencial de la vida y del universo. Como expresó Valle-Inclán, las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún, y "Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior" (30). Minia profundiza en su alma (*La Quimera*, 1905) cuando interpreta sus Sinfonías campestres, mientras la narradora se centra en el pintor Lago:

Silvio (...) se encontraba todavía bajo el conjuro de la música: mejor dicho, de las músicas interiores que una combinación de sonidos evoca. La compositora, sin alardes de 'virtuosismo', sin descoyuntar las notas ni obligarlas al paso al través de aros ni al salto mortal: sencillamente, de corazón, acababa de derramar en las ondas del aire, temblantes aún, el aroma rústico de la tierra germinatriz. Silvio había percibido el olor húmedo de las fragas, después de que la lluvia las viste con una capa de hongos de terciopelo castaño; el de los saúcos en floración, equívoco, extraño; el de las agridulces fresillas silvestres, el de la recién guadañada hierba, el de las colmenas, que reúne el deleite de la miel al misticismo del cirio; el de madera apilada, caduca, que se exhala de los viejos pazos: el del humo que envuelve a las casuchas sin chimenea en túnica de gasa gris: el del mosto nuevo, que emberrenchina: el del rancio Borde, que conforta, y, dominando a todos, hercúleo, bravo, el del mar de Cantabris, cal, yodo, fósforo, vitalidad disuelta en la respiración, y también nostalgia, la melancolía de las playas y las costas; sentimiento de penumbra, inquietud de las razas antiguas, superiores y decadentes... (p. 726-727).

desatado, como se constata, un lírico complejo de sensaciones, "palpitación" del alma en respuesta animada al contacto del mundo en monólogo íntimo, de

influjo europeo romántico-simbolista (31). Posee tanta trascendencia la idea "De la musique avant toute chose" como la fórmula bergsoniana que apoya una noción del "tiempo" de supremo valor emotivo, o la descripción medida de la conciencia en su límite entre la zona del sueño y la de la realidad. En un alarde introspectivo, las "larvas de nuestra conciencia" valleinclanescas son despertadas, a veces, por la música:

A lo lejos, en la paz de la tarde, el chirrido de un carro de bueyes penetró por la ventana abierta; a distancia, no es inarmónica la queja interminable del eje sin ensebar. Silvio creyó que oía tan familiar ruido por primera vez, y lo escuchó con alma, con sentimiento, asociándolo a la música (p. 726-727).

El devaneo de las imágenes pictóricas mediante la música fija la atención del lector en el proceso, la sintaxis, la sucesión rítmica de aquéllas. En otros momentos, la palabra auténtica, desvinculada del decadentismo, reconstruirá el mito neoplatónico-cristiano que hace vibrar "la música olvidada". Doña Emilia acentúa este suspiro de verdad y sed de alma luisiana, dadora de amor, en un sincretismo de las artes:

Sus ojos de miope descansaban en el familiar paisaje que encuadraba la ventana. La cañada suave, el bosque de castaños, la espesura de pinos, las tierras de labor segadas, todo tostado y realzando con oros rojos por la mano artística del otoño, y a lo lejos el trozo de ría como fragmento de rota luna de espejo, entraban una vez más por retina en el alma y la adormecían con sorbos de beleño calmante. El oleaje de notas musicales que en ella se agitaba aplacábase ante la Naturaleza. Y eran los únicos instantes en que Minia reposaba algo; no percibía la música como tensión y esfuerzo de facultades, sino que la sentía como un río fresco, talmente versos de fray Luis:

El aire se serena...
 ¡Oh desmayo dichoso!
 ¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
 (*La Quimera*, 1905, p. 718)

originado en el interior de la compositora Minia cuya mente, mientras la pintan, concibe un "poema sinfónico" (p.720) imbuido por la naturaleza. Han sido los ritmos llamados biológicos de la vida misma y de las circunstancias que la envuelven, la sucesión natural del tiempo, del día y de la noche, de las estaciones del año, de los ciclos de la vida humana, los convertidos en arte. No es nueva la idea de la naturaleza acústica del alma. Es precisamente al sonido, al magnificante "fecit" de la voz "divina" creadora del universo, a quien se atribuye el principio de la vida (32).

No resultaba ajena a este concepto la vuelta sensual a los ciclos marinos, al origen, de Annie (*La Sirena negra*, 1908, p. 912), el caso más jugoso de percepción sensorial. Bañándose semivestida en el mar, sus ropas mojadas -como sobre una figura de yeso mojado- marcaban líneas sinuosas que participaban del ritmo ondulante de la naturaleza. Tampoco el hermoso guerrero desprendido de un vaso etrusco ("Sinfonía bélica", 1891) cuyos "labios articulaban estrofas sonoras, que tenían el murmullo acariciador del mar cuando se estrella en las playas de las islas habitadas por los dioses".

La naturaleza traspasada, pues, al mundo del artificio: "desdeñando ataque y groserías, escribió usted sus famosas **Sinfonías campestres** empapándose en el sentimiento aldeano: en la realidad" (*La Quimera*, 1905, p. 71^o) se manifiesta, a menudo, trascendida de misticismo -pensemos en las grutas de *Fantasía*, inspirado en Dante-, en comunicación armónica con la divinidad:

Cantaba dulcemente el malvís, y la niña pensaba en la felicidad de amar siempre, siempre, a Rabí Jesúa entre las paredes blancas del retiro, después de recibir en la frente el agua jordánica que redime... (19). ("El malvís", 1915).

La música, inmediata expresión de la naturaleza y ejercicio metafísico del alma schopenhaueriano, irradia el "Pure analyse" -principio simbolista que considera secundarios en la novela el argumento y la acción-. En esto los precursores fueron, según la condesa revela en *La Cuestión palpitante*, los hermanos Goncourt. Este fenómeno afecta a la temporalización -experimentamos el paso del tiempo del hombre como hilo del universo- porque progresa un lirismo narrativo fruto de la sucesión de momentos tenuemente enlazados, una colección de instantes discontinuos, la eternización de lo momentáneo (33):

Silvio miró a la baronesa, sonriendo con la dulzura halagüeña de un niño, e inclinándose, cogió la mano de la anciana y la besó religiosamente. Era el ritmo de su psicología; era la continua fluctuación de su océano; era el repentino salto de sus impresiones, siempre rápidas y extremadas notas de un instrumento demasiado tirante y vibrador (p. 768).

El hiperestésico interior de estos individuos se acompasa nítidamente al ritmo musical. Un joven escritor, Paul Adam, al presentar *L'Art Symboliste* (1889), escribe que el nuevo poeta tiende "vers la science des choses, la contemplation des rythmes et des causes, l'adoration du Dieu". Son los nuevos ritmos, es el "tout se tient", la analogía, manifestación del ritmo universal. Todo se corresponde porque todo es ritmo (34), y quién mejor, sino el artista (Silvio Lago) o el vate, escuchará e interpretará el universo a través, por ejemplo, de una sonata de Beethoven:

La acción de la música, al expresar para cada uno de los dos artistas la vida interior, les entreabrió un momento el cerrado horizonte de lo infinito. Todas las discusiones e incidentes de carácter práctico se olvidaron, cayeron a tierra, gotas de agua embebidas por el polvo. Eran las dos de la mañana, los ruidos de Madrid se habían extinguido; sólo alguna rodada de coches, apagada y distante, aumentaba la sensación de aislamiento y de seguridad para el ensueño. En el espíritu de Silvio reflejábanse entonces claramente las

formas de un mundo invisible, y la corriente superficial de su existir adquiriría profundidad: lo intenso y real del sentimiento exaltado (p. 768).

Este raudal de la intimidad, estructurado el relato como meditación, penetra en los misterios místicos de Clara (*La Quimera*, 1905): "Una vez desmayada, susurro de un espíritu que no forma acentos, que es música sin notas, me rodea" (p. 787), desarrollados poco a poco: "Oigo que el imperceptible murmullo musical forma acentos balbucientes, palabras rotas que reconstruyo y que se escriben en mí con tinta de oro inflamado (...)", y revelados por una "Voz musical" que culmina en "Canción de bodas", título de su cuarta meditación (p. 790).

Tiempo y tempo

Localizaremos el poder de la música para cualificar el transcurso del tiempo en algunos cuentos, entrado el siglo XX. Los tonos, normalmente, tienden a la melancolía:

Desdeñó las columnas de mármol, las arcadas de herradura, de primorosa tracería, y la fuente de mármol también, sostenida por dos leoncillos que cantaban armoniosamente la música del agua, deshecha en aljófares, evocando los versículos del Corán, inscritos en el reborde de su tazón. El Renegado, contemplando el patio poético, bañado por la luz de una luna ardiente e intensa, notaba una acedía, un desaliento, que pudiera ser pena, a poco que en ello se hincase el pensar ("El renegado", 1917).

si no cualifican el hallazgo de la Verdad Suprema: "por la ventana abierta entran el aire y la fragancia de la tierra floreciente, amorosa. Cierro los ojos. Dentro de mí, todo se ilumina. Alrededor, un murmullo musical se alza del suelo abrasado con el calor diurno; mi cabeza resuena, mi corazón vibra; el deliquio se apodera

de mí. No sé dónde me hallo, un mar de olas doradas me envuelve (...)" (p.1023), similar al éxtasis místico. (*Dulce Dueño*, 1911).

Pero es *La Quimera* (1905), relato, según hemos tenido oportunidad de comprobar, profundamente marcado por la morosidad de la sucesión temporal, el iniciador de este fenómeno. El agua y su discurrir musical ritman la existencia de Silvio, sus pasiones y obsesiones más ocultas:

En la soledad del gabinete donde Espina le recibía; en aquel eléctrico silencio ritmado por la canción cristalina de la fuente, pervertido por los violentos aromas del jazmín y las gardenias, la tentación nacía del enervamiento, y Silvio la percibía unida al deseo de herir y hacer daño, a un impulso malévolo, rabioso (...), porque "Una tarde, Silvio se sintió más acometido por la tentación que de mancomún sugerían el calor, el agua cantadora, la calma musical, los efluvios del jazmín y la inquietud maldita de la concupiscente imaginación (pp. 838-839).

o sus momentos más místicos -la pureza del *Angelus*- en una vivencia temporal que funciona a través de símbolos fónicos y rítmicos. El pacífico reposo en Los Pazos de Alborada se presta a este proceso:

allí no se oía más ruido que el cadencioso del caño de agua desahogando en el pilón semicircular para afluir después al estanque. Silvio alzaba la cabeza de cuando en cuando; el chorrillo ritmaba sus ideas (*La Quimera*, 1905, p. 725).

acentuado en una agonía -al final de la novela- sellada por el agua-muerte: "Era en aquel instante como los marinos que tripularon las galeras españolas con rumbo a región desconocida -la última Tule- (...) (p. 896), el instante melancólico del atardecer:

La tarde caía (...) El humo de las cabañas flotaba inmóvil en la paz del suelo. Y de lo alto de las acacias llovían con regularidad, acompasadamente, las blancas florecitas aljofarando la arena, y se creería que su descenso era una cadencia musical, un ritmo de melancolía. El lucero empezaba a ser visible. De la parroquial de Monegro vino el toque de oración (p. 877).

o la caída de la noche: "La musiquita lenta, cristiana, flébil, como de monocordio antiguo, que hacía el surtidor, arrullaba al enfermo, le ayudaba a conciliar el sueño ..." (p. 879), mientras jóvenes de Alborada cantan coplas y "cadencias lentas de resignación" (p. 883) y el Sacristán improvisa una copla... con pandero y conchas veneras (p. 893). Con la "acuarela" de la compasiva sor Margarita: "Entre el canto del agua del surtidor, no menos pura, no menos musical, escuchaba un acento que repetía: -¡Nuestra Señora le sane! (...)" (p. 880) va cerrándose una idea heraclitiana de la vida:

No acertaba a sacudir mi entorpecimiento delicioso, ritmado por el fluir del agua secular, que había visto caer imperios y reinos, bañado blancos pies, tobillos con ajorcas y que susurraba lo eterno de la Naturaleza y lo caduco del hombre. Reclinada, callaba largos ratos, complaciéndome en el musical ¡rissch! de mi abanico al abrirse (p. 984).

Enlazado con la reducción temporal, este tiempo psicológico, subjetivo, de duración íntima, corresponde a técnicas de renovación de la novela en el siglo XX que aspiran, en último término, a la música (35), y ha sido confeccionado por la morosidad narrativa, obsesión del tiempo como cosmos/vida, y conciencia/existencia. A la manera de una composición musical, el tempo se va ralentizando, según avanza el desenlace, en un andante angustioso -en el seno de la novela más larga de una autora más bien concisa, seguidora de la linealidad cronológica-, demorado, con bastantes descripciones que retrasa un último "trozo de vida". El ocaso de Silvio y el de la propia narración se viven sosegadamente, medidos y connotados por la andadura musical.

Estructura musical

No tan habituada como Valle-Inclán al empleo de términos musicales para titular sus obras, doña Emilia evitará, sin embargo, la palabra "cuento" u otras posibles -"fantasía"-, en algunos cuentos, como "Sinfonía bélica" (1891), donde nos regala un total de siete visiones artísticas. Todas ellas constituyen sendos pasajes descritos con una carga notable de esteticismo, en una "hora indecisa y poética" de "calma meditabunda" y "extinción del interior". En medio de esta paz se abre el cuento, cuyo protagonista -un coleccionista culto y sensible- es afectado por la poesía de su colección y sometido a dichas visiones. Tras ellas, retorna el anterior sosiego, sellando el relato.

En primer lugar surge, entre nubes de colores, la "garravelluda" de un hombre primitivo de "voz bronca y gutural que expresa un violento alegato: "¡Quién poseyese armas de una materia durísima, armas fuertes, armas veloces!" seguido del consabido guerrero etrusco defensor, con "lengua musical", del esteticismo bélico: "La guerra es madre del arte". Siempre entre evanescencias y nebulosidades, aparece una mujer numantina de hosca voz, arrastrando "palabras lejanas y hondas", y un gallardo paladín cuya voz, en "tono de himno", clama las diferencias con su antecesora: "la guerra es sacrosanta, la guerra es divina...". De la misma opinión son un conquistador "Viva para siempre la guerra", un aldeano francés del XVIII -intérprete de la **Marsellesa**- y una multitud procedente de la guerra francoprusiana cuyos murmullos susurran: "La guerra es el orden y la legalidad social".

Este "ensemble" de voces sueña acorde -con esos difuminados cambios de colores y esa vaguedad temporal-, y en sinfonía con un tema, la guerra. La estructura de cuento provoca, eso sí, la densidad y concentración en busca de un final, aquí cerrado, ya que doña Emilia era consciente de las limitaciones propias de los géneros: "Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas, porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento" (37).

La continuada relación entre poesía y música, por otro lado, que doña Emilia nos está proponiendo, fue configurándose a través de sus lecturas:

Turgueniev "tiene un efecto sinfónico", la poesía de E. Pondal transparenta la "inspiración musical de Scherzo", *El libro de la piedad y de la muerte y Fantasma de Oriente* de P. Loti le recuerdan a "una página musical" o "poesía lírica", y pintores costumbristas, desde Quevedo, F. Caballero, Fíguro, Trueba, Pereda o Alarcón son como "scherzos" brillantes, de carácter profundamente subjetivo (38).

Tras el sinfonismo bélico de 1891, "músicos y rapsodas, mimos y acróbatas" porfían en inventar canciones y juegos con que entretener a Casandra. Esta será la obertura de *La Quimera* (1905, p. 713). Al final de la novela, Minia toca el armonio, simbolizando que sólo el arte es eterno (38), al culminar el "ciclo" sinfónico musical. "Sinfonía", además, lleva por sobretítulo la novela de 1905, estructurada en un ciclo con capítulos titulados "Intermedio artístico" -a la manera de 'Intermezzo'-, o "Alborada" -composición musical popular-. El ocaso es la eternidad:

Minia descubrió el armonio, se sentó ante él, y empezó a tantear la composición de una sinfonía, tal vez más sentida que las anteriores (p. 898).

La pasión creadora del artista, en *La Quimera* (1905), la obsesión de la muerte, en *La Sirena negra*, o el amor cristiano de *Dulce Dueño*, son "leitmotivs" estructuradores, puestos muy de moda por los simbolistas y Wagner, a la manera de tema más variaciones (ecos, recuerdos, comentarios, impresiones ...). Ciertos objetos, además, poseen un encanto poético y una función narrativa como motivos constructores. Esto sucede con la **Medalla de Santa Catalina**, en *Dulce Dueño*, el **Tapiz** de *La Sirena negra*, el **Cristo de Selva**, y **El Cordero Místico** en *La Quimera*. La descripción de la medalla abrirá el relato y es el motivo esencial de la conversión de Lina (paralela a la de la santa). El **Tapiz de las Danzas de la Muerte** y el **Cordero** supondrán síntesis plásticas a las que se ven abocadas los protagonistas, dadas sus respectivas obsesiones vitales -la muerte y la belleza-, y el Cristo es el actante que, bien deseado por muchos, desencadena la acción.

Música y otras artes

La esencia literaria de la música y la musicalidad de las palabras es una constante, según nos informa la Pardo, de un decadentismo aficionado a las bellas artes. Los Goncourt serán dos de sus más admirados "decadentes". Se cuentan entre las afinidades que doña Emilia mantiene con los hermanos franceses, no sólo la inclinación colorista o la captación de la luz, sino también la búsqueda de sincretismo: "no se limita la generación presente a admirar una sola forma de arte, sino que las comprende todas con refinado eclecticismo", consciente la condesa, no obstante, de que el énfasis pictórico desproveía de estructura coherente a la novela. En todo caso, el arte de la condesa es, "per se", comparatista. Contemplemos, si no, al **Doncel de Sigüenza**:

Es una 'trova', una nota de laúd, que aprisionó en piedra (...) la leyenda (...) es de las que hacen resonar en el corazón desconocidos acordes musicales (...)

Doña Emilia tenía modelos musicales más lejanos, desde luego, puesto que la trascendencia del sonido y lo vocal venía ya aválada por testimonios bíblicos -en el principio fue "la palabra" (San Juan, 1,1)-, filosóficos -para Rousseau, "decir y cantar era antaño la misma cosa (...) una y otra tuvieron la misma fuente"-, o socioculturales -la aspiración romántica de unificar las artes (40)-.

El individuo finisecular aprehende lo extrínseco y lo interioriza, este movimiento centrípeto busca, en los relatos, coincidencias entre el ritmo literario y el musical para hallar íntimas verdades de la existencia. Así, la caracterización individual de Silvio Lago (*La Quimera*, 1905) nos descubrirá a un nihilista, una vez puesta al desnudo su conciencia a través de los parámetros poético-musicales. Silvio medita tras el toque a difunto:

Como en la hermosa poesía de Longfellow, el alma respondía al toque de la campana (...) ¿Qué había sucedido para que aquellos toques, en una parroquia de aldea, en otro caso probablemente apreciados por el artista como efecto estético, suscitasen entonces en él la percepción trágica, honda, no de la muerte, sino de

algo a que la muerte sirve de pórtico de mármol negro?
(...) (p. 888).

Mediante discretos intentos de borrar su presencia -frecuente voluntad en sus últimos relatos-, Pardo Bazán expone indicaciones auditivas que ya no pretenden únicamente convencer al lector de la autenticidad documental -a veces, es sabido, desagradablemente naturalista-. Nos asesoran más de la cualidad emotiva que de los hechos objetivos.

Aunque la música prestó sus instrumentos como modelos para decorar bellos volúmenes (41) otras ocasiones tuvimos, en la obra de doña Emilia, de contemplar esa "música congelada", la arquitectura. Un ejemplo se manifestaba en "Sueños regios" (1902), cuyo patio de soberbia construcción poseía una belleza evocadora de eternidad por la superposición de artes plásticas y temporales, o en el poético transcurrir de sensaciones que Lina *Dulce Dueño* (1911) apreciaba en la **Alhambra**, toda una palabra edificada.

En definitiva, prevalece una continua apelación al universo anímico, esté figurado por la **Alhambra**, **Notre Dâme** o por salmos misteriosos (*La Quimera*, 1905). Se nutre esta tendencia, a veces, de un platonismo y pitagorismo que predicaba la teoría de la música de las esferas, aquélla que constituía todo un templo celestial ("El Santo Grial", 1898). Doña Emilia nos aproxima a una experiencia artística sinestésica de secretas correspondencias, advertida hasta en el más humilde elemento artístico -la forja de construcción armoniosa en "¡Aquellos tiempos!" (1905)-.

El caso de la síntesis pictórico-musical nos descubre diversas variantes, una de ellas es la música como orden o estructura. De aquí que el "natural" Museo Plantino, dada su "orgánica" disposición, "inherente a las paredes que lo encierran", pueda constituir toda una "sinfonía" (42)-. Además, la música provoca la identificación de estilos artísticos diversos: "Una corriente gemela de la prerrafaelista ha producido la inspiración del inefable Wagner. El arte digno de este nombre es el arte que no da náuseas, no hay sino religiosidad, religiosidad, caballería andante, alma en busca del cielo. ¿Sabe usted cuál es la última palabra del arte, la misma del corazón: el éxtasis" (*La Quimera*, p. 864).

En todo caso, la capacidad de fusión entre artes espaciales y temporales posee su más profundo sentido cuando, desde un punto de vista hegeliano, supone una manifestación del espíritu, conduciendo al umbral de la religión:

Raudales de poesía bucólica le brotaban del alma, y su sentimiento exquisito le hacía saborear, no sólo el cuadro, sino el plañidero toque de oración que suspendía la labor campestre. -"Es la nota de Millet" (*La Quimera*, p. 884).

quién mejor que Millet ha transmitido la poesía íntima de la naturaleza acompañada del sonido del *Angelus*, transparentando, en un estilo opuesto al realismo, la manifestación idealista de la religión del arte (43).

Incluso la última novela (*Selva*, 1913), más centrada en la intriga policíaca, se permitirá morosidades descriptivas que manifiestan el "armonioso" interior del individuo. Bice tiene una cita con Selva en un Museo, durante la espera, ella observa ciertos lienzos que afectan decisivamente su imaginación. Una pintura religiosa vuelve a ser estetizada en forma de materia operística -en definitiva, un cuadro dentro del cuadro-, por medio de una superposición plástico-musical:

Se absorbió delante del cuadro que representaba el Auto de fe. Pensaba en el tormento, en la manera de castigar antigua, en la moderna, en (...) llevando en la retina aquel decorado de ópera, en que parecía que sólo faltase la Dardclée entonando una romanza de La Hebra; y rondó el Pati--, sin acercarse, deteniéndose ante las tablas en que los Reyes, venidos de Oriente, trajeados á la veneciana, como suntuosos dogos y elegantes pajes, presentan en cinceladas vasijas de oro sus presentes al Niño, ó en que la Virgen, sonriente y bajos los ojos, escucha al ángel de -- túnica tornasol, plegada minuciosamente ... La hora se acercaba (*Selva*, 1913, pp. 138-139) (44).

La mezcla de imágenes, algunas de ellas atormentadas, responden al terror de Bice ante la futura revelación de la cleptomanía de su madre.

Las tonalidades anímicas se han vivido musicalmente, en fin, a través de armonías, contrastes o contrapuntos: forma y sustancia, pues, aparecen como inseparables. La condesa ha considerado seriamente el fenómeno musical en literatura, al igual que hicieron los románticos y sus sucesores. Ha colaborado, la música, con las otras artes, en el discernimiento de estructuras narrativas -como sucedió con De Quincey, Milton o los prerrafaelistas-, preferentemente en sus formas "sonata" o "sinfonía" -pensemos en Gautier y sus sugerencias en *Sinfonía en blanco mayor*-. También ha desarrollado símbolos, y organizado la ficción con "leitmotivs" -rememoremos, por ejemplo, obras de d'Annunzio o Zola (45)-. La narradora ha manejado, desde luego, la concentración emotiva de la música, que reduce lo épico y tiende su poder organizador de lo emocional e imaginativo (46), a través de subjetivas experiencias del tiempo. Doña Emilia, finalmente, se ha manifestado más cómoda, quizás, con las melodías descriptivas que sincretizan paisaje y estado del alma, tendencia intensificada, sobre todo, en las primeras páginas de *La Quimera* (1905), ciclo "sinfónico" natural.

3.3.2.3. NOTAS

- (1) E. Pardo Bazán, OC, III, p. 1189.
- (2) La procedencia de los cuentos es, por orden de aparición: La Nochebuena en el Cielo, III, 322; Por el arte (núms 7, 8, 9 y 10 de 1891 en *Nuevo Teatro Crítico*, y I,63); Heno, III, 47; Fantaseando, IV, 313; Los Magos II, 243; Fantasía. La Nochebuena en el Infierno, III, 311; Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio, III, 317; Fantasía, la Nochebuena en el Limbo, III, 316; El Santo Grial, 1898, I, 422; El pinar del tío Ambrosio, II, 35; El ideal de Glafira, IV, 194; Morrón y Boína, I, p.79; La cómoda, IV, 278; La cabeza a componer, IV, 238; Las caras, II, 385; La Inspiración, I, 292; Jesús en la tierra, II, 223; Cuento de Navidad, III, 451; Fausto y Dafrosa, II, 308; Sinfonía bélica, IV, 342; El malvís, IV, 16; El renegado, IV, p. 217; Sinfonía bélica, IV, 342-346.
- (3) Emilia Pardo Bazán, "Música y cantantes", *LIA*, Barcelona, 174, 1914, p. 1686.
- (4) Recordemos aquella ópera romántica que actuó como hipotexto en Clarín (Carolyn Richmond, "La ópera como enlace entre dos obras de Clarín: *Amor e furbo* y *Su único hijo*", *Insula*, 1978, 377, p. 3). La atmósfera melodramática contrastaba con el materialismo burgués de los personajes, mediante la utilización del romanticismo trasnochado.
- (5) Para Flaubert, el eco de la serenata de **Don Juan**, de Mozart, es "Melancolía, señal de distinción de alma y elevación de espíritu" (Flaubert, *Diccionario de tópicos*, compañero de la redacción de *Madame Bovary*, en Federico Sopena, *Poetas y novelistas ante la música*, Austral, Espasa-Calpe, 1989, p. 82).
- (6) E. Pardo Bazán, "Las memorias de Gayarre", *NTC*, Noviembre 1891, n.11, pp. 77-84.

- (7) E. Pardo Bazán, "Un recuerdo a la tierra, los orfeones marinedinos", *Por Francia y por Alemania*, OCR, pp. 209). En gallego, "Muiñeiras" proviene de "muiño" (molino).
- (8) *Vid*, para sus gustos artísticos "Los bailes rusos", *LIA*, 1799, 1916, p. 394. En Madrid, Wagner logró grandes éxitos, y la Pardo tuvo el placer de comprobarlo ("Wagner, Parsifal", *LIA*, 830, 1914, p. 1721. Por otro lado, un modelo claro de osadía crítica frente a la prudencia en la ficción fue Fromentin: "Les énergies qu'il ne sait communiquer (...) à son mélancolique roman refuent et abondant quand il lui faut parler d'art (Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, París, Gallimard, 1982, p. 270).
- (9) Esta información procede de una carpeta propiedad de la marquesa de Cavalcanti, hija de doña Emilia, guardada en la Real Academia Gallega. Los recuerdos del teatro aparecen en un recorte periodístico (Madrid, martes 16 junio, 1953), el comentario sobre *La suerte* es de Francisco Camba (*Marca*, viernes 16 de marzo de 1944).
- (10) *Vid* G. Allegra (Madrid, Encuentros, 1986, p. 115); J.F. Ráfols (*Modernismo y modernistas*, Destino, Barcelona, 1949, pp. 95-107), informa ampliamente de las asociaciones wagnerianas en Barcelona, el éxito de César Frank y los románticos. E. Pardo Bazán destacó lo wagneriano puramente literario ("Música y cuentos", *La Ilustración Artística*, 944, 1900, p.74). Homenajea al alemán en "El Palau de la música catalana" (*La Ilustración Artística*, 30, 1914, p.1671) contraponiéndolo a la zarzuela y los toros, declarándose, finalmente, una "apasionada de Wagner" ("Parsifal y Wagner", *LIA*, 62, 1914, p.1673).
- (11) *Vid* Roger Alier, "La música al temps del Modernisme" (*El temps del modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat 1985, pp. 67-78); Eduardo Pérez Maseda, "El Wagner literario y las vanguardias fin de siglo", *Fin de siglo*, 6-7, pp. 44-47), y los datos sobre el arraigo del tema parsifálico en la literatura española en A. Bonilla y San Martín, (*Las leyendas de Wagner en la literatura española*, Madrid, 1913, p. 364, recogido en Allegra, *op.cit.* p 364). Doña Emilia conoce y admira a Wagner, comparando su arte al de Baudelaire, a la vez que halla un fuerte

sentimiento católico -simbolismos y elementos tradicionales- que conectan con la novela rusa ("Parsifal y Wagner", *La Ilustración Artística*, 1673, 1914, p. 62; *ibid*, 1721, 1914, 830; *ibid*, 1558, 1912, p. 46). La condesa escribe sobre los libretos de Wagner y también sobre Burne Jones y Ruskin, relacionándolos con Botticelli y Mantegna, y resaltando su facultad de convertir en poesía la prosa ("Música y cuentos", *La Ilustración Artística*, 944, 1900, p. 74).

- (12) En la carpeta de la marquesa de Cavalcanti se conservan unas páginas periodísticas de un Sr. llamado Chabas, cuyo nombre mantiene una curiosa familiaridad con el Chaves de *Selva*, que tratan el tema del Grial. Chabas propone algún territorio español: Cádiz, la catedral Valenciana o la zona de Cabrero, como lugares que habrían podido acoger el Grial verdadero. Quizás se trate del humanista y doctor en Teología Roque Chabás Llorens (Denia, 1844-1912). Buen conocedor de las lenguas clásicas, dedicó su vida y su pecunio personal a la investigación de los archivos del Reino de Valencia. Fue miembro de la Sociedad Arqueológica Valenciana, académico correspondiente de la Real de la Historia e integrante de la entidad cultural valencianista de Lo Rat Penat.
- (13) OC, III, p.1511.
- (14) Xosé Aviñoa, *La música y el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, pp. 353 y 458.
- (15) Siempre lo ha sentido como "Una misa; un holocausto", E. Pardo Bazán, "Parsifal y Wagner", *LIA*, 62, 1914, p. 1673, y "El teatro, la ópera, el ahorro", *LIA*, 1558, 1912, p. 46.
- (16) Zola, Marcel Proust, Baudelaire o Mallarmé. Precisamente, había una "troupe" deliciosa y decadente que visitaba a Wagner en su placentera estancia en Tribschen: Villers de L'Isle-Adam, Catulle Mendès y su esposa, Judith Mendès, hija de Gautier y amante de Wagner (Eduardo Pérez Maseda, "El Wagner literario y las vanguardias fin de siglo", *Fin de siglo*, 6-7, pp. 44-47). Los orígenes son analizados por P. Martino, *Parnasse et*

Symbolisme, Armand Colin, Paris, 1928. Para doña Emilia, Wagner representa la victoria ante el mal (OC, III, p. 1538).

- (17) Vid Annamaria Andreotti, "D'Annunzio e il Romanzo Europeo di fine secolo" (*D'Annunzio a Yale*, Yale University, 23-29 marzo, 1988, pp. 85-91, p. 89). La cita de doña Emilia procede de OC III, pp. 1222-1223). Clarín también se sintió envuelto en ese giro espiritualista y religioso de buena parte de la crítica literaria francesa (Brunetière, Rod, Vogué o Bourguet) (Juan Oleza, *Su único hijo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 125)
- (18) Ramón María Tenreiro señalaba el parentesco de la obra con *Il trionfo della morte*, (*La Lectura*, 1908, I, 428-431), sobre Rod: OC, III, p. 1202.
- (19) A.M. Andreotti, *op.cit.*, pp. 89-91.
- (20) H. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.210; *Art Nouveau (Littérature et beaux-arts à la fin du 19e)*, Revue de l'Université de Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 3.
- (21) OC, III, pp. 1261, 1299, 34, 350 y 353. Vid Alain Montandon, ("La seduction de l'oeuvre d'art chez Theophile Gautier", *Thèophile Gautier, l'Art et l'Artiste. Actes du Colloque International*, Tome I, Montpellier, Université Paul Valéry, Septembre 1982, pp. 348-367).
- (22) E. Pardo Bazán, "El piano, artistas coronados", *La Ilustración Artística*, 997, 1901, p. 90). Durante el clasicismo, el arte es mimetista y la música es inferior, todo lo contrario sucede en el romanticismo, que es defensor del genio. Vid Francis Claudon, ("L'idée de la musique chez les Romantiques français", *L'Information littéraire*, 3, mai-juin, 1978, p. 108) y F. L. Lucas, *The decline and fall of the Romantic Ideal*, Cambridge, University Press, 1954, p.17).
- (23) OC, p. 1151.

- (24) Las influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas: cantos sinagogaes, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, hebreas y árabes, constituyen la esencia del flamenco (Félix Grande, *Memoria del flamenco I y II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 167, 173).
- (25) Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 49-51 .
- (26) Anna Caballé, "Figuras de la autobiografía", *Revista de Occidente*, 1987, 74-75, pp. 103-120.
- (27) El uso de las bellas artes en función del tejido literario es flexiblemente trabajado por d'Annunzio (Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca-Editori, 1949, p. 15; OC, pp. 1026, 1536, 1423 y 1424.
- (28) David Marie, "Pour une Rythme esthétique", *La Nouvelle Revue Française*, "Les écrivains et la musique", juillet-aout, 1991, pp. 188-198, y OC, pp. 1262, 1265.
- (29) *Por la Europa católica*, OCR, Madrid, Renacimiento, p. 103.
- (30) Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 58
- (31) Heine, Schopenhauer, Nietzsche o Bergson (Antonio Machado, *Poesía Completa I*, ed. de Oreste Macri, Madrid, Clásicos Castellanos, 1988, pp. 09-143.
- (32) Vid François-Bernard Mache, "Derrière les notes et au-delà des mots", *Revue des Sciences Humaines*, 205, 1987-1, p. 155. En música, semántica y sintaxis van unidas (Umberto Eco, "El tiempo del arte", *Revista de Occidente*, 76, 1987, pp. 65-77, p. 74). J. Crivillé i Bargalló, *Historia de la música española. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1983, p.81.

- (33) Vid González-Arias, *op. cit*, pp. 427, 409,446. para Shopenhauer, vid Allegra (*op.cit*, p. 32). Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 47-55.
- (34) P. Adam, de Allegra, *El Reino Interior*, *op.cit*, p. 169; Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, pp. 128-139.
- (36) Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, p. 57, y Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 121).
- (37) OC, p. 1214.
- (38) OC, pp. 888, 1064 y 1407.
- (39) Ya consideró cuidadosamente, M. Hemingway, la estructura sinfónica de esta novela ("Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *BHS*, 66, 1989, pp. 241-250, p. 149). Vid, también, Phoebe Porter Medina (*A vision of decadence in the last three novels of Emilia Pardo Bazán*, An Arbor Michigan, Brown University, 1987, p. 116).
- (40) Para el **Doncel**, véase E. Pardo Bazán, *Por la España pintoresca*, "Mi semana santa", Barcelona, López Editor, 1896, p. 106. Véase, para las citas siguientes, E. Pardo Bazán, OC, pp. 418 y 938; también Nelly Clémessy, *op.cit*, p. 613; la influencia francesa en F. González-Arias ("Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias, *Bulletin Hispanique*, 91, 2, Juillet-Décembre, 1989, pp. 409-446); Joaquina Labajo, "La esencia literaria de la música", Joaquín Turina, "Música y literatura", y Juan Manuel González, "Chopin y George Sand, o el apoyo mutuo" (*Leer*, 37, 1990, pp. 32, 36, 38-44), analizan influencias entre música y otras artes. La época modernista es crucial, los simbolistas habían puesto de moda el sincretismo de las artes, a fines del siglo XIX y principios del XX. A partir, poco más o menos, de 1912, prevalece la faceta temporal, lo que un personaje de A. Huxley denominó "the musicalization of fiction". (C. Guillén, "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", *Hispanic Review*, XXV, octubre, 1957, pp. 266-267).

- (41) En los Ex-libris se encuentran temas simbolistas: flores sinuosas, estilo gótico, ninfas o instrumentos musicales *Art Nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du XIXième siècle*, Revue de l'Université de Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 91).
- (42) Emilia Pardo Bazán, *Por la Europa católica*, *op. cit.*, p. 64.
- (43) Vid Jean Pierre Leduc-Adine ("Theophile Gautier et les realistes", *Theophile Gautier, L'Art et L' Artiste. Acte du Colloque International*, t. I, Montpellier, Université Paul Valéry, Septembre, 1982, pp. 21-33) y E. Trenc Ballester ("Els inicis de l'art idealista modernista 1890-1898", *Actes del col.loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 145-163).
- (44) Doña Emilia escribe, normalmente, a máquina. Es el caso de esta novela. Como recordaremos posteriormente, para la transcripción de *Selva* utilizamos los siguientes signos: -- (tachadura de la narradora); * (palabra ilegible); **negrita** (palabra tachada y sustituida a mano), / / entre barras, discurso manuscrito intercalado encima del mecanografiado, sin tachadura.
- (45) Peter Egri, *Literature, Painting and Music*, Studies in Modern Philology, Budapest, 1988, 39-72.
- (46) Este último, en *El Vientre de París*, obra bien familiar a la Pardo, ofrece escenas de orquestación wagneriana (Madrid, Alianza, 1982. Véase Calvin S. Brown, *Music and Literature (A Comparison of the Arts)*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1948, pp. 30-ss.

3.3.3. Escultura

3.3.3.1. Figuras, rostros, cabezas

La escultura se sitúa entre la arquitectura y la pintura porque comparte con la primera la existencia en el espacio, mientras que en el relieve se aproxima al ficticio mundo de lo pictórico. Además, a menudo se encierra en la obra escultórica un estado previo bidimensional, el del esbozo dibujado, a partir del cual se desarrolla hasta la tridimensionalidad. Su criterio central es la figura humana, aunque siempre se adaptó bien a los intereses de las artes "aplicadas". El siglo que vio nacer a doña Emilia, dejando correr toda su sensibilidad por el canal de la imaginación pictórica, no fue el momento más propicio para este género artístico, pues los temas burgueses, tanto los heroicos como los íntimos, son difíciles de tratar escultóricamente.

A pesar de todo, en este momento la escultura siguió aportando sus condiciones de consistencia, sensualidad táctil, y líneas o rasgos excepcionalmente perturbados por el color. Tampoco perdió su carácter evocador de reminiscencias bíblicas sobre la génesis del hombre y su universo. Es un arte que comunica con especial fuerza la sensación de vida, sobre todo humana, y esta particularidad (1) será aprovechada por la Pardo para representar lo figurativo como ficción narrativa.

Es conveniente catalogar los rasgos propios de las figuras, cabezas o rostros transferidos a la elaboración escultórica, porque nos revelan una tendencia pardobazaniana: indicar la edad, estatura o complexión, pero como elementos secundarios, o bien algo indeterminados. En contrapartida, le interesará la fisonomía como representación sensible que promueve ciertos efectos o profundiza psicológicamente, por eso suele buscar una síntesis en la elección de los ingredientes escultóricos que, a nuestro parecer, a veces la aleja del puro realismo decimonónico.

El grupo de las figuras incluye muestras de escultura clásica pagana, de dignidad innata que recae incluso en lo más extravagante. La condesa no deja de centrarse en los rostros -a pesar de escoger la figura-, y de solicitar el poder memorístico del lector culto, al que hace un guiño:

Nicolás Darío, hombre de unos cincuenta años de edad, de mezquina estatura, cabeza nevada a trechos, sonrisa y ojos más jóvenes que el resto del cuerpo, y rostro que, por lo escaso de la barba, lo carnoso de los labios, lo abultado de los pómulos, recordaba la fisonomía que prestan a los faunos los escultores ("Por el arte", 1881) (2).

Embriagados, apoyados en árboles, peludos, con ceño fruncido, esta es la imagen que faunos y sátiros proporcionan a través de la escultura clásica (3). Con rostros agresivos, narices romas y grandes orejas, son miserables seres cabrunos, aprovechados para gozar estudiando la forma extraña de un degenerado. De igual modo, aunque trasladándonos al mundo cristiano, doña Emilia, a través de Minia, queda fascinada ante una efigie, especialmente a causa de su rostro: "Ello es que la Santa estaba preciosa; preciosa y terrible a la vez. Representaba la cérea figura una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas (...). La cabeza, inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta" ("Un destripador de antaño", 1890).

El afecto de Pardo Bazán por las manifestaciones espirituales alcanza, también, a las más exóticas ("El Milagro de la diosa Durga", 1898) vinculadas a las modas cosmopolitas de la época. Esto no quiere decir que la Pardo huya de su propio entorno, más bien es una manifestación de su misma identidad. Se ha afirmado que entre el exotista y el místico hay una cierta semejanza, porque éste se proyecta fuera del mundo visible, dentro de una atmósfera trascendental en donde se une con la divinidad, mientras el primero se transporta imaginativamente fuera de las actualidades de tiempo y espacio y piensa que cualquier cosa que allí encuentra, pasada y lejana de él, constituye el ambiente ideal para la satisfacción de sus sentidos. Aun así -y ante una narradora que combina estas dos tendencias-, es cierto que el verdadero misticismo no tiende, como el exotismo, a una exteriorización sensual y exclusivamente esteticista (4). Con respecto a la figura de Durga, el interés, paulatinamente, vuelve a centrarse en el rostro, focalizando a modo de un primer plano:

lo primero que se divisa es la efigie colosal de la diosa, de aspecto venerando. Bajos los ojos como en misterioso éxtasis, y cubierta la cabeza por la alta mitra, en cuyo centro refulge enorme esmeralda; apoyados los pies en el lomo del toro Nandi, Durga tiende sus ocho brazos, y en cada uno de ellos lleva un atributo de sus enseñanzas y doctrinas.

La escultura suele configurar dignificaciones de cuerpos bellos, ejemplo de perfección física. De un buen mozo pescador María Azucena, en "La redada", exclamará: "Parece una estatua de museo" (en "Un destripador de antaño"). El desnudo, casi siempre masculino, representa cuerpos a la manera de las esculturas griegas: "Avelino, alto, esbelto, guapo como una estatua, traía a la mujer cogida por la cintura, sosteniéndola cariñosamente" ("La hoz", 1922) a menudo, cristianizadas:

La princesa no apartó los ojos, antes al contrario, pareció admirar breves momentos la obra maestra de Praxíteles, considerando que aquella escultura era nobilísima representación del cuerpo humano, hecho a imagen y semejanza del Creador y bajo cuya envoltura le ocultó y padeció la divinidad de Cristo.

Prevalece, pues, un simbolismo cristiano que trasciende la mera imagen física, muy apropiado para una novela "de conversión".

La escritora ofrece unos cuantos estudios de cabezas, dotadas de los rasgos propios de culturas lejanas: "Yeminá, la bella moabita, regresaba del pozo de Ainarh con su cántaro de barro rojo, airosamente sostenido en equilibrio sobre la gallarda cabeza, descubierta y protegida tan sólo por una especie de ruedo de tela que servía al cántaro de asiento" ("La emparedada", 1907). Sólo en una ocasión, y fiel al exotismo, exhibe una muestra absolutamente individualizada de una bella cabeza, la de un infiel degollado por un cristiano:

La doncella contempló el trofeo. Siempre eran las cabezas que traía su padre muy feas y negruzcas, de abultados labios, tez morena y narices chatas. Esta no. Era una faz semítica, de cabal hermosura. Los largos bucles, tupidos por la sangre y pegados con el polvo, parecían finos y sedosos como pelo de hembra. Los ojos se cerraban misteriosamente y, sin embargo, se adivinaba entre los párpados el vidrioso negror de las anchas pupilas. Las mejillas lívidas tenían un cerco de barba ahorquillada, ondulosa. Los labios cárdenos descubrían una dentadura perfectísima ("El cabalgador", 1910).

a pesar de este interés por las actitudes gestuales: "Santiago Apóstol, reclinando en la diestra la cabeza leonina, de rizosa crencha color del acero de una armadura de combate, meditaba" ("El caballo blanco", 1899), la expresividad de la faz es aún más efectiva: "vi una cabeza, ciega, y diciendo que era "una imagen de carne". El semblante, amarillento como el marfil adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie de éxtasis" ("La Santa de Karnar", 1891).

No existe forma artística más adecuada que la escultura, evidentemente, para captar con nitidez el rasgo expresivo, congelándolo: "La sorpresa cuajó sus facciones en seriedad berroqueña. Era un medallón de piedra el rostro del magistral" (DD, p. 1014) y, hasta cierto punto, para demostrar la pericia manual, la habilidad que es capaz de configurar un canon de belleza: "Las líneas de su rostro, puras y correctísimas, desesperarían a un escultor por su incopiable elegancia y delicadeza, y los rizos que se agrupaban sobre su frente y caían sobre su cuello torneado tenían una colocación graciosa y noble, como sólo la obtiene el arte" ("El camafeo", 1901).

3.3.3.2. Materia y proporción

Uno de los componentes escultóricos que más servicio ofrece a las descripciones -cualificador no sólo de líneas, sino también de almas-, es la

materia: "La cara amarillenta del cabecilla no se alteró: expresaba la frialdad inerte de la raza, y se creería que era de madera de boj, al no brillar en ella la chispa de los oblicuos ojuelos de azabache" ("La exangüe", 1899). La madera, tan propia del románico y del gótico, se trabaja especialmente en la policromía barroca española. Doña Emilia se había detenido con cariño, como ya señalamos, en las ingenuas y candorosas estatuillas de madera hechas por el pueblo, aunque sus preferencias estéticas están dirigidas hacia aquella escultura policromada hispánica:

En esta forma del arte escultórico donde descuellan como astros principales los maestros Berruguete, Hernández y Juan de Juní, hay una mezcla de clasicismo en el modelado de las carnes y paños, de romanticismo en la expresión, de realismo en el color y en los detalles, que hace del conjunto cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro idealismo religioso.

Otros materiales no reflejarán, según la narradora, los sentimientos, particularmente cristianos: "Para un católico español, un busto de mármol o de alabastro siempre será frío (...)" (5). La piedra es un elemento muy antiguo, rudimento de la expresión formal, ninguna otra piedra se presta, como el mármol, a la libertad del trabajo. Su grado de dureza es dulce y resistente a un tiempo, nunca tan duro como las piedras antes mencionadas ni tan blando como el alabastro. El mármol se moldea sin trabajo para expresar la solemnidad de la muerte: "La luz de los cuatro cirios caía amarillenta sobre el rostro de mármol, decorado con esa majestad peculiar de la muerte" ("Por dentro", 1907), que conlleva en su aspecto la frialdad, la palidez, la idea del más allá: "Sus ojos semejaban vidrios; su tez fina, de chiquillo, se ranciaba ya con tonos de cera; sus labios no ofrecían rosas, sino violetas pálidas, y sus manos y su piel estaban frías con exceso; al tocarle me pareció tocar un mármol" ("Hijo del alma", 1908).

Mientras que el mármol blando, según ya observó un contemporáneo de Goethe, "favorece por su transparencia la blandura de los contornos" (6), el bronce prestará su brillo superficial inquieto y movido, a menudo de metálica

dureza y dramáticos acentos. En su originario empleo para fundiciones o idolillos, el bronce es uno de los metales más maleable, muy antiguo, y de bella oxidación. Este metal acentúa los rasgos, otorga una profundidad en el rostro: "La frente vastísima; los ojos profundos y ardientes; la barbilla acentuada y firme, con meseta redonda; el perfecto tipo de un gran bronce romano" ("Fantasía", 1892).

Las materias no resultan negativas o positivas "per se", pero existen compuestos que no dejan de otorgar una especial suavidad y preciosismo: "y al pronto no se vio sino una belleza milagrosa, unas facciones de nácar esculpido, unos ojos de luz negra, unos labios como la flor y el grano de la granada musulímica" ("Los herrados", 1909). Serán de marfil algunas de las figuras más exóticas, y de oro otras entrelazadas en el tema de lo infinito o de la eternidad. Sus evocaciones nos transportan en el espacio: "el rostro blanquecino, semejante -a pesar de su uniforme europeo- a uno de esos muñecos de marfil que esculpen delicadamente, los nipones" ("Deber", 1905). Los clasicistas, al contrario que doña Emilia, prefieren las formas blandas y sin energía. No cabe duda de que los contenidos expresivos de unos y otros son muy distintos.

En consecuencia, actitudes, posturas o ademanes acentúan su poder sobre todo para agitar el interior de los conmovidos lectores: "Mollas regordetas en cuello, piernas y brazos; holluelos de rosa en carrillos, codos y rodillas, picardía angelical en la expresión de los ojos y en la cándida risa, naturalidad sorprendente en la actitud, que se diría de tender las manos al pecho maternal..." ("La tentación de sor María", 1894) convertidos en pasmados espectadores, ocasionalmente, de formas, volúmenes o habilidades escultóricas: "Si pudieseis alzar la sábana sin ofender el pudor de la niña, que ha cumplido sus once años ya, se ofrecería a vuestra vista algo sin nombre ni forma" ("Jesusa", 1897). La descripción más detallada, prolija y pormenorizada de la destreza y primor exhibido por un artista será, sin duda, la de un Nacimiento en "Jesús en la tierra" (1896).

Los elementos esculturales pueden funcionar, asimismo, como conductores de la enunciación narrativa. Es el caso de "En Semana Santa" (1899), en donde cada una de las figuras orienta el relato mediante una

amplificación o precisión semántica de gradación ascendente, cuyo clímax plástico-literario consiste en las cruces de los ajusticiados:

Por un camino que defendían a ambos lados setos de chumberas y que orlaban palmas y vides, rosales de Jericó e higueras ya cubiertas de hoja, dirigíase el grupo hacia áspero cerrillo, que destacaba sus líneas duras sobre el horizonte color de violeta. Bullía una muchedumbre en la colina; hormigueaban los de a pie, y se mantenían inmóviles sobre sus recios corceles los legionarios, cuyas lorigas y rodela rebrillaban. Dominando la multitud, coronando la escena, erizando el cerro, se erguían tres cruces negras, sobre las cuales parecían estatuas de pórvido rosa, desde lejos, los cuerpos de los tres ajusticiados (...).

esta valiosa colaboración de códigos artísticos convivirá en Pardo Bazán, no obstante, con una serie de estudios de tipos muy frecuentados por los narradores del ochocientos: "Era el actor un hombre joven, como de unos veintiocho años, de noble tipo semítico; llevaba los negros cabellos crecidos y partidos en bucles..." ("La oración de Semana Santa", 1899). Es un modo de "fisiología" decimonónica costumbrista y sus trazados de "tipos", desarrollada con la aparición de las revistas ilustradas y el arte del grabado en madera (7). La condesa insiste, no obstante, en la importancia de los materiales de elaboración, pues presuponen la naturaleza connatural de las figuras:

volvió la cabeza al lado opuesto, y saboreó un impresión profundamente estética al ver un hermoso guerrero que parecía desprendido de un vaso etrusco. Su cuello y piernas, de admirables modelado y color de barro cocido, lucían desnudos la musculatura generosa; con el brazo izquierdo embrazaba un grande y poderoso escudo, de varia labor, ornado en torno con triplicado cerco de metal. Recio yelmo de ondeante penacho cubría su cabeza; defendía su pecho coraza reluciente, y a sus tobillos se ajustaban grebas de

estaño. La mano derecha sostenía una gruesa lanza, de tres palmos lo menos de altura. Su barba negra, rizada en canalones, chorreaba perfumado aceite. Sus labios articulaban estrofas sonoras, que tenían el murmullo acariciador del mar cuando se estrella en las playas de las islas habitadas por los dioses ("Sinfonía bélica", 1891).

este guerrero pintado no deja de insinuar intensamente sus líneas, modelado y pose, en esta "sinfonía" con sabor arcaico y primitivo. El barro, ya empleado en la prehistoria, es natural, moldeable, consistente, de fácil amasado. El modelado podía realizarse a mano, con tornos o con moldes, es muy rudimentario, y generalmente imperfecto (8). Es la materia primordial y fecunda, mezcla de tierra y agua, y, a la vez, señal del nivel inferior, como un proceso de involución, un comienzo de degradación. No podía resultar más adecuado para la sencilla escultura de Linda, "idolillo" sensual de "Dioses" (1905).

La dinámica caracterizadora está apoyada, igualmente, por un conjunto de "fundiciones" palpitantes, pero extrañamente apagadas por su propia constitución metálica. Es el caso de la melancólica y enfermiza dama de "La bronceada" (1902): "La tez presentaba el tono enverdecido y hasta la pátina lustrosa del bronce. Los ojos eran amarillentos. Los labios, una línea más oscura. Tenía en mi presencia una fundición viva, envuelta en ropajes de tristeza (...) La misma tarde del día en que vi la figura de bronce en el templo...", o el de aquella adolescente convertida en bella estatua dorada, teñida su piel íntegramente. La pintura de oro será fatal, pues acabará con su vida ("La edad de oro", 1920). No son una excepción en la tradición literaria estas negativas connotaciones, ya que la fusión de los metales ha sido asimilada, simbólicamente, a la muerte (9). El aliento extraído representa su virtud, es decir, el núcleo o el espíritu del metal se presta a sufrir una transformación cuyo objetivo en alquimia es sacarles el "alma".

Hacia otros derroteros nos remitía el simple diseño de las anatomías: apuntar hacia la pura percepción externa o hacia una íntima emoción. Dicho diseño es enriquecido, a veces, por un trabajo escultórico de paños y telas que subraya la piedad religiosa:

Siempre, desde que nací, he visto adosados a las jambas de la portada principal de la vieja iglesia a los dos adorantes: ella, la santa, envuelta en la plegadura rítmica de su faldamenta de rica hembra; él, el santo, sencillamente extendidas las manos largas y puras, que salen de las mangas de una tunicela, bajo amplio manto múltiple ("Los adorantes", 1904).

De esta sobriedad pétreo pasamos, en contrapartida, a pliegues y ropas de tejidos que llegan a ajustarse o dejan entrever cuerpos magníficos, excitando la imaginativa del espectador: "Aurencio, ágil y gallardo, llevando airoosamente la túnica de lino, ceñida la cabeza con doble galón de lana teñida en púrpura y que mal comprimía los rizos alborotados de los oscuros cabellos, se adelantaba y se quedaba de pie a corta distancia de Glafira. La tela de la vestidura era tan sutil que dejaba transparentar la magnífica escultura del cuerpo" ("El ideal de Glafira", 1903). La figura de Annie, en *La Sirena negra* (p. 912), resultaba el caso más jugoso de percepción sensorial. Bañándose semivestida en el mar, sus ropas mojadas "como el lienzo húmedo de los escultores a la estatua" marcan líneas sinuosas que participan del ritmo ondulante de la naturaleza:

Detalle el armonioso y contenido desarrollo de su hermosura. El mar, benignamente, se acerca a la peña donde me siento, se retira, deposita algas brillantes, deja en seco moluscos palpitando de vida (...)

Esta escena, con la sinestésica "plegadura rítmica" apuntada en la anterior, recogen el concepto literario-musical "ritmo" -del griego "reo" (fluir)-, como cadencia periódica de proporción armoniosa. La condesa configura un sincretismo de las artes apoyado, preferentemente, por la música, y basado en el motivo del desnudo. La idea de la perfección corporal establecida a partir de métodos matemáticos había sido, desde el Renacimiento, una obsesión. Recordemos aquel hombre vitruviano de Leonardo da Vinci, modelo de proporción al encajar sus brazos y piernas extendidos en las formas geométricas "perfectas, a saber, el cuadrado y el círculo. Pero más fiable es la proporción del **Apolo del Belvedere** y la **Venus de Médicis**, como "formas perfeccionadas en la mente del poeta"

(10). El desnudo masculino antiguo es como un templo griego, en el que el liso armazón del pecho se sustenta sobre las columnas de las piernas.

Parece ser que el descubrimiento del desnudo como forma de arte está en relación con el idealismo y la fe en las proporciones mensurables. No es éste tema ajeno a doña Emilia, quien llega a equiparar la figura humana con las medidas matemáticas de la arquitectura: "Detrás de la Libertadora, el conde vio una figura larga, ojival, un hombre pálido, cuyos ojos irradiaban fulgor misterioso" ("El espíritu del conde", 1918). Esta particular visión de Francisco de Asís interpreta la silueta del santo mediante la analogía arquitectónica, a modo de connotación descriptiva.

El ejemplo más sorprendente es el cambio de proporción entre el concepto griego y el concepto gótico del cuerpo femenino. Uno de los pocos cánones clásicos es el que tomaba, en un desnudo femenino, la misma unidad de medida para la distancia entre los pechos, del bajo del pecho al ombligo y del ombligo a la división de las piernas. Como contraste, en el típico desnudo gótico del siglo XV -en pintura, la Eva de la galería de Viena, atribuida a Memling-, el ombligo está situado exactamente al doble de la distancia del esquema clásico, y la larga curva del estómago se convierte en el medio por el cual el cuerpo consigue el ritmo ojival de la arquitectura del gótico tardío (11). Los desnudos son los ejemplos más completos de la transmutación de la materia en forma, y no es fortuito que Pardo Bazán escoja, según observaremos más adelante, el cuerpo formalizado del "hombre perfecto" convertido en el símbolo supremo de la fe europea, el Verbo hecho carne: la Crucifixión.

3.3.3. Estatismo

Las descripciones escultóricas apoyan particularmente la antigua noción de "ékfrasis" como "serie fluctuante de estasis" (12), es decir, motivos estáticos que otorgan una cierta información artístico-emotiva. Aplicadas al relato, provocan un ritmo narrativo especialmente remansado -a menudo tras una impaciente espera- tributario, normalmente, del ojo que observa una escena fija. En los relatos de Pardo Bazán, una visión inmutable sitúa intencionadamente fuera del tiempo las creaciones descriptivas, al estilo de los "ejercicios

espirituales" valleinclanescos: "Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad" (13). Este "quietismo estético" elabora una sutil y misteriosa visión de las cosas, mientras la sucesión de imágenes queda reflejada en el fondo de la conciencia:

Y con la fuerza y el relieve que tienen las alucinaciones, me representé a la tía Clotilde tal cual estaría en el momento en que alzásemos la lápida desgastada que cubría sus restos... Parecería dormida, no muerta. Sus ojos, dulcemente cerrados, darían sombra con las pestañas largas a las mejillas de magnolia. Sus manos, llenas de sortijas, largas como manos de retrato, cruzadas sobre el pecho, no habrían perdido nada de su flexibilidad ni de su delicadeza mórbida ("Bajo la losa", 1909).

La belleza reside en la quietud, en el estatismo, de ahí que tanto Valle como la Pardo se extasiaran ante los cuadros del Greco, sobre todo, en el caso de la condesa, contemplando **El martirio de San Mauricio** (14). Esta admiración alcanza a la suprema forma de quietud, la muerte: "La luz de los cuatro cirios caía amarillenta sobre el rostro de mármol, decorado con esa majestad peculiar de la muerte (...) el semblante de la **Dolorosa**" ("Por dentro", 1907), y el embrujo es mayor cuando la inmovilidad se representa en el recuerdo:

Representaba la cérea figura una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas. Al través de sus párpados cerrados por la muerte, pero ligeramente revulsos por la contracción de la agonía, veíanse brillar los ojos de cristal con misterioso brillo. La boca, también entreabierta, tenía los labios lívidos, y transparecía el esmalte de la dentadura (...) Sus manos, finísimamente modeladas y exangües, se cruzaban sobre la palma de su triunfo. ("Un destripador de antaño", 1890).

Esta quietud se identifica con la frialdad de la materia escultórica, como les sucede a la madre e hijo de "Hijo del alma" (1908): "al tocarle me pareció tocar un mármol". Incluso llega a perderse, en parte, la humanidad, moldeado el cuerpo arquitectónicamente -recordemos "El espíritu del conde" (1918)-. Así pues, con el hieratismo, ciertas parcelas del discurso son atenuadas, encaminado éste hacia el puro poder expresivo. Las atmósferas fantásticas que provoca dicho fenómeno nos aproximan a un neorromanticismo bajo envoltura realista (15), con el auxilio de una prosa que pone en duda la noción misma de realismo.

La congelación de sentimientos o cualidades "una fundición viva, envuelta en ropajes de tristeza" ("La bronceada", 1902), dejará paso a una yuxtaposición de quietud y movimiento, de muerte y actividad vital, que resalta de forma más acentuada lo transitorio y lo permanente. Así, las figuras de los corceles y, sobre todo, las cruces de "En Semana Santa" (1899) adquirirían majestad frente al nervioso movimiento del pueblo "hormigueaban los de a pie, y se mantenían inmóviles sobre sus recios corceles los legionarios (...) se erguían tres cruces negras, sobre las cuales parecían estatuas de pórfido rosa, desde lejos, los cuerpos de los tres ajusticiados". En estos momentos, la presencia de la escultura no es sólo un instrumento embellecedor, aunque el arte descriptivo pardobazaniano -a menudo muy sensualista- aporte frecuentes efectos de contornos, relieves o colores altamente estetizantes. Por otro lado, podría apreciarse una influencia de la literatura parnasiana -sobre todo Théophile Gautier (16)- en los motivos grecolatinos, los párrafos sólidos, marmóreos, con sensación de inmovilidad, o frases largas, serenas y equilibradas. La escultura se alzaría como un modo de "mineralización" esencial evocadora de la eternidad, rechazado el concepto de la simple reproducción de la naturaleza.

Impacto visual

El efecto visual provoca una "impresión profundamente estética" a los personajes -cultivados o no-, mediante un impacto en la retina dirigido, normalmente, más al corazón que al intelecto: "Y, no obstante, nunca maravillosa estatua, labrada en puro mármol (...) le causará la honda impresión que aquella imagen ataviada por la ignorante piedad, sin tomar en cuenta los

preceptos del arte ni las investigaciones arqueológicas" ("El rizo del Nazareno", 1880). Las imágenes, sus posturas, perturban la mente del observador, lo fascina:

Ello es que la Santa estaba preciosa; preciosa y terrible a la vez. Representaba la cérea figura una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas ("Un destripador de antaño", 1890).

son apariciones que impresionan -recordemos la "efigie colosal de la diosa" Durga- ("El milagro de la diosa Durga", 1898), hasta culminar, combinadas con otras formas artísticas, en apoteosis, bien de índole mística:

En aquel templo extraordinario, ante aquel apóstol bizantino, engastado en plata como una perla antigua, de plata el revestimiento del altar, la pesada esclavina, la enorme aureola, destacándose sobre un fondo de talla dorada inmenso retablo, con figurones de ángeles que tremolan banderas de victoria y moros que en espantadas actitudes se confiesan derrotados, mientras el colosal incensario vuela como un ave de fuego (...) ("La danza de peregrino", 1916).

bien cargadas de sensualidad, como la heroína disuelta en vapor rojizo de ("Sinfonía bélica", 1891). Están constituidos a menudo, estos impactos visuales, de unos componentes artísticos dispuestos en amplificación semántica, que sucesivamente abren y acentúan la curva del interés.

Influencia pictórica: la luz

La escultura es objeto, frecuentemente, de la contemplación mediante la perspectiva pictórica. Fue esta concepción pictórica la que, triunfando en el Renacimiento, inevitablemente tenía que producir su decadencia progresiva (17). Pardo Bazán combinará en sus textos la escultura con la pintura. Advirtamos que estas superposiciones de motivos plásticos reduplican la

representación artística. De este modo, la realidad sufre un segundo grado de significación -a partir del grado cero, no connotado-. No es extraño que este fenómeno se prodigue en *La Quimera* (1905), ya que el protagonista es un pintor, Silvio Lago. Si "los dos alabarderos" que salvaguardan un teatro de ópera son descritos por la narradora como "estatuas de la lealtad monárquica", Silvio los incluye en un lienzo, "sería un bonito asunto de cuadro, un Zuloaga" (p.820). La escultura en la pintura aparecía también en "Pilatos" (1909) donde el sacrificado Manuel, llevando la cruz en semana santa, es una efigie de Cristo que merece ser trasladada a la forma pictórica: "y crea usted que la escena hubiese seducido a un pintor como usted".

Pero es el componente luminoso, fundamental en la pintura, la fuente más productiva de reduplicaciones. Normalmente añade un punto de misterio u otorga una sensación de mundo sobrenatural. A pretexto de que "podía inspirar un boceto o un cuadro", Minia llevó a Silvio a la sacristía de la capilla de Alborada, donde: "sobre la cajonería severa, lisa y sin adornos, bajo un dosel de terciopelo granate franjeado de oro, se alza la efigie del **Cristo del Dolor** (...) La palidez del divino Rostro se acentúa en ellas, y son aterradoras las melenas al descender sobre el pecho de saliente costillaje, hasta el costado abierto por la lanza. Es la imagen del más ardiente romanticismo, trágica, sugestiva. Dos cirios la alumbraban, y su luz incierta, amarilla como un diamante brasileño, deteniéndose un punto en el rostro, le prestaba apariencia sobrenatural" (p. 888).

La débil luminosidad de varios cirios atravesando un cristal define, de igual modo, la visión de una tenebrosa santa yacente: "Al través de los vidrios de la urna, al reflejo de los cirios, la polvorienta imagen y sus ropas, ajadas por el transcurso del tiempo, adquirirían vida sobrenatural" y, en el mismo relato, incluso el siniestro boticario, también mediante un reflejo estremecedor, es transformado en obra de arte: "Al plantarse delante de las dos mujeres caía sobre su cara el reflejo de uno de los vidrios azules, y realmente se la podía tomar por efigie de escultura" ("Un destripador de antaño", 1890).

Desde luego, la dignidad macabra otorgada por este tipo de luz artificial nunca puede resultar más efectiva que vista en el rostro de un cadáver: "La luz de los cuatro cirios caía amarillenta sobre el rostro de mármol, decorado con esa majestad peculiar de la muerte (...) el semblante de la **Dolorosa**" ("Por dentro",

1907), porque es la noche y su iluminación un instrumento de doña Emilia para ofrecer las apariencias irreales. En los momentos nocturnos, la magia consiste, a veces, en el efecto de la luz plateada de la luna: "la luna convierte el pórtico en labor de plata recién fundida, actívase el vivir irreal de las estatuas. (...)". Lo mismo sucedía a Diego, impresionado ante una efigie de Cristo. La luz que reflejaba produce el pequeño milagro: "Fuese que la luz de las velas se quebrara en ellos de modo especial, fuese que la densa sombra de la abundosa cabellera les prestase reflejos de agua profunda, el caso es que los ojos tan pronto despedían centellas como semejaban a Diego velados por turbia cortina de llanto...".

La preocupación por el paso de un tiempo sentido y percibido-vivencia de un presente eterno-, discurre a través de estas luminosas reminiscencias artísticas. Doña Emilia conecta, de este modo, con una estética finisecular cercana a la elaborada por Azorín (18). La luz puede matizar, también, la descomposición de un cuerpo hermoso en un haz de rayos de diversos colores, enriqueciendo su carga de sensualidad:

El Apolo campesino que, tachonado de gotas de agua donde el sol encendía los colores del iris, sonriendo en su gallardía juvenil, tendiendo sus brazos dorados y robustos ("La redada", 1900).

tendencia que suele manifestarse -mediante la luz natural de un sol heroico- en hombres bellos: "Aquel guerrero tan hermoso, cuyo torso moreno, escultural, parecía de oro bruñido a los rayos del sol, era un retoño de su propia raíz..." ("La almohada", 1903). Por último, la sensación de bella maravilla se debe a veces, a los juegos luminosos que en el belén de "Jesús en la tierra" (1896) se prodigaban: "El prodigio es la gruta; hecha de cristales de roca menudísimos y cristalizaciones de amatista, se irisa con múltiples cambiantes al herirlas la luz del foco eléctrico en forma de estrella, que, suspendido de un hilo de perlas, oscila a gran altura". La miniaturas de las novelas también participan de esta preciosa luminosidad enaltecedora de la belleza:

La claridad da de lleno en un objeto maravilloso. Es una placa cuadrilonga de unos diez centímetros de

altura. En relieve, campea destacándose una figurita de mujer, ataviada con elegancia fastuosa, a la moda del siglo XV (...) con diamantes, sólo visibles por la chispa de luz que lanzan. (DD, 1911, p. 931).

La estética grotesca

El estudio del rostro supone el foco preferente de atención desde el punto de vista escultórico. No es extraña la aparición de descripciones que manifiestan la categoría literaria de lo grotesco, basada en una exageración premeditada o una reconstrucción desfigurada de lo natural. Se insiste en el aspecto material, en lo rápidamente perceptible por los sentidos, pero trasladado al plano espiritual: "Había rostros cerrados y bestiales de mozos campesinos, y caras expresivas, como de santos en éxtasis (...) y se veían mujeres guipuzcoanas desgrefñadas, hoscas, pálidas de mareo con la marca de su raza: el duro diseño de las facciones (...) expresión resignada y mística" ("De polizón", 1896).

La deformación expresionista, que en algunos artistas llega a ser agresiva y ultrajante, no funciona en Pardo Bazán únicamente como deformación óptica. Está determinada por factores subjetivos, no es simple caricatura de la realidad, es la belleza que, al pasar de la dimensión de lo ideal a la de lo real, se convierte en fealdad. Mediante una poética expresionista, -la primera poética de lo feo-, es tratado lo bello "caído" o degradado, es lo "feo romántico" que la Pardo tanto admiraba en Goya. La exageración expresiva suele manifestarse en los rasgos o expresiones que el narrador no reconoce como estándar, produciéndole cierto estupor. El japonés de "Deber" (1905) es un claro ejemplo: "lo oblicuo de los ojos, lo menudo, como rudimentario, de las facciones, la expresión mística, infantil, ingenua, de la faz, lo exiguo de la cabeza, la negrura lustrosa del lacio pelo (...)".

Muchos de los motivos escultóricos propuestos por Pardo Bazán muestran un carácter esperpéntico, basado en temas clásicos: "por lo escaso de la barba, lo carnoso de los labios, lo abultado de los pómulos, recordaba la fisonomía que prestan a los faunos los escultores" ("Por el arte", 1881), en pura animalización: "se ofrecería a vuestra vista algo sin nombre ni forma (...) una especie de insecto

mísero" ("Jesusa", 1897), en muñequización y máscaras trágicas: "rota marioneta, fútil muñeco desechado por un niño" ("Deber", 1905) o macabras -el caso de una trágica muerte en "La pasarela" (1912)-: "el agua, entreabriéndose, dejó ver una mancha blanca más que rostro humano, era mascarilla de "pierrot" trágico, la mueca de la muerte (...)".

Es una "visión trágica" de la vida, el mundo como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. Los relatos no nos otorgan una lección completa, sino un enigma, una realidad oscura, contradictoria, que exige ser expresada también de un modo oscuro, desconcertante. Se muestra la raza de frágiles y anhelantes criaturas que son los seres humanos, contemplados con una perspectiva contemporánea. Manifestando una tendencia ideológica afín a cierta parcela de la literatura francesa moderna, Pardo Bazán era consciente, como dejó explícito, de que, frente a los Balzac y Zola:

Los personajes de los Goncourt no son tan automáticos: parecen más caprichosos, más inexplicables, para el lector; proceden con independencia relativa, y, sin embargo, no se nos figuran maniqués ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real, y cuya conducta no podemos predecir con certeza, aún conociéndoles a fondo y sabiendo de antemano los móviles que en ellos pueden influir. La contradicción, irregularidad e inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre, lo manifiestan los Goncourt (19).

3.3.3.4. Escultura: ficción y mundo sobrenatural

Un incrédulo y cultivado esteta queda atrapado en una antigua iglesia. Allí experimenta un estado de semi-consciencia provocado por la contemplación detenida de las efigies religiosas. A la propia Pardo Bazán estuvo a punto de ocurrirle esto en la iglesia de San Nicolás:

El acentuado escepticismo del esteta es la clave para calibrar el poder sugestivo -por una exagerada manifestación de lo real-, de lo contemplado. Estas secuencias informantes están dotadas de ciertos ingredientes narrativos -misterio, interés, intensidad y ponderación de elementos realistas- integrados sólidamente en el diseño del relato.

El mismo mecanismo afecta al cuento "El peregrino" (1891). Aparece un extraño individuo de origen desconocido que asombra a todo pueblo en la iglesia, arrodillado en el presbiterio con los brazos abiertos, los ojos fijos en el Sagrario, y rezando sin cesar. Ningún enunciado, entre los constituyentes de este cuento, logra tal saturación naturalista: "Las plantas de los pies, que se lo veían por razón de la postura, habían arrancado a las mujeres -tal las tenía- frases de asombro y lástima. Las guedejas largas, negras empolvadas y en desorden, colgaban sobre la esclavina agrietada y vieja, donde ya faltaban algunas conchas, y otras se zarandeaban medio descosidas. La calabaza del bordón estaba hecha pedazos; el sayo, de paño burdo, mostraba al subir los brazos para ponerlos en cruz, aparecían desnudos, flacos, con las cuerdas de los tendones señaladas de relieve, y los huesos marcándose lo mismo que en una momia". La sola presencia del peregrino -tan exageradamente naturalista, sobrenatural-, es el fundamento que justifica una corta narración de anécdota ligera.

Una de las descripciones más sobrecogedoras es la dedicada a la Santa de Karnar, niña-mujer que cura milagrosamente. Sólo con su visión, una anciana, narradora del cuento, fue curada. La escultura funciona, en este caso, como catalizador del sentimiento del asombrado lector:

vi una cabeza, ciega, y diciendo que era "una imagen de carne". El semblante, amarillento como el marfil adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie de éxtasis. Los ojos miraban hacia adentro, como miran los de las esculturas de **San Bruno**; los labios se estremecían débilmente, cual si la santa rezase; las manos, cruzadas y enclavijadas, confirmaban la hipótesis de perpetua oración. No se adivinaba la edad

de la santa: por la transparente diafanidad de la piel, ni parecía niña ni vieja, sino una visión, en toda la fuerza de la palabra: una visión del mundo sobrenatural ("La Santa de Karnar", 1891).

Si algún tipo de escultura puede conseguir estos efectos, ésta es la imaginería religiosa barroca, identificada en muchos rostros y gestos. Era el caso de la triste viuda cuyo hijo fue alumbrado tras la muerte del marido: "La madre, que debe de haber sido una belleza, y viste de luto, tiene ahora eso que se llama "cara de **Dolorosa**", pero de **Dolorosa** espantada, más aún que triste...". Se adivina en estas figuras la característica policromía -que no debe confundirse con el uso realista del color-, naturalista, sí, pero de significación sobrenatural (20). El dramatismo hispano, lo más eminentemente popular en el arte español, infundía la religiosidad en arquetipos e ideales de belleza perfectamente reconocibles y entendidos por el espectador. Su integración en el relato acusa un realismo que nace como personalización de una espiritualidad, mostrado en gestos y ademanes de dolor y angustia, inmediatos a la búsqueda de la emoción de los lectores.

Este efecto es conseguido mediante los Cristos flagelados o crucificados, o los estudios de cabezas -recordemos las de San Juan Bautista o San Bruno-. Lo que es, en cierto modo, una atracción por lo oculto e indescifrable de índole romántica, -según las propias afirmaciones pardobazanianas respecto al Cristo de *La Quimera*-, resulta todavía "interesante" para el lector que inaugura el siglo XX, atraído por la sugestión pavorosa de lo gótico. Recordemos, si no, "Bajo la losa" (1909): "Y con la fuerza y el relieve que tienen las alucinaciones, me representé a la tía Clotilde tal cual estaría en el momento en que alzásemos la lápida desgastada que cubría sus restos (...)".

Sueños, visiones o alucinaciones trasladan, generalmente, en el tiempo y espacio, mediante evocaciones de épocas caballerescas o heroicas no necesariamente tan atormentadas. En "Sinfonía bélica" (1891), un coleccionista experimentaba bellas visiones: un guerrero, una mujer numantina, un soldado de Hernán Cortés, y un aldeano francés del XVIII convertidos, todos ellos, en obra de arte. La narradora nos otorgaba una visión esteticista enfocada como un símbolo, en este caso de las edades de oro, a través de un sensible protagonista:

"volvió la cabeza al lado opuesto, y saboreó un impresión profundamente estética al ver un hermoso guerrero que parecía desprendido de un vaso etrusco".

En la novela de 1905 se prodigan especialmente estos tonos misteriosos: "por orden mía muy lento, del desvencijado alquilón, los ángeles goyescos asoman, flotan, como formados de neblina y de claridad lunar, en vapores de plata, del blanco plata de los pintores" (p. 808). Pero es la paradójica convivencia de arte y ciencia -en la tétrica escenografía piranesiana del gabinete del doctor Luz-, la que prepara a la observación de los secretos de la naturaleza, fuente, sin embargo, de lo sobrenatural. Doña Emilia nos mostrará, a través de una visión por Rayos X, el mismo espíritu de Clara, sobrina de Luz, mediante una mano que semeja robada a una escultura de procesión:

Extendió la dama su mano descolorida, de largos dedos, jaspeada en el dorso con red de venillas azules, salpicada en el anular por la gota cruenta de un rubí, y la colocó de plano sobre la tabla. Era una mano enflaquecida y febril, y sólo con verla podía adivinarse un estado anormal del espíritu. Ligera crispación nerviosa impedía a la mano extenderse, y fue preciso que el doctor la colocase, aplanándola, en la posición debida (p. 775).

Esta relación entre las fuerzas superiores de la vida y las formas inferiores, supone un simbolismo revelador. Lo inmaterial se deja expresar en figura escultórica, de manera que el sentido último de las cosas materiales que adornan el bajo mundo humano es tender progresivamente hacia Dios. Años más tarde, la mano cadavérica supondrá el anuncio de la anhelada muerte, en la novela más decadente de la condesa: "Nos hará señas su mano de marfil -márfil óseo; nos llamará la elegante diestra gótica, sin carne- y responderemos que somos platónicos amadores, que la suspiramos desde lejos... ¿Cobardes? No; pacientes. Ella vendrá..." (LSN, 908).

Se trata de la férrea mentalidad naturalista ahora en crisis, observable en el elenco literario finisecular: "Dedos leves y ambarinos, dedos castos y

sutiles,/dedos puros cual falanges de traslúcidos marfiles/que tenéis de los ascetas la tranquila idealidad;/dedos tibios y llorosos como lágrimas de cirios,/dedos santos e ideales como cálices de lirios,/que os bañáis en luz remota de una excelsa claridad" (21). En el caso de las visiones pardobazanianas los fundamentos, no sería insólito, pueden residir en ciertos descubrimientos científicos.

Una muestra de ello son los Rayos X, llamados "fotografía ascética". El doctor Basilewsky consiguió "fotografías del esqueleto de una mano en sólo diez minutos..." (22) comenzado el siglo XX. Esta noticia fue recogida en un volumen que señalaba el valor sociológico del descubrimiento, e ilustraba con curiosas fotografías de cuerpos opacos, entre los que destacaba el esqueleto de una mano, establecidas las diferencias entre este tipo de fotografías y la "fotografía ordinaria". En los relatos pardobazanianos, la observación científica se envuelve de romanticismo, dejando paso a la idealización, auxiliada por el mundo del arte.

La escultura barroca será, sin embargo, el principal alimento de la ilusión y la ficción narrativa. Posee los medios para proponer otra realidad, capaz de sustituir a la verdadera, mediante la disposición enajenante de los engaños ópticos. Disimula lo real por los efectos maravillosos, explorando el mundo de lo incierto para confundir tanto lo verdadero como lo verosímil (23). El ilusionismo resalta los valores emotivos y psicológicos, provocando en el ánimo del observador sentimientos y emociones de fe, turbamiento espiritual y sensual a un tiempo, bien aprovechados por la Pardo. Esta sensación de exceso realista o naturalista observó doña Emilia en Barbey d'Aurevilly y otros modernos, tachándolo de "sobrenaturalismo": "sobra la imaginación con tal fuerza, que cuando refiere un milagro, una visión, un caso extraño, no sonrío al lector: mal de su grado, tiembla" (24).

De hecho, el vigor de algunas esculturas provocaba un miedo inconsciente en los protagonistas más escépticos, como resultado de una poderosa sugestión realista ("El rizo del Nazareno", 1880). En individuos eruditos y escépticos, como el de este cuento, el temor de ser excesivamente impresionado por una obra escultórica se traduce en un pavor por perder la propia identidad, que lucha por salvaguardarse:

Volvió a notar lo convencional del criterio estético, observando el efecto sorprendente de realidad de los ojos de la imagen, que eran de cristal, ni más ni menos que los de los animales disecados.

En algunos momentos, el sobrecogimiento surge ante la visión de precisos aspectos físicos: "Sus ojos semejaban vidrios; su tez fina, de chiquillo, se ranciaba ya con tonos de cera; sus labios no ofrecían rosas, sino violetas pálidas (...)" ("Hijo del alma", 1908). A lo largo de toda la historia de la escultura el ojo ha venido presentando siempre el mayor problema del modelado de una cabeza, y un importante foco expresivo. Ello se debe, lógicamente, al hecho de que, de todas las partes del cuerpo humano, sólo el ojo presenta una composición expresada únicamente en términos de color y no de volumen: el iris y la pupila. Y es sorprendente la intensidad de vida que hay en ellos -el color transpuesto a escultura es el vaciado del iris (25)-. Buscando la expresividad de la mirada, en "Hijo del alma" un ojo de vidrio delata, por ejemplo, el desazonante sello de la muerte.

Estas atroces improntas fascinan a los más distantes, como el Diego de "Un destripador de antaño" (1990): "Al través de sus párpados cerrados por la muerte, pero ligeramente revulsos por la contracción de la agonía, veíanse brillar los ojos de cristal con misterioso brillo. La boca, también entrabierta, tenía los labios lívidos, y transparecía el esmalte de la dentadura". Por otra parte, la actitud del éxtasis, abundante entre los textos de la Pardo, es una de las más impresionantes, dado el desbordamiento fisiológico de algunos fragmentos: "la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud: las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello".

Cualquier individuo puede experimentar la debilidad de las fronteras entre el extremo realista y el sobrenatural poder de lo imaginado o soñado, incluso a través de la contemplación de una escultura. Puede suceder, indistintamente, si la historia es vivida: "El semblante, amarillento como el marfil adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie de éxtasis" ("El peregrino", 1891) o recordada: "Los ojos miraban hacia adentro" ("La Santa de Karnar", 1891). Las

posturas de éxtasis están provocadas por el doloroso esfuerzo para escapar a la naturaleza humana y perderse en Dios, sin fuerza para resistir la presencia divina. La gesticulación más corriente -uno de los mejores ejemplos es la transveberberación de **Santa Teresa**, de Bernini (26)- es una mirada dirigida a las alturas y ojos entrabiertos, boca semiabierta o cabeza girada, una de las mejores muestras de rostros como "reflejo del alma".

Pardo Bazán confía, mediante esta técnica, rozar lo humano con el toque divino:

Para un católico español, un busto de mármol o de alabastro siempre será frío: necesitamos humanar la efigie divina, darle entonación, ropajes y encarnadura, ver la sangre de las llagas, lo amoratado de los cardenales (...) En esto del misticismo, como en todo, somos principalmente realistas.

ejemplificó, para ello, con la "**Virgen de los cuchillos o Zapatones**" -una imagen de **Dolorosa**-, el "murillesco" Gregorio Hernández, y Juan de Juní: "En esta forma el arte escultórico, donde descuellan como astros principales los maestros Berruguete, Gregorio Hernández y Juan de Juní, hay una mezcla de clasicismo en el modelado de las carnes y paños, de romanticismo en la expresión, de realismo en el color y en los detalles, que hace del conjunto cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro ideal religioso". Con su enérgico y demacrado San Francisco de Asís, o San Antonio (27), exponen el "instinto dramático-religioso de nuestra raza". El realismo propuesto por doña Emilia no hallará su exacto eco escultórico, por ejemplo, en una estatua como la del **Escriba** egipcio, "el 'non plus ultra' de lo que pudiese hacer un moderno para ajustarse a fórmulas de estética que han revolucionado el arte en nuestro siglo (...)" (LQ, p.827), sino que, mediante un realismo selectivo, se inclina por las presencias subyugantes, como la del "**Cristo del Dolor**" (LQ). Reivindica, en fin, la apariencia escultural antropomórfica, glorificada por la inefable señal de lo divino.

Esculturas e individuos

Desde un punto de vista narratológico, el proceso descriptivo de un objeto escultórico y el de un individuo convertido en escultura son equivalentes, lo que equipara su calidad de "ficción". Logrará doña Emilia hacer prevalecer esta tendencia cuando en sus descripciones no discrimina entre obra de arte material e individuo tomado como objeto artístico, particularmente en el estudio de los efectos escultóricos. Las esculturas ornamentales de templos o cementerios eran humanizadas, como sabemos, comunicando sensaciones de nostalgia o melancolía: "donde hasta los angelotes del retablo y los rudos santos de las archivoltas le conocían a él" ("Las caras", 1906); "Siempre, desde que nací, he visto adosados a las jambas de la portada principal de la vieja iglesia a los dos adorantes" ("Los adorantes", 1904), y también de franco estupor "desafinaba la blancura sacarina del recién esculpido alabastro italiano..." ("El mausoleo", 1909).

Otras esculturas destacan el efecto de aliento vital-propiciando, incluso, a turbación del lector-. Así sucede con la efigie del Niño Dios "obra maravillosa de un escultor anónimo (...) Más que inerte imagen de madera, criatura viva parece el Niño de las monjas.." ("La tentación de Sor María", 1894), el macilento rostro del Nazareno, ("El rizo del Nazareno", 1980), la terrible "cérea figura (...) una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas" de "Un destripador de antaño", (1898), o la descomunal diosa pagana "de aspecto venerando" en "El milagro de la diosa Durga" (1898). La desazón se hace, a veces, insoportable. Contemplemos a esta figura de cera, cuyos efectos mecánicos agradaban tanto al final de la pasada centuria:

Contemplaba a una belleza perfecta, singularísima, aumentada por el tendido cabello, color de mies madura, que se esparcía en ondas abundantes sobre sus hombros de nácar. La mano y el brazo me asombraron por su delicadeza. Los encajes de la camisa velaban catamente el escote, y una suave respiración subía y bajaba esos encajes. La actitud era tan púdica, tan hechicera, que caí de rodillas ante la cama, pensando, aterrado y extático: "¡Yo adoro a esta mujer! (...) ¡una

figura de cera de las que, mediante un mecanismo, simulan la respiración!... ("La señorita Aglae", 1913).

Este efecto es originado por la amalgama de dos mundos otras veces bien diferenciados: el arte y la vida, hasta tal punto que la estetización, basada en un predominio de lo visual, atañe a los dos, causando una bella mistificación de la realidad.

En contrapartida, la narradora nos presenta una serie de figuras a la manera escultórica, verificadas por otros personajes, un peregrino: "Aparecióse entonces el peregrino (...) con los brazos abiertos, los ojos fijos en el Sagrario, y rezando sin cesar" ("El peregrino", 1891), el boticario de "Un destripador de antaño" (1898): "una cabeza macerada y simpática de santo penitente o de doctor alemán (...). Al plantarse delante de las dos mujeres, caía sobre su cara el reflejo de uno de los vidrios azules, y realmente se la podía tomar por efigie de escultura", o el hermoso joven de "La redada" (1900) visto por Azucena: "Parece una estatua de museo". Las inseguridades a la hora de identificar una escultura con una persona, resultan, a veces, rápidamente solventadas: "Le mirábamos, admirando el ejemplar. (...) tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua" ("Eterna ley", en "Cuentos de la Tierra").

Para la condesa, los hombres de edad resultan inmejorables modelos, es el caso del vizconde de Tresmes:

Las nobles facciones de su rostro recordaban las del Volfango Goethe, no en su gloriosa ancianidad, sino más bien en la época del famoso viaje a Italia; es decir, lo que serían si Goethe, al envejecer, conservase las líneas de la juventud. Aquella finura de trazo; aquella boca un tanto carnosa; aquella nariz de vara delgada, de griega pureza en su hechura; aquellas cejas negrísimas, sutiles, de arco gentil, que acentúan la expresión de los vivos y profundos ojos; aquellas mejillas pálidas, duras, de grandes planos, como talladas en mármol, mejillas viriles, pues las redondas son de mujer o niño; aquel cuello largo, que destaca de

los bien derribados hombros la altiva cabeza... todo esto, aunque en ruinas ya subsistía aún, y a la vez el cuerpo delataba en sus proporciones justas, en su musculosa esbeltez, algo recogida como de gimnasta, la robustez de acero del hombre a quien los excesos ni rinden ni consumen (348) Remordimiento (1892).

Mediante el mismo proceso, doña Emilia era capaz de expresar criterios estéticos: "Las líneas de su rostro (...) desesperarían a un escultor" faceta que "sólo obtiene el arte" ("El camafeo", 1901), o hermohear tanto sus narraciones: "parecían estatuas de pórfido rosa, desde lejos, los cuerpos de los tres ajusticiados ("En Semana Santa", 1899) como los seres que las pueblan:

Era un precioso cachorro de raza danesa, semejante a esos grandes juguetes de porcelana que se colocan en antesalas y bajo las consolas. La cabeza alongada, la magrez de las formas, declaraban la pureza de la raza. La piel era fina como velludillo, y en el gracioso hocico había esa expresión de inocencia cómica que tienen los cachorros, y que asemeja su infancia a la infancia humana. (LQ, p. 780).

Además, establecía unas categorías tipificadoras -semitas, campesinos, orientales, entre otros- con la ayuda del aparato artístico: "de noble tipo semítico" ("La oración de Semana Santa", 1899), "la marca de su raza: el duro diseño de las facciones" ("De polizón", 1896), "expresaba la frialdad inerte de la raza" ("La exangüe", 1899), "...el rostro blanquecino (...) de marfil ("Deber", 1905).

En definitiva, identificaciones de diseños o formas son halladas por la narradora constantemente en cuerpos, cabezas, gestos: el "semblante de la Dolorosa" ("Por dentro", 1907), el "cuerpo de Ichel, semejante a esbelto idolillo de oro" ("Dioses", 1908), "más que rostro humano, era mascarilla de "pierrot" trágico" ("La pasarela", 1912), "Aquel guerrero (...) parecía de oro bruñido a los rayos del sol" ("La almohada", 1903). Son contadas, pero efectivas, las ocasiones en las que doña Emilia presenta a una persona hecha obra de arte, sin

Karnar") (1891) aunque ningún ejemplo supera al ya comentado Cristo de *La Quimera*, en patetismo y drama -generados por su agonía desencajada- tan romántico, trágico y sugestivo, para la condesa, "la imagen del más ardiente romanticismo" (p.888). Estos Cristos, como ya habíamos comentado, son motivos iconográficos frecuentes en doña Emilia. Durante siglos sirvieron como representación genuina del "pathos", expresión del sufrimiento humano que aquí enlaza con el sentimiento de la lucha trágica del hombre con su destino y el romántico deseo de muerte. El investigador Selva admiró fervorosamente uno de ellos: "Era un crucifijo -- de marfil de una pieza, de mediano tamaño, trabajo del siglo XVI, /notable/ por su expresión /actitud/, por su anatomía perfecta, por su actitud /y/ conocimiento profundo de la forma" (p. 26).

En el arte romántico, el equilibrio entre forma y fondo se rompe, porque la materia sensible es un material demasiado importante para expresar una concepción más profunda del espíritu. El simbolismo intentaba realizar la unión entre la significación interna y la forma exterior, el arte romántico es la expresión de este desgarramiento, es esencialmente el arte cristiano, de aquí que un Cristo ultrajado, llevando la cruz, no pueda ser representado según el ideal de la belleza griega. El desprecio de la belleza, la fealdad y la deformidad se convierten en un momento necesario de la expresión estética de la nueva verdad cuyo jugo fue extraído al máximo por el movimiento decadentista (28) y ante la cual Pardo Bazán no queda indiferente.

Según escribía Baudelaire en su artículo de 1846 "Por qué la escultura es aburrida" (29), existía el deseo de escapar del clasicismo y las cadenas de la realidad, a la estatuilla y al juego de salón. Aún así, el monumento sería para los románticos la "función divina" de la escultura, a las estatuas competía referir a las gentes las leyendas de la fama, de la guerra, del progreso y del martirio, con lo cual se dedicaban, en vez de representar, a relatar e informar. Las descripciones escultóricas pardobazanianas participan, desde luego, de esta sospechosa fama confusionista realidad/ficción -posiblemente por su calidad de tridimensional-, muy superior en efecto real al de la pintura, y también por su carácter poco adaptable a los temas burgueses -frente a la pintura de género-.

A modo de contraste, la narradora no pocas veces rompe este misterio romántico lleno de poesía, tan de su agrado, mientras revela una prosaica

mediación del paso comparativo, por ejemplo, aquella "pátina lustrosa del bronce" ("La bronceada", 1902) convierte instantáneamente en figura a una misteriosa mujer. Esta compenetración entre propiedad artística y atributo humano se presentará en la inédita *Selva* (1913). Bice es un arcángel de mármol, según revelan a trazos descriptivos sueltos, intermitentes: "-- A la pregunta, subió un --corto lampo de vergüenza rosada á las mejillas marmóreas de -/Bice/, y, haciéndose la desentendida, contestó: -¿Cómo? ¿Que no se pone sus --/esmeraldas/? " (p. 6).

Lo bello romántico

La estetización dignificadora no aprovecha sólo lo considerado bello, objetivamente, muy al contrario, selecciona realidades poco agraciadas: "Las guedejas largas, negras empolvadas y en desorden, colgaban sobre la esclavina agrietada y vieja, donde ya faltaban algunas conchas, y otras se zarandeaban medio descosidas" ("El peregrino", 1891). Son particularmente terribles las santas de magnético atractivo provocado, en cierto modo, por su agonía: "La cabeza, inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido (...) la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello" ("Un destripador de antaño", 1890), o los individuos maltratados por crueles enfermedades:

Ved ese rostro transparente como alabastro, esos ojos de violeta, tan infinitamente melancólicos (...) piernas como hilos retorcidos, manos que se asemejan contraídas por la acción del fuego, doble gibosidad en el pecho y la espalda, flacura de carnes secas y consumidas por el padecimiento... ("Jesusa", 1897).

Todos ellos permiten elaborar un detallado análisis de formas y líneas.

En todo caso, son variaciones sobre el tema de la muerte, embellecedora del ser humano: "Pues con todo eso la santa ... No lo atribuya usted ni a romanticismo ni a cosa que se la parezca. ..."estaba hermosa"... ("La Santa de

verdad. En "La bronceada" (1902), la misteriosa personalidad de la joven hace que el protagonista la vea como una escultura: "El tupido velo de su manto de luto, casualmente no le tapaba el rostro; el traje de negro merino moldeaba estrechamente sus majestuosas formas, haciendo resaltar lo aventajado de la estatura; al detenerse a humedecer los dedos en la pila del agua bendita y trazar con lentitud sobre su frente el signo crucífero, pude cercionarme de que no me habían contado una conseja vana". Pero esta leyenda popular será destruida por un narrador que comenta el desbordado romanticismo del pueblo ante una simple enfermedad del hígado. Esto enfrenta, de nuevo, la ciencia con el arte. La preciosa miniatura que abre *Dulce Dueño* (p. 931), por ejemplo, no permite sospechar la crueles enfermedades desatadas al final de la obra, al igual que las delicadas descripciones de retratos y paisajes en *La Quimera* esconderán la terrible agonía de su ejecutor. Es la destrucción del idealismo por la ciencia.

Aún así, no todo aniquila el ideal, sino al contrario. Doña Emilia alterna, con las esculturas que manifiestan un delicado idealismo, un grupo escultórico que resucita el heroísmo caballeresco y la autenticidad de los valores épicos. La dama inglesa de "La oración de Semana Santa" (1899) contaba un relato persa que "sonaba como el de un país fantástico, de juglaresca leyenda o de romance tradicional". Este sabor es revivido a través de una figura: "Era el actor un hombre joven, como de unos veintiocho años, de noble tipo semítico (...)". En "El cabalgador" (1910), el pintor Herrera, dueño de una casa y huerto de traza árabe, conserva con arte el estilo antiguo de este rincón toledano. Allí narra las desventuras de un morisco durante la Reconquista. Su cabeza, una vez degollado, era hermosa como la de un Cristo:

La doncella contempló el trofeo. Siempre eran las cabezas que traía su padre muy feas y negruzcas, de abultados labios, tez morena y narices chatas. Esta no. Era una faz semítica, de cabal hermosura. Los largos bucles, tupidos por la sangre y pegados con el polvo, parecían finos y sedosos como pelo de hembra. Los ojos se cerraban misteriosamente, y, sin embargo, se adivinaba entre los párpados el vidrioso negror de las anchas pupilas. Las mejillas lívidas tenían un cerco de barba ahorquillada, ondulosa. Los labios cárdenos

descubrían una dentadura perfectísima. Era la cabeza de un hombre como de treinta años, y la muerte la embellecía con su romántico sello.

Son imágenes que realzan el motivo de la muerte, bella y sugestiva, aunque, paralelamente, el desgarrado sentimiento transmitido por el estatismo, infunda un intenso hálito de energía. Es la misma que propaga la visión de los relieves griegos, presentados por doña Emilia en "El arco" (1919): "En el gran relieve que decoraba el tímpano y corría por todo el frontón, parecían revivir los personajes y sus actitudes nobles y heroicas" (...). Fueron los griegos, con su idealización del hombre, quienes convirtieron el cuerpo humano en encarnación de la energía, adaptada preferentemente en el bajorrelieve, esa frontera entre el dibujo y la escultura que tan bien expresa el movimiento (30). La condesa, mediante este elemento artístico, medita implícitamente sobre el transcurso de la historia, la civilización fin de siglo, y los valores en decadencia.

3.3.3.5. La escultura, transmisora de "idea"

El arte no es sólo, según se aprecia a través de estos textos, un ornamento de la vida, sino múltiples formas mediante las cuales los pueblos expresan el sentido profundo de la idea. No es una imitación de la naturaleza -aunque de ella toma su contenido sensible- sino el artífice de su humanización. Se dirige a los sentidos del hombre y debe, por consiguiente, tener una materia sensible, es su manera de expresar la relación de lo infinito con lo finito, de lo divino con lo humano. Estos datos, además de las evidentes relaciones entre arte y religión -escultura como vehículo apropiado para expresar dioses en forma humana, que encarnan la espiritualidad misma- configuran el pensamiento de doña Emilia bajo la óptica estética hegeliana (31).

Las transferencias de lo corporal a lo anímico son, efectivamente, constantes. El divino grupo de Carpeaux **La danza**, que Silvio (LQ) había creído símbolo de la desenfrenada existencia parisiense, cambia repentinamente: "se le figuraba, en su nervioso vértigo, expresión de un afanar constante, el de tantos cerebros y tantos brazos" (836). En un cuento de 1989, al conde de Boltaña le llama la atención, mientras admira su colección de objetos artísticos,

uno que no descollaba por su mérito, pero que decía al alma "cosas muy expresivas". El misterioso narrador observa cómo la negra faz de un **San Benito de Palermo** destaca con singular energía sobre unas ricas vestiduras sacerdotales:

Esa escultura es de lo más flojo que hay aquí.

-Pero encarna una idea, respondí al punto-. Encarna la idea tan esencialmente democrática del catolicismo. Es la apoteosis de la igualdad humana: reprueba la división en razas superiores e inferiores que estableció el paganismo.

poco después, el conde referirá la historia de su adquisición: "a fines de nuestro siglo la civilización vuelve al cauce pagano, restaurando la desigualdad basada en la fuerza material... y (...) pierde terreno, en los pueblos directivos, la noción del derecho" ("Entre razas", 1898). El simbolismo escultórico es evidente: un americano partidario de la esclavitud es asesinado por un hombre de color al que antes ha denigrado ostentadamente, otra muestra del sentimiento antiyanki pardobazaniano, símbolo de la ambición vulgar moderna.

A su vez, las enigmáticas figuras de los adorantes representan un valor católico superior, más que valor estético: "Esas figuras no tienen razón de ser. Ni dan solidez al edificio, ni se explican ahí colgadas. ¿Qué hacen, me quiere usted decir? Creo que respondí: -Adorar..." ("Los adorantes", 1904). La expresión y sentido propio de la escultura reside, pues, en la idea que participa. Esto revelan testimonios de la propia doña Emilia al contemplar una estatuilla de **San Francisco de Asís** de la iglesia de Santa Cruz: "No conozco ningún país de Europa (...) donde la Idea franciscana se haya expresado mejor en el arte" (32).

El criterio para mantener estas teorías es, necesariamente, cultivado, por lo cual Pardo Bazán focaliza en diversas voces intelectuales. El narrador instruido superpone a veces, frente a una mera contemplación apasionada de las figuras, sus propios criterios, incitando a la meditación: "incluso estatuas o más bien monigotes, y el dorado de las verjas nuevas desafinaba al sol como desafinaba la blancura sacarina del recién esculpido alabastro italiano..." ("El

mausoleo", 1909), y la observación erudita: "Conocía Diego al dedillo las reglas de la estética y las teorías artísticas. Sabía de sobra que el arte condena, severo, las imágenes llamadas 'de vestir', sancionando las de bulto, donde el cincel puede revelar la armonía de las formas bajo el plegado de los paños." ("El rizo del Nazareno", 1880) . La preciosa información artística queda delegada habitualmente a un esteta sensible, pues, frente el arte religioso: "se paraba absorto ante los ricos altares, complaciéndose en los primores de la talla y las bellezas de la escultura ("El cinco de copas", 1893), y dotado de un sentido plástico muy acentuado.

Modernismo

Doña Emilia se halla, en el ochocientos, ante un panorama artístico bien diferente al de los Siglos de Oro. La escultura ha perdido toda relación con la arquitectura, y cuando se intenta ponerlas en contacto no se logra más que una decoración trivial que recubre los edificios neoantiguos, neogóticos o neobarrocos, De este modo, comercialismo y decadencia se dan la mano. La arqueológica revivificación de la antigüedad recordará los inicios de la escultura, además, con la ayuda de los románticos, vuelven a interesar las formas góticas sin, finalmente, relegar el dramatismo barroco.

Fue Baudelaire, seguramente, el primero en comprender que tanta diversidad era síntoma de desconcierto: "Nos gustan las composiciones sueltas, y nuestro diletantismo se adapta tanto a una expresión de grandeza como a cualquier coquetería. Sabemos admirar el misterioso arte sacerdotal de Egipto y Nínive, no menos que las creaciones, tan gobernadas por la razón y tan llenas de encanto, del arte griego, y que la obra de Miguel Angel, precisa como una ciencia y poderosa como un sueño; pero no dejamos de apreciar el ingenio del siglo XVIII, que esconde la verdad tras una máscara de sensualidad. En estilos tan distintos entre sí hallamos fuerza expresiva y riqueza de sensibilidad; son fruto de una honda capacidad imaginativa, de que hoy nos mostramos a menudo carentes" (33).

Muchas de las figuras pardobazanianas se inspiran, como si se hicieran eco de estas afirmaciones, no en tipos coetáneos, sino lejanos en el tiempo y el

espacio: "Era el actor un hombre joven, como de unos veintiocho años, de noble tipo semítico; llevaba los negros cabellos crecidos y partidos en bucles" ("La oración de Semana Santa", 1899), preferentemente de aspecto oriental: "se creería que era de madera de boj, a no brillar en ella la chispa de los oblicuos ojuelos de azabache" ("La exangüe", 1899); "lo exiguo de la cabeza, la negrura lustrosa del lacio pelo. Nada menos belicoso que semejante fisonomía" ("Deber", 1905), o africano ("Dioses", 1908). La mujer, a menudo, no remite a la escultura clásica, sino que es configurada como miniatura preciosa:

Fuera esas tocas, hermana. Las arrancó de un golpe doña Teresa y al pronto no se vio sino una belleza milagrosa, unas facciones de nácar esculpido, unos ojos de luz negra, unos labios como la flor y el grano de la granada musulímica ("Los herrados", 1909).

Mediante el protagonismo inquietante de Teresa, antigua esclava de los moros cuya pureza se aprecia en su faz y su mirada, discurre esta gesta, ambientada en el gótico: "Antes de pisar la ciudad de torreones sombríos y sencillas iglesias -el gótico flamígero apenas asomaba-, ya sabía la reina que residían dentro de sus muros dos hermanos gemelos, de muy clara estirpe...". De nuevo, las figuras que despiden puro ardor español simbolizan aquel sentimiento de gloria nacional no envilecida, todavía, por las mediocridades contemporáneas.

El gusto por tipos exóticos por otra parte, coincide con el de culturas con reminiscencias bíblicas. Es el caso de esta morbosa y voluptuosa mujer serpentina:

De mediana estatura y delicadas proporciones, su cuerpo moreno, ceñido por estrecha túnica de gasa, color de azafrán, que cubre una red de perlas, se cimbreo ágil y nervioso, como avezado a la pantomima. Ligerio zueco dorado calza su pie diminuto, y su inmensa y pesada cabellera negra, de cambiantes azulinos, entremezclada con gruesas perlas orientales, se desenrosca por los hombros y culebrea hasta el tobillo, donde sus últimas hebras se desflecan

esparciendo penetrantes aromas de nardo, cinamomo y almizcle. ("La paloma negra", 1893).

La importancia del diseño corporal es crucial también en Yeminá, "la bella moabita, regresaba del pozo de Ainarh con su cántaro de barro rojo, airosamente sostenido en equilibrio sobre la gallarda cabeza, descubierta y protegida tan sólo por una especie de ruedo de tela que servía al cántaro de asiento". Otra gallarda mujer con cántaro, tema bien explotado en escultura, que destaca en "Idólatra" (1903) junto al busto de un cruzado cristiano, paradoja místico-sensorial muy pardobazaliana:

era un hombre joven, de correctas facciones color de cera, de guedeja manchada por coágulos de sangre y polvo. Los ojos los tenía cerrados; la boca, entreabierta, respiraba débil y afanosamente (...)

Su sensualidad y patetismo contrasta, en otros relatos, con el nuevo esteticismo dulzón de los monumentos funerarios modernistas, mediocres en opinión de la condesa. Estas esculturas, según ya anotamos, reflejaba una suavidad del modelado en veladas facciones, rostros melancólicos y posturas de abandono, muy del gusto de la época. Los cuerpos femeninos y vaporosos de cabellos chafados y colgantes, poseían dulzura llena de vaguedad lírica, casi melancólica, escondida debajo de una velada forma de sonrisa a veces decorativa -aplicada a la arquitectura-. Doncellas cuya indumentaria acaba por confundirse con el fondo, y una exuberante vegetación, inundan la piedra de estas construcciones.

Se prodigaban, realmente, estas cabezas femeninas desmelenadas de ojos fijos o cerrados y boca entrabierta, que poseían la ambigüedad calculada del éxtasis (34). Sea manifestando sufrimiento íntimo, casi místico, resignación sublime, autoanulación o indiferencia, los monumentos funerarios crean ángeles según el gusto del momento, y pronto hacen revolucionar el género, introduciendo estas doncellas melancólicas de trágicos dolores, siempre llenos de teatralidad, encorbados su cuerpo en resignados gestos (35). Así, entre la moda lujosa neogriega, románica o gótica, incoherentemente revuelta, destacaba doña Emilia pirámides coronadas por bustos e, incluso: "estatuas o más bien monigotes", de manera que el dorado de las verjas nuevas desafinaba al sol

como desafinaba la blancura sacarina del recién esculpido alabastro italiano..." ("El mausoleo", 1909). Estos pastiches surgen como mezcla insólita de escaso gusto y de ostentación de una falsa pátina antigua.

La imaginería modernista se irá manifestando, en general, representada por alguno de sus motivos más frecuentes:

Su elegante torso, cautivo en la sencilla casaca de negro paño, masculinamente desdeñosa de todo adorno, jamás se había erguido tan airosamente sobre el diminuto sillín. Nunca su cabeza había parecido tan bella, con belleza de arcángel de miniatura, como en aquel momento espantoso. Nunca el magnífico caballo y la briosa mujer se habían identificado de tal suerte, al correr a la misma demencia ("Por la gloria", 1909).

la escultura ecuestre de la amazona relaciona íntimamente a ésta con su corcel, confundiéndolos casi. Ya en 1903 ("El ideal de Glafira") había surgido la ambigua figura del centauro, erotismo, misticismo y muerte: "Mira estas formas valientes, enjutas, nerviosas, de caballo; mira esta noble testa de hombre, de sabio, de profeta (...) Mira estos cascos firmes que subyugan la tierra al hollarla, y mira esta cara severa, reflexiva, majestuosa, donde se trasluce la conciencia y la contemplación de las cosas extramateriales. ¡Es tu ideal!". Parece visto con los ojos de Rubén en sus comentarios a las tentaciones de San Antonio descritas por Cavalca (36).

En otros relatos los desnudos, cubiertos con escasa ropa, manifiestan sugerencias propias de la vaporosidad modernista, recordemos, por ejemplo, a Aurencio "llevando airosamente la túnica de lino, ceñida la cabeza con noble galón de lana teñida en púrpura y que mal comprimía los rizos alborotados de los oscuros cabellos (...) La tela de la vestidura era tan sutil que dejaba transparentar la magnífica escultura del cuerpo (...)" ("El ideal de Glafira", 1903). Pero son los estudios de mujeres, pictóricos o escultóricos, las más frecuentes fuentes de artificio. En *La Quimera* destaca la Ambas Castillas, observada por el pintor Silvio Lago. Este futuro lienzo, será elaborado, sin embargo, como muestra de diseño escultórico:

y a la media hora se presenta, ágil y airosa y envelada la cara de tules, a fin de disminuir y suavizar el estrago que los años han ejercitado, impíos, en su belleza célebre. Los rasgos permanecen aún, bajo el estuco; el pie es curvo, la mano elegante al través de la Suecia; el busto, atrevido, obedece a la obra maestra el corsé; y en su maceramiento de sesentona persiste una gracia arrogante que yo desearía imitar (p. 999).

si Lago pretende, sobre todo, no basar su obra en el color, quién mejor que Ambas Castillas para descubrir unas líneas escultóricas propicias para el dibujo.

Otras líneas muy frecuentadas son las prerrafaelistas, de formas dulces y angelicales: "...casto recogimiento de sus encantadoras líneas, que tenían la sobriedad de la adolescencia. Tanto la tenían, que ninguna idea impura surgía de la escultura divina, medio velada por la inmensa mata de pelo, deshecha en ondas por los hombros y vistiendo la belleza del torso delicado y breve" ("La Edad de Oro", 1920), que se adivinarán, veremos más tarde, en la última novela pardobazanianana, *Selva*: "-- A la pregunta, subió un --corto lampo de vergüenza rosada á las mejillas marmóreas de --/Bice/ (...) No, arcangelito, está Vd. en un error (...)" (p. 6).

Esteticismo religioso

No pasa desapercibida la afición de doña Emilia por un sugestivo paganismo evocador de culturas lejanas, origen de la nuestra: "recordaba la fisonomía que prestan a los faunos los escultores" ("Por el arte", 1881), casi siempre fuente de belleza clásica: "tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua" ("Eterna ley", 1922). Estas figuras rememoran el equilibrio entre forma y fondo del arte griego mediante atletas desnudos y jóvenes, marcadas las partes del cuerpo, y curvadas, finamente delineados, de actitudes graciosas, y ondulaciones muy estéticas (37). El arte, a veces, comunica con desnuda claridad más intensa que las teorías filosófico-religiosas: "¡Cuánto me humillaba el Apolo campesino" ("La redada", 1900).

Todo ello se combina, en Pardo Bazán, con un gran respeto hacia las culturas primitivas: "...asombro de arqueólogos y viajeros. Salvada la puerta, lo primero que se divisa es la efigie colosal de la diosa" ("El milagro de la diosa Durga" 1898); "esbelto idolillo de oro ..." ("Dioses", 1908). Doña Emilia, por otra parte, siempre partidaria de la figura masculina para el estilo clásico: "Avelino, alto, esbelto, guapo como una estatua, traía a la mujer cogida por la cintura, sosteniéndola cariñosamente" ("La hoz", 1922); "el perfecto tipo de un gran bronce romano (...) Así, así debía ser en la primera infancia el capitán del siglo" ("Fantasía", 1892), es una buscadora incansable de hermosura: "dejaba transparentar la magnífica escultura del cuerpo" ("El ideal de Glafira", 1903) basada en proporciones armoniosas:

Le mirábamos, admirando el ejemplar. La estatura, las formas eran atléticas; pero el semblante, apenas curtido por el sol, tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua. Un bozo rubio empezaba a sombrear los labios de cereza, y los ojos, de oscuro y profundo azul, eran grandes y candorosos. El pelo, rizado color de miel, que se vio al quitarse el galán su fea boina, completaba la perfilación de la testa y su carácter de modelo artístico ("Eterna ley", 1922).

Si bien se hace ostentación de sensualidad en este tipo de esculturas, ésta no mengua la preocupación espiritual. "Iconoclasta" nos descubre a un destructor de Vírgenes y Niños Dios (1919), atormentado por su acción. Los rasgos paganos descritos en "La emparedada (1907)", por otro lado, registran sentimientos de pureza no ajenos al catolicismo: "Sus perfectas facciones parecen cinceladas, como suelen parecer las de sus paisanas las hijas de la Georgia. Su piel clara brilla con dulce resplandor nacarino. Sus manos son tan delicadas y prolongadas como las de la icona de marfil...". Una de las escasas mujeres contemplada como obra de arte era, ya pudimos contemplarla, la criada Annie, de *La sirena negra*. El sensualismo potencial de la escultura adquiere su grado máximo. Se contempla, verdaderamente, una diosa de la fertilidad, es la mujer con mayúsculas, la tierra, el origen de la vida.

Han surgido, pues, los dos motivos más importantes del desnudo grecolatino, Venus y Apolo. En la famosa "Venus Genetrix" la delgada ropa se amoldaba tanto al cuerpo de la diosa que éste se revela casi como si se tratara de la representación de un desnudo, y no pasemos por alto la renombrada Afrodita de Praxíteles (38). Hallaremos a Venus incluso como modelo de autorretrato escultórico:

Pero los espejos le enviaron su lisonja sincera, devolviendo la imagen encantadora de una beldad que evocaba las de las deas antiguas. A su torso escultural faltaba sólo el cinturón de Afrodita, y a su cabeza noble, que el oro calcinado con reflejos de miel del largo cabello diádamaba, el casco de Palas Atenea. Aquella frente pensadora y aquellos ojos verdes, lumínicos, no los desdeñaría la que nació de la mente del Aguilero (DD, p. 938).

Pero doña Emilia gusta preferentemente de la estética del culto católico, lo cual no resulta una novedad. En todo caso, a su juicio la fuente de toda belleza es la verdad (39), lo cual no es óbice para reconocer la riqueza de cualquier material escultórico, o incluso en los preciosismos de elaboración. Puede comprobarse en la contemplación de los brocados y vestidos de las Santas de tétrica apariencia: "Vestía la Santa dalmática de brocado verde sobre túnica de tafetán color de caramelo, atavío más teatral que romano en el cual entraban como elemento ornamental bastantes lentejuelas e hilillos de oro" ("Un destripador de antaño", 1890), el fastuoso Belén de "Jesús en la tierra" (1896), o las ricas vestimentas del arcángel Miguel:

Miguel quedó en mayor confusión. Como nadie ignora, el Arcángel, general de las milicias celestes, es un modelo de elegancia guerrera. Con las ricas piezas de su cincelada armadura hacen juego las sedas joyantes de sus túnicas, los brocados de sus mantos, las flotantes garzotas y rizados plumajes de sus cimeras, los broches áureos de sus botines. ¿Desnudo? Eso es bueno para Francisco, el del remendado sayo

ceniciento, vestidura de siervo y de mendicante. El radioso Arcángel, el caballeresco palacín de la ardiente espada, ¿qué aventuras puede acometer son armas y sin galanos arreos? ("Las armas del arcángel", 1905).

Es como si fuera el mismo Dios quien ejerciera su poder creador: "se imprimió el "ut cognobit" de los corazones mudados, de las almas plasmadas por la diestra del sumo Artista" (LQ, p.776). De los ojos al alma se opera una silenciosa pero perfecta comunicación que la condesa no desprecia, con la intención de mostrar el concepto filosófico hegeliano del arte como una idea ("Entre razas", 1898). A través del arte, doña Emilia percibe el poder creativo del silencio:

si el alto silencio que a veces cierra los labios, a fuerza de despreciar la manifestación verbal, no los tornase piedra. "Estatuas hay -pensaba Luz- que nos dicen mucho, tal vez lo infinito, y sin articular palabra" (LQ, p. 771).

Predomina, más bien, una espiritualidad contenida basada en la sencillez escultórica. Un humilde santo popular es, precisamente, quien ejercerá "la idea tan esencialmente democrática del catolicismo" ("Entre razas", 1898); la existencia de "los angelotes del retablo y los rudos santos de las archivoltas" en "Las caras" (1906) incitaban al recuerdo y melancolía del individuo, porque ellos mismos tenían una significación en sí, como los adorantes que "viven sin interrupción su extraña vida" y eternamente adorarán a Dios ("Los adorantes", 1904). El caso de los dioses paganos, ya está dicho, es digno del mismo respeto, aunque emita sus particulares mensajes espirituales:

Durga tiende sus ocho brazos, y en cada uno de ellos lleva un atributo de sus enseñanzas y doctrinas. El primero empuña la cola de un búfalo, emblema de la agricultura; el segundo, una espada, que significa el heroísmo; el tercero el vaso sagrado, símbolo de la religión; el cuarto la maza, representación del vigor y la fuerza; el quinto la luna, imagen de la sabiduría; el

sexto el escudo, que aconseja prudencia y ánimos para defenderse; el séptimo el estandarte, que es la Ley, y finalmente, el octavo agarra con brío y violencia los cabellos del muñeco Maikasur, personificación del vicio, ordenando así la diosa... ("El milagro de la diosa Durga", 1898).

Otros personajes, estáticos a causa de involuntarios éxtasis religiosos, muestran un sentimiento místico equivalente a la pasión, como Manuel, "mirando como arrebatado al Nazareno que se alzaba sobre las andas" ("Pilatos", 1909) durante el culto de Semana Santa, o aquel escultural viajero "los ojos fijos en el Sagrario, y rezando sin cesar" ("El peregrino", 1891).

Las expresiones bellas de sensualidad, sin embargo, sostenidas de ternura mediante immaculados cuerpos desnudos: "esbelto idolillo de oro" ("Dioses", 1908), o cuerpos de pureza algo simulada por tintes y leves ropajes: "ninguna idea impura surgía de la escultura divina" ("La Edad de Oro", 1920). Se produce, frecuentemente, una cristianización de las formas escultóricas, como sugería la presencia del "Hijo de Latona" en *Dulce Dueño*: "alabando al Señor y disfrutando de los sabores sanos de la vida" (p. 949).

Iconografía

La descripción escultórica se dirige hacia la representación del principio escondido que anima las cosas, la sensibilidad se vuelve al exterior, el sentimiento hacia el lirismo interior donde belleza, forma e idea son inseparables: "Il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux (...)" (40). Independientemente de los frecuentes temas bíblicos -recordemos el grupo formado por la muchedumbre, caballos y cruces, en Jericó y la presencia, en *La Quimera*, del Sumo Artista creador-, la evocación escultórica predominante es Cristo, en sus facetas más macabras: "La palidez del divino Rostro" (LQ, 888), o tiernas: "los ojos tan pronto despedían centellas como semejaban a Diego velados por turbia cortina de llanto..." ("El rizo del Nazareno", 1880).

También son frecuentes las vírgenes dolientes: "el rostro de mármol, como Virgen que padece Dolorosa" ("Por dentro", 1907), pero, sobre todo, el Niño Dios ("La Tentación de Sor María", 1874) o "Demócratas de antaño" (1908). Si Annie, en *La sirena negra*, es un símbolo de fertilidad sensual identificable desde diversos géneros artísticos -pintura o escultura-, la figura de Rafaelín, sujeta también a este multiperspectivismo, supone para el escéptico protagonista una bendición del cielo: "Sus manizuelas hoyosas tienen el canor amante, el gesto de bendición tierna de las manos del Niño Jesús, que acaricia a San Antonio de Padua. La conformación de Rafaelín es perfecta; su cuerpo, un modelo para escultores de infancias divinas" (LSN, p. 900).

De entre las figuras de culto católico, Cristo es, pues -a menudo sufriente y terrorífico-, una de las más requeridas por la Pardo. Es la iconografía del miedo, la utilización del cuerpo como expresión de la angustia humana (41). Si sus padecimientos se patentizan en todo el cuerpo, nada más explícito que las descripciones de sus semblantes: "Visten al Cristo unas enaguillas de raso violeta y lentejuela (...) La palidez del divino Rostro se acentúa en ellas, y son aterradoras las melenas al descender sobre el pecho de saliente costillaje, hasta el costado abierto por la lanza." (LQ, 1905). Hasta la última de las novelas pardobazanianas participa de esta serie de Cristos, en este caso, de marfil. Dicha obra de arte es uno de los núcleos -en terminología barthiana- de la inédita *Selva*, su robo desencadena la trama:

(Chaves) "-Voy a enseñar á Selva y al príncipe, ya que estamos hablando de obras de arte, un * único que tengo y á saber, Felipe* el famoso **Cristo**" distraerles a Vds. enseñándoles lo único regular que tengo (...) la obra de arte /la efigie/. La /cara, expresión de dolor/ era un prodigio (...) (p. 25).

Doña Emilia, en fin, es sinceramente partidaria de la iconografía dramática, sobrecogedora, de tremendo realismo. El arte barroco sabemos que respondía a estas preferencias. Para la condesa, los rasgos genuinamente hispánicos están dotados, irremisiblemente, de este realismo. Por lo tanto, es difícil que ciertas tendencias de la escultura moderna satisfagan sus ansias de verdad o autenticidad: "Grima da el comparar a los santos viejos con esos modernos

santucos arrebolados y blanqueteados lo mismo que cómicos de la legua, de caras hipócritas o bobaliconas, repugnante muestra de la falta de inspiración religiosa y el industrialismo que la está matando" (42), sumándose, así, al sentimiento antiindustrialista finisecular.

3.3.3.6. NOTAS

- (1) Werner Hofmann, *La escultura del siglo XX*, trad. de Gabriel Ferrater, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 29.
- (2) La localización de todos los cuentos tratados es: Por el arte, I, 63; Un destripador de antaño, II, 7; El milagro de la diosa Durga, II, 281; La redada, II, 92; La hoz, III, 292; La tentación de Sor María, II, 207; Jesús en la tierra, II, 223; En Semana Santa, II, 254; La oración de Semana Santa, II, 258; Sinfonía bélica, IV, 344; Dioses, III, 156; La bronceada, II, 422; La edad de oro, IV, 182; Los adorantes, III, 272; El ideal de Glafira, IV, 192; El espíritu del conde, III, 437; La emparedada, IV, 197; El cabalgador, IV, 166; El caballo blanco, II, 266; La Santa de Karnar, II, 77; En tranvía, II, 97; La exangüe, II, 269; Por dentro, II, 388; Los herrados, IV, 193; Fantaseando, IV, 318; Deber, III, 38; Bajo la losa, III, 213; Por dentro, II, 388; Un destripador de antaño, II, 7; En Semana Santa, II, 254; La bronceada, II, 422; Hijo del alma, III, 176; El espíritu del conde, III, 437; La bronceada, II, 422; En Semana Santa, II, 254; La danza del peregrino, IV, 136; Sinfonía bélica, IV, 346; Pilatos, IV, 22; Un destripador de antaño, II, 7 y 11; Por dentro, II, 388; Los adorantes, III, 274; La redada, II, 74; Remordimiento, I, 347; La almohada, III, 174; De Polizón, II, 85; Deber, III, 38; La pasarela, III, 189; Por el arte, I, 73; Jesusa, II, 212; Deber, III, 38; La pasarela, III, 189; El rizo del Nazareno, I, 127; El peregrino, I, 468; La Santa de Karnar, II, 83; Hijo del alma, III, 176; Bajo la losa, III, 213; Sinfonía bélica, IV, 344; El peregrino, I, 468; Un destripador de antaño, II, 7; Jesusa, II, 212; La Santa de Karnar, II, 84; La bronceada, II, 422; La oración de Semana Santa, II, 258; Entre razas, II, 283; Los adorantes, III, 277; El mausoleo, III, 76; El rizo del Nazareno, I, 127; El cinco de copas, I, 138; La oración de Semana Santa, II, 258; La exangüe, II, 269; Dioses, III, 156; Los herrados, IV, 193; La paloma negra, I, 182; Idólatra, IV, 197; El mausoleo, III, 77; La señorita Aglae, III, 212; Por la gloria, IV, 103; El ideal de Glafira, IV, 195; La Edad de Oro, IV, 183.
- (3) J.M. Pijoan, *Summa Artis*, Espasa-Calpe, II, 1981, p. 540.
- (4) Mario Praz, *The romantic agony*, Meridian Books, p. 200.

- (5) *NTC*, 10, octubre 1891, p. 72.
- (6) Vicente Navarro, *Técnica de la escultura*, Barcelona, Sucesor de Meseguer, 1975, pp. 90- 117; Werner Hoffman, *op. cit*, p.23.
- (7) Margarita Ucelay DaCal, *Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1847)*, El Colegio de México, México, 1951, pp. 61-68.
- (8) Corrado Maltese (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 90.
- (9) J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit*.
- (10) Kennet Clark, *El desnudo*, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 30.
- (11) K. Clark, *ibid* , p. 34.
- (12) Vid Roland Barthes, "La ancienne rhétorique", *Communications*, 16, y B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- (13) Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Austral, 1974, p.91. Vid el lúcido análisis de Peter A. Bly "Pictorial Stasis in the *Sonatas* of Valle-Inclán", *Romance Quaterly*, 36, (1989), 261-69.
- (14) OC, III, p. 1537. Aquí confluye lo poético y lo iconográfico, como en *Voces de gesta*, (Manuel Abad, "El libro modernista, literatura e ilustración", *Actas del congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, octubre 1985, ed. Guillermo Carnero, Córdoba, Exma. Diputación Provincial, 1987, p. 360).
- (15) N. Clémessy, "De Emilia Pardo Bazán a Ramón de Valle Inclán", *Travaux de l'Institut d'études Ibériques et Latino-américains*, Strasbourg, 1975, pp. 129-139, p. 138.

- (16) Vid P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1928, p.73 y Jacques Roos, "Un idéaliste méconnu: Théophile Gautier", *Etudes de Littérature Générale et Comparée*, CNRS, pp. 27-32, 1979, p. 29. También Marie-Claude Schapira, "Le langage de le couleur dans le nouvelles de Th. Gautier, *Th. Gautier, l'art et l'artiste, Actes du Congrès International*, Montpellier, Université Paul Valery, Septiembre 1982, pp. 269-279, p. 276, y Jean Pierre Leduc-Adine, "Th Gautier et les realistes", *Etudes...*, *op. cit.*, pp. 21-33, p. 28.
- (17) W. Hoffmann, *op. cit.*, p. 20.
- (18) Carlos Clavería, *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, CSIC, 1945, pp. 50-67.
- (19) Muchos modernistas participaron de este gusto por lo feo o grotesco, como Salvador Rueda en "La tísica" o "Canto a la gangrena" y Manuel Machado en "Los fusilamientos de la Moncloa", de Goya (Pedro J. de la Peña, *El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión, 1989, p. 80). Para doña Emilia, Goya era un "coleccionista apasionada de fealdades, no de lo feo vulgar, sino de "lo feo expresivo, anormal y violento, lo feo romántico" (OC, III, p. 1291).
- (20) Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980, p. 210.
- (21) "La tísica", Salvador Rueda (P.J. de la Peña, *op. cit.*, p.48).
- (22) *Rayos X: radiaciones descubiertas por Roentgen, médico alemán, a fines del siglo XIX, y cuya naturaleza se ha hallado recientemente por Braggs*, Madrid, Espasa-Calpe, 1923, pp. 68-87.
- (23) Antonio Martínez Ripoll, *El Barroco en Italia*, Madrid, Historia del Arte, historia 16, 29, 1989, pp. 14- 79.
- (24) "Un bizantino moderno", *Al pie de la torre Eiffel*, OCR, 1889, pp. 54-60.
- (25) R. Wittkower, *op. cit.*, p. 211.

- (26) Emile Mâle, *El Barroco (El arte religioso del siglo XVII)*, Madrid, Encuentros, 1985, pp. 181 y 70.
- (27) "Por la España vieja: los santos de Valladolid" (*Por la España pintoresca*), *op. cit*, p. 80.
- (28) Jean-Pierre Guillermin, "L'expérience de la peinture selon quelques textes décadents", *Révue des Sciences Humaines*, 153, pp. 11-28, p. 21).
- (29) W. Hofman, *op. cit*, p. 38.
- (30) K. Clark, *op. cit*, p. 171.
- (31) R. Garaudy, *El pensamiento de Hegel*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 247.
- (32) "Por la España vieja, Medina del Rioseco", *NTC*, dic. 1891, 12, pp. 18-32, p. 29.
- (33) W. Hofman, *op. cit*, pp. 38-43.
- (34) H. Fernández, "El fenómeno del éxtasis según Dalí", *Revista de Occidente*, Diciembre, 1991, n. 127, pp. 69-76; p. 71.
- (35) J.M. Infiesta, *Modernisme a Catalunya*, Barcelona, Ed. de Nou Art-Thor, 1986, p. 28-59.
- (36) Giovanni Allegra, *op. cit*, p. 173.
- (37) J. M. Pijoan, *Summa Artis*, *op. cit*, p. 199.
- (38) Susan Woodford, *Introducción a la Historia del Arte, Grecia y Roma*, Universidad de Cambridge, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

- (39) R. E. Osborne, "The aesthetics ideas of Emilia Pardo Bazán", *Modern Language Quaterly*, XI, 1950, 98-104, p. 98.
- (40) Lois Hautecoeur, *Litterature et peinture en France (du XVII au XX siècle)*, París, Armand Colin, 10ième édition, 1963; Guy Sagnes, "Fromentin ou les formes pour l'esprit et les formes pour les yeux", *Transpositions*, *op. cit.*, pp. 11-21.
- (41) K. Clark, *La revolución romántica*, Madrid, Alianza, 1990, p. 355.
- (42) "Por la España vieja..." (*Por la España pintoresca*) *art. cit.*, pp. 112-114.