



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**

3.3.5. El universo de los objetos

3.3.5.1. Antiguos y modernos

Para una escritora coruñesa afincada en Madrid y habituada a continuos viajes por Europa, era factible la vivencia del industrialismo finisecular, mecenas de un arte nuevo. El "Art Nouveau", fruto de la fe en el progreso y la búsqueda de la belleza, provoca el renacer de las artes manuales y la atracción por lo rural y lo primitivo. Este fenómeno, representado tanto en arquitectura como en pintura o literatura, cristaliza en España en 1889, año de la Exposición Universal e Internacional de París, precedida por la Exposición Universal de 1888 en Barcelona y seguida de otras, como la madrileña de 1897.

La sensibilidad finisecular fue estimulada también por la literatura parnasiana y la pintura prerrafaelista y simbolista, o el japonésismo: "a veces, lo que se llama "modernismo", no es sino reflejo de lo que crearon hace dos siglos los artistas del Nipón (...) no en balde Pierre Loti, el narrador cosmopolita, que ha discurrido, para conocer e interpretar el alma y el lenguaje de los pueblos (...)" (1). Estos ámbitos artísticos, según se considerará, mantienen sugerentes interconexiones.

La fina sensibilidad de doña Emilia relaciona refinamiento social con estado de cultura, algo apreciable, tras su viaje a París, en sus crónicas de *El Imparcial*, donde describe el nuevo estilo o "Modern Style" como naturalismo idealista. De aquí algunas afirmaciones, trabadas en los relatos: unas vidrieras y rejas de estilo japonés están "llenas de poesía y de nerviosa sensibilidad ... Hay en ellas música y melodía ... Hay simbolismo natural" (2). Las acusaciones de ligereza y superficialidad dirigidas a doña Emilia por su tendencia esteticista en lo relativo al mundo del espíritu no parecen responder plenamente a la verdad. De hecho, más bien corresponden a un investigador de la esencia íntima de las cosas, de un indagador del alma humana en el fin de siglo.

El mercantilismo moderno tiene para ella sus pros y contras: "erizaba el pelo de la estética, a fuerza de fealdad moderna acumulada", y no duda en atacarlo: "Traía elementos de lujo, del lujo falso, chabacano, de esta época en que todos queremos ser iguales a todos"; "el ínfimo comercio de Areal no les

perdonaba aquella manía de embellecer la tienda, de presentar novedades en artículos, procedentes de Barcelona y hasta de Inglaterra, y de atraer compradores, armando bulla (...)" ("El invento", 1909) (3). Desprecia los productos manufacturados porque evocan la falta de originalidad contemporánea. Sólo se salvan ciertos objetos nobles por los cuales no pasa el tiempo. Contemplemos un hermoso paraguas inglés:

Era un magnífico paraguas, cuyo origen británico no podía ponerse en duda, y que tenía ese aspecto confortable que caracteriza a los productos de la industria inglesa; y lo elegante del puño, lo rico de la seda, lo recio y bien modelado de las bellotas que, pendientes de un cordón, decoraban el mango, producían una impresión de lujo. ("El paraguas", 1919).

En consecuencia, cualquier objeto posee la facultad de revelar una verdad humana. Ya en *La Tribuna* predicaban los avatares de toda una vida. Era el caso de Amparo, cuya casa constituía "en resumen: la historia de la pobreza de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos". La escritora valora, precisamente, en los Goncourt, sus estudios de "almas y objetos" porque "no se limitaron a pintar lo exterior de las cosas y la sensación que produce su aspecto, sino las sugerencias de tristeza, júbilo o meditación que en ellas encuentra el ánimo". Durante sus frecuentes visitas a casas de anticuarios, doña Emilia hallará ese espíritu escondido:

Pintoresca mescolanza de armas, libros, efigies, joyas y objetos de arte, habla de las grandes direcciones que han dominado nuestro ayer; la dirección belicosa, la científica, la mística, la galante, la estética. En ningún comercio se vende tanta cantidad de alma humana como en el de antigüedades (...) (4).

El "alma" puede percibirse también en los elementos decorativos recogidos ocasionalmente en los hoteles en venta. Sus espejos mantienen un misterio donde "Un simbolismo parece esconderse". Toda una psicología y un

resumen de historia se transparenta, pues, en los materiales recogidos por el coleccionista: "En las casas de los anticuarios, el polvo del pasado se anima, las sombras disipadas vuelven al tomar cuerpo", porque "Hasta lo maravilloso y lo fantástico pudieran encontrarse detrás de un cuadro, de una joya" (5), como defenderá, efectivamente, alguno de los cuentos pardobazanianos.

La descripción de ciertos objetos había sido ya muy cuidada en novelas significativas: "una cajita de plata algo mayor que una tabaquera, finamente cincelada al estilo de Luis XV", "diez alfileres de corbata primorosos, entre ellos el de la lágrima negra, perla muy rara que perteneció a Sara Bernardt", concretando con erudición de especialista:

...hermosas peluconas de Carlos III y Carlos IV, que ya se tienen por rareza en los tiempos actuales. Dos contenían artísticas joyas y diamantes y brillantes montados en plata, collares, tembleques piochas, broches, arracadas, hebillas, diademas, peinetas, ramos y hasta un pájaro de esa mezclada pedrería llamada ensaladilla por los joyeros en que se combinan los rubíes pálidos, los topacios, las esmeraldas claras y la lluvia de las bellas rosas, o diamantitos menudos como chispas de luz... una colección de ricos sartales de perlas y dos abanicos del finísimo gusto María Antonieta, de varillaje de oro incrustado de camafeos (*El tesoro de Gastón* (1897) (6).

Dos años más tarde (*El Niño de Guzmán*, 1899), la escritora no cesaba de nombrar, igualmente, cada uno de los objetos refinados, como la ropa blanca "hecha por algún maestro de Picadilly", "cinco o seis armas primorosas", "una caja de acuarela", "bronces japoneses", un "recado de escribir de ágata y oro" y "un crucifijo de marfil, antiguo, en estuche de terciopelo", o también la petaca del Duque, "oxidada y martillada, con cifra y corona ducal de diamantes". Esta tendencia a detenerse en objetos ricos contruidos con materiales nobles se acusará en años posteriores:

sobre la túnica de gasa violeta, llevaba una sola joya, el collar de escarabajos de turquesas y esmeraldas (...) Desde hacía trescientos años, los reyes lagidas reunían, ocultándolas en las profundidad del sepulcro que los guardaba, las joyas más raras y de más exquisita labor (...) collares y brazaletes de princesas que dormían el sueño eterno; vasos sagrados de cultos que ya nadie practicaba; estatuas de oro de diosas de olvidado nombre; perlas únicas, ofrecidas antaño a divinidades monstruosas; cetros regios, coronas afilegranadas, broches que cerraron mantos imperiales, se hacinaban en hornacinas abiertas en la pared y revestidas de telas y chapas de dorada madera...

como puede contemplarse en esta descripción de "El tesoro de los Lagidas" (1907), cuyo sensualismo general se acentúa ante la visión de las joyas.

La contraposición consciente entre lo antiguo y los moderno, y su calidad, sensibilizaba notablemente a la condesa. Ya en una novela como *Insolación* (1889) se interesó no sólo por la calidad de los objetos, sino también por su distribución y diversidad de estilo: "En la sala parecía que la varita de algún mágico invisible derramaba silencio apacible y amoroso, y la luz de la lámpara, al través de su celosía de encaje, alumbraba con poética suavidad el recinto". La decoración romperá el misterio: "La sala estaba amueblada con esas pretensiones artísticas que hoy ostenta todo bicho viviente, sepa o no sepa lo que es arte, y con ese aspecto de prendería que resulta de aglomerar el mayor número posible de cosas inconexas... Todo revuelto".

Continúa, desaprobando el abarrotamiento de cuadros sin valor, y de objetos como una "horrible carátula japonesa" junto a un "pañolón de Manila" que cubría el piano. Aparece, también, un perro de porcelana, que "casi parecía natural que abriese las fauces, soltase un ladrido de alarma, y se abalanzase dispuesto a morder...". "Migajas de arte", es la calificación que merece el conjunto, desechando la heterogeneidad decorativa en boga. Y es que doña Emilia posee su opinión particular sobre la estética decorativa. Muchos de los aposentos de *El Niño de Guzmán* o, más tarde, *El Saludo de las brujas*,

proscribían ya "los mezquinos cachivaches que llaman "bibelots", con afán de esteticista.

Estos "intérieurs" no eran estrictamente novelescos, porque el cambio en la decoración y las costumbres venían realmente de París y Londres. Se imponía el estilo Imperio, grabados históricos, jarrones de alabastro, porcelana o cristal, alfombras, pianos ingleses, relojes de sobremesa con figuras de porcelana -preferiblemente de Sèvres-, entre otros elementos. A pesar de todo, pintores como Marbley (LQ) no caen en la mezcla de estilos tan odiada por la Pardo o Rusiñol. El llamado "eclecticismo" (7) de la arquitectura urbana del siglo XIX fue expresión concreta del nuevo rico, de la "personalidad" representativa que destruía el pasado, y con la revivificación de varios pasados buscaba su legitimación cultural.

Paralelamente, esto afecta al interior de las casas -un "intérieur" compuesto, a menudo, de pastiches- reflejado literariamente en *Pequeñeces*, del padre Coloma, *La Voluntad*, de Azorín, *Amistad funesta*, de Martí, o *De Sobremesa*, de Silva. Pardo Bazán, sin prescindir totalmente de la moda, prefiere marcar sus propias pautas, como en la obra teatral *Cuesta Abajo* (1906):

Salón muy elegante, de estilo modernista, con asientos caprichosos, mesillas y rinconeros con jarrones de flores, aparatos de luz originales, plantas, un biombo, estatuilla, vitrinas. Todo debe ser muy refinado, y las telas de cortinajes y mobiliario, finas y de colores claros. El fondo de este salón es de cristales y deja ver un estufa, donde hay plantas y estatuas (8).

Minutos antes, Celina y la Condesa dialogaban respecto al mobiliario. Para la segunda, los muebles antiguos infunden "ideas de algo duradero", la primera expone las últimas tendencias: "Ahora nos sentimos prerrafaelistas, o qué sé yo, y nos hemos lanzado al simbolismo... Mucho de ninfas acabando en un trapo retorcido, mucho de sillones con pata de Zanahoria, de jarrones que figuran el llanto de una azucena desgredada... y ya ni sé cuáles son azucenas, ni cuáles son ninfas, ni dónde empiezan las enaguas, ni dónde acaba la flor" (9). Mediante esta expresión de gustos quedan manifiestas las dudas de la narradora.

Porque entre estos modernismos, la prestancia de lo antiguo sin pecado de soberbia es única: "un influjo oriental, sin embargo, se revelaba en ciertos detalles ostentosos de ornamentación" ("Recompensa", 1904), se trate del casticismo del mueble español, rotundo y templado:

Contadores y bargueños, sitiales de cuero de Córdoba, completan el mueblaje. En los relevados del cuero desabrocha la más extraña flora que puede soñarse: anchas rosas de plata, curiosas granadas de oro oscuro, azucenas de gules, matizadas de azur. Los bargueños, herrados como esclavos, lucen las concha de Santiago en medio de la complicada cerrajería entrelazada de coronas y arabescos, que trazan sutil encaje de metal encima de rombos de velludo ginovés carmesí. (...) La mesa, de nogal, soportada en ese de hierro, muestra el recado de escribir: monumental escribanía, mazo de plumas de ave -amén de varios tomos encuadernados en pergamino-. Frente a la mesa, sepultado en hondo sillón de badana, un hombre como de cuarenta años ("Medio ambiente", 1903).

a de la humildad del gótico gallego de "Milagro natural" (1909).

La vulgaridad, no obstante, no distingue estilos, y los más decadentes -Gaspar (LSN)- suelen hallarla, preferiblemente, en ciertas decoraciones anticuadas: "La capilla ardiente es el salón, fastuoso y anticuado, con profusión de doradas tallas y espejos, magníficos tibores, cuadros de mérito y colgaduras de una estofa brochada que se tiene en pie (...) Ostenta aparatosa cama de ébano, con colcha de raso rosa, velada de guipur, y muebles de ébano, también macizotes" (956). El afecto de Gaspar por lo moderno le diferencia de su trasnochada familia y lo aproxima a la nurse de su hijo: "El cuarto donde se practican las operaciones de aseo es un primor: miss Annie lo ha amueblado a su gusto, con cretonas "Liberty" lacas blancas, estantes de vidrio y lavabo y baño de la misma materia; sabias tuberías reparten agua a capricho de temperatura, y

armarios de formas ingeniosas encierran una ropa blanca admirable, venida de Londres, que alegra la vista" (900).

Otro tanto le sucede a Lina (DD), escandalizada ante la ropa y joyas heredadas por su tía: "la 'lingerie' elegante no debe de ser así ... Mantillas de blonda, abanicos, chales de Manila, pieles, frascos enteros de esencia, cajas de sombreros" (958). Se dispone a modernizar el montaje de dichas joyas en la famosa calle de la Paz -presente, también, en *La Quimera*-: "Dejo a arreglar en la calle de la Paz las pocas joyas anticuadas de doña Catalina Mascareñas que no trasformé en Madrid para que me hagan cuquerías estilo María Antonieta o modernisterías originales" (1001).

Fascinación decorativa

El aparato arquitectónico gozaba, en ciertos casos particulares ya anunciados, de una decoración vistosa:

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" (...) resolvió construir para su residencia un lindo palacio, a orillas del mar, en Italia. Había en él jardines, salones, tapicerías, brocados, alfombras, objetos de arte; en suma, cuanto pudo soñar Lupercio en la guardilla de los años juveniles ("La mariposa de pedrería", 1892).

exotismo que reina, también, en fabulosas fiestas modernistas al estilo de Loti: "los jardines se iluminaban con millares de farolillos, y barcas empavesadas, de figura de dragones o cisnes, llenas de músicos, con mesas dispuestas para el

banquete, recorrían los estanques y lagos", o en momentos cotidianos entrañables:

Vestían las paredes telas raras y objetos de Oriente, estatuillas bizantinas de esmaltes, iconas sobre fondo de oro, de negras caras y vestiduras cuajadas de turquesas y perlas; y sobre los muebles, incrustados de plata y nácar, se veían labores en marfil, lozas persas y armas de mango enriquecido con coral y diamantes. El servicio del té estaba preparado en mesitas octógonas, de taracea delicadísima, y los manteles, de colores, ostentaban bordados de oro. Todo era original y curioso en su exotismo, y las muchachas empezaron a gozar impresiones nuevas y a cuchichear admiraciones. Lo primero que les ofreció la Driloff fueron largos cigarrros de Oriente, en una bandeja de cobre nielada de acero (...) ("El té de las convalecientes", 1919).

A menudo, basta con una delicada descripción de ambiente aristocrático: "con la deliciosa humedad ligera de sus noches; con el olor a jazmines y a rosas no agostadas, porque el riego conservaba su vida; a la luz de la luna, que emperlaba con tonos nacarados el jardín, parecían doblemente gustosos los manjares (...)", generalmente ilustrando el comportamiento de la alta sociedad moderna: "idea de gente joven, rica, algún tanto aburrida de las cosas corrientes y curiosa de sensaciones nuevas, que realzasen las conocidas ya" ("Lección", 1910), tan admirada por la "smart" Micaela de *La Quimera*. Esta preocupación surge, igualmente, en fragmentos cuya brillantez estética reviste un vago misticismo: "Lucían joyeles y plumas, y embrazaban fuertes escudos. El sumo sacerdote ocupaba ya su asiento, ostentando mitra de altas plumas, un brazalete de oro, y empuñando el cuchillo ritual, de obsidiana" ("Ante el ara", 1914) que destruye las fronteras del tiempo.

Mediante el encanto decorativo, hasta un gabinete médico puede estar dotado de atractiva pero sibilina modernidad:

Era una salita cuadrada, vestida de gris, severa y hasta ceñuda, por lo que siempre tienen de amenazador aparatos y mecanismos cuyo objeto y manejo ignoramos. Al decir el doctor que eran chirimbolos de electroterapia y radiología, no perdieron para Clara su austeridad, su enigmático aspecto. En la pared brillaban instrumentos de acero dispuestos en panoplia. Dentro de unas vitrinas se alineaban otros no menos limpios y estremecedores. En un ángulo de la sala se erguía la jaula destinada a someter a los pacientes a la alta tensión eléctrica. En primer término ocupando buen espacio, una máquina de rayos X -ya anticuada, tan de prisa va la investigación-, deslustrados por el abandono sus dos amplios discos de metal, escudos de combate que el combatiente arrinconó para servirse de arma más poderosa. En el centro, la cama de operaciones radiográficas con su cabecera movable y su colchoneta de terciopelo mustio. El otro lado, en la esquina, la máquina flamante, la última, fácil de reconocer por ese indefinible pero auténtico aire de juventud y vida que también tienen los objetos inanimados (LQ, 774).

así, la magia de lo ornamental, la ciencia y el arte, pueden desembocar incluso en lo escalofriante o grotesco. Una máscara japonesa aparecerá en el taller de Silvio, y máscara trágica será Clara al salir del recinto. Tanto la escena de *La Quimera* como la de *Insolación* -las dos de tipo amoroso-, han sufrido el paso de la poesía a la prosa más decepcionante, y para ello el ambiente y la decoración resultan esenciales.

Las transformaciones de la mujer moderna

Posee, lo femenino, no sólo el privilegio de constituir uno de los temas artísticos por excelencia en el cambio de siglo, sino también la particularidad de ser convertido en un bello artificio, y esta hermosa cosificación de la mujer con

sus envolventes vestimentas surge en los relatos pardobazanianos. Pero el decadente de fin de siglo prefiere siempre almas modernas, denigrando la ranciedad aburguesada de ciertos individuos. Esto opina Gaspar (LSN) respecto de su hermana Camila: "señora distinguidísima, con su original y celebrado traje de terciopelo muselina verde almendra (...) y su sombrero parisiense de plumaje llorón" (888) descrita como mediocre, a pesar de su posible seducción femenina. Frecuentemente, son utilizadas las cupletistas, expuestas como artificio vulgar y estrafalario: "Traía sobre su piel finas pinturas y estucados maravillosos; sobre su cuerpo, trajes de luces, obra del gran modisto, mantones madrileños que eran un derroche de flora y fauna extravagante y colorista, y rodeando su cuello tornátil y colgando de sus orejas diminutas, esos gruesos solitarios que parecen lágrimas divinales de la aurora (...)" ("Fantaseando", 1910).

El mundo de la moda se acató servilmente durante la "belle époque", y la elegancia era título de nobleza, incluso en el más funcional de los atuendos deportivos. El calzado y los guantes definen la forma del miembro, constituyendo dos de los objetos preferidos de las crónicas galantes, como los sombreros y velos, mientras el atuendo se completa por las inevitables joyas, los exquisitos perfumes y la toilette o el maquillaje de motivación erótica. También influyó la inspiración prerrafaelista ("a lo arcángel", decía Silvio (LQ)), imitándose el atuendo del "quattrocento". El efecto buscado por Oscar Wilde: "no incitar la naturaleza, sino embellecerla", era bien explotado por los sugestivos ropajes de heroínas modernistas, como las de Trigo, en las llamas de un erotismo idealista (10), muchas veces como forma de salvación social o personal.

Emilia Pardo Bazán advirtió el instinto sexual expresado por el vestir en obras clásicas como *La perfecta casada*, *La Celestina*, o la *Institución de la mujer cristiana*, de Vives, aunque el "bizantinismo modernista", esa "estética especial que antepone lo lindo, lo raro o exquisito, lo caprichoso en color y forma, a lo sencillo, robusto y sanamente hermoso" lo encuentra en el siglo XVIII, coquetón y afrancesado, bajo la óptica de los Goncourt. La condesa, como el padre Coloma, confían en la mujer para sanear la sociedad -Currita, de *Pequeñeces*, halla el refinamiento bizantino unido a residuos de fe religiosa-. Para la Pardo, el "yo íntimo" de la mujer es particular, y comprende que la lírica

romántica y después, el nostálgico hombre modernista, se impregnen de "aroma femenino" (11).

En todo caso, la mujer del modernismo será, sobre todo, un ser maleable. Doña Emilia aprovecha esta faceta y la identifica, por ejemplo, con un ave: "Era, a su parecer, una blanquísima paloma (...) Echada a su lado, recostada la frente en su pecho, había una mujer muy joven, celestialmente bella, de blanco seno, de rosada boca, de cabellera sombría y suelta como plumaje de aves, de negras pupilas ("La paloma", 1899), aunque la idiosincrasia femenina más "dieciochesca" viene figurada en miniatura oriental:

una doncella de las que se ven en las miniaturas del 'Chá Namé': pálidas como la luna, mostrando en el rostro, exageradamente oval, los sombríos ojos, el doble arco perfecto de las cejas anchas, el rojo cinabrio de la boca, entre el cual los dientes menudos brillan húmedos, como guijas en el fondo de cristalino remanso... Una doncella de cuerpo esbeltísimo y talle largo, menudo el seno, prolongados los brazos, con esas líneas fugaces, casi inmateriales, flexuosas, de enloquecedoras curvas de serpiente, adivinadas y restituidas al arte por el modernismo. Y se la figuraba sentada en cojines en una terraza de azulejos de color, donde los rosales florecen en jarrones de porcelana -a un lado un veladorcillo, en que el servidor dejó la bandeja con frutas y bebidas; a otro el laúd de tres cuerdas- sin interrumpir la languidez de su reposo más que para trabajar en el tapiz, para tejer en él, con lanas a que su sangre dio un color que no da ningún otro tinte, los caracteres del conjuro que despierta el amor en las profundidades del ser (...) ("El tapiz", 1902).

La gracia de la dama moderna reside, pues, en su artificio: "Mi atavío gris, de alivio; mi sombrero, sobre el cual vuela un ave de alas atrevidas, ave imposible, construida con plumas de finísima batista, enrizada no sé cómo y salpicada de rocío diamantesco, mis hilos de perlas magníficas, redondas" (...)

(DD, 1000), cuya sensualidad convive con afanes místicos. Este fenómeno es fielmente sintetizado en Santa Catalina:

Catalina estaba en su sala peristila: a la columnata servía de fondo un grupo de arbustos floridos, constelados de rojas estrellas de sangre. Aplomada, en armoniosa postura, sobre el trono de forma leonina, de oro y marfil, envuelta en largos velos de lino de Judea bordados prolijamente de plata, había dejado caer el rollo de vitela, los versos de Alceo, y acodada, reclinado el rostro en la cerrada mano, se perdía en un ensueño lento, infinito. Hacía tiempo ya que, con nostalgia profunda, añoraba el amor que no sentía (...) El Cesar convidó a Catalina a sentarse en el sillón leonino, a cuyo alrededor despojos de pantera y tapices de plumas emblandecían el pisar. Dio luego una palmada, y esclavos silenciosos trajeron hielo, frutas, cráteras de vinos viejos (...) (DD, 935 y 947).

Son damas que responden a los consejos de Philippe en *Le jardin de Bérenice*, de Barrés -atentamente leído por la Pardo-, porque sugieren artificialidad fina, melancólica y sensual (12).

Los excesos exóticos adornan sin trabas a las damas: "Reclinada sobre tapices persas, pálida y triste, entre humaredas de pebeteros que la envuelven en nubes de exóticos inciensos y violentos sahumeros orientales, la zarina tiembla, pues va a regresar su esposo, su terrible esposo, de la guerra o de la caza" ("La invisible", 1914) las cuales logran alcanzar el grado de precioso objeto decorativo: "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 ("El ideal de Glafira", 1903) incapaces, finalmente, de pasar desapercibidas a los ojos de un artista. Así presentaba a la serpentina Espina Porcel el ojo del pintor Silvio, entre una atractiva confusión de elementos heterogéneos (LQ, 830).

Modernidad, exotismo y una equívoca sensación de pureza con reminiscencias sexuales complacían a Silvio, contemplando a Espina (LQ): "sentía el hechizo de la penumbra, de la frescura, del lujo, del supremo refinamiento, del silencio, del cuadro compuesto ya...". Pero los misterios femeninos -ahora el de Espina Porcel- suelen desvelarse cuando contemplamos el tremendismo natural, su "informe elevación vultosa y rugosa como la piel de un paquidermo, una especie de bolsa inflada", fruto de las picaduras de la morfina. Artificialidad que protege a un alma decadentista genuina, modelo de picardías y voluptuosidades, las ropas de Espina constituyen uno de los fetichismos más obsesivos.

Las novelas están más pobladas que los cuentos de féminas cuyo comportamiento y estética las aproxima al decadentismo: Espinita (LQ), Annie (LSN) o Lina (DD). Siguiendo con la decadente Espina Porcel (LQ) -quien, junto a la angelical Clara Ayamonte (LQ) es uno de los personajes más estereotipados de doña Emilia (13)-, hallaremos la mujer fatal modernista en su faceta de serpiente demoníaca. Sin embargo, merece la pena recordar aquí la escultórica mujer fatal de "La paloma negra" (1893), antecedente figurativo digno de mención, pues revela una atracción algo más temprana de la Pardo por algunas facetas de la estética modernista. El estilo de la Porcel es ajustado y ceñido, según Silvio:

Su ropa sólo se diferencia de la que gastan las demás señoras que me visitan en que parece inseparable de su cuerpo. Se enrosca y ciñe con tal esbeltez a él, que en cualquier postura que adopte, los pliegues hacen olvidar la tela. Lleva las faldas muy largas, pero ni tropieza ni se atasca en ellas; las maneja con soberana maestría. Son tan blandos los tejidos y van tan fundidos en la tela de los adornos, tan difuminadas las degradaciones de color, que el gentil bulto parece terminar en una bruma, en la molicie de un jirón de niebla pronto a borrarse (802).

siguiendo las últimas modas modernas. Su carácter anticlásico se debe, en parte, a estas vestimentas que la convierten en un ser fabricado, engañoso: "Vestían a

la Porcel tules negros, rebordados de una especie de arco iris; un traje estilo Fuller: algo que, tratado por mano maestra, hubiera sido estudio interesante: y su pelo áureo, exageradamente flojo, formaba al rostro sin vida, de muñeca de Sajonia, una especie de aureola solar. El retrato era estudiadamente bonito, y, sin embargo, afeaba a Espina" (871). Es el colmo del artificio: "Sus manos son perlas peraltadas, gemelas, dignas de un estuche. El más prolijo cuidado se revela en sus uñas, diez pulimentadas ágatas, de una rosa de concha del Mediterráneo, con reflejos brillantes, que hacen resaltar la mate blancura del menudo dedo (...) Las joyas de Espina, lo he notado, son muy ricas; pero el arte en ellas hace olvidar la riqueza. La mano, cautiva en las mías, que se insinúan con hábil presión, no palpita, no se estremece. Parece una de esas manos de plata del tesoro de las iglesias" (813), y obnubila a un pintor con ansias de originalidad:

...esos guantes largos y flexibles que no tienen botones, que guantean dejando a la mano y al brazo soltura, acusando hasta las uñas. La contemplo. Me acuerdo de Lina y comparo. Esta no es un tipo de belleza; sus líneas no evocan reminiscencias clásicas. Hasta diré que carece de líneas. La línea, en ella, es algo tan flexible y muelle como ese guante de tonos neutros, de corte ficticiamente elegante, distinto de la verdadera mano (800).

El gesto, la línea, la materia, todo unido para ofrecer una sensación de artificialidad. Para Silvio, si existiera "una carne artificial", esa sería la de Espina, porque percibe en ella "bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y plega como un Watteau" (800). Es, pues, plenamente dieciochesca a lo Goncourt, aunque le impone a Silvio, sobre todo, su interior: "No (...) un traje, unos guantes, una armonía de exterioridades (...). Es el espíritu de desencanto (...)" (801).

El ropaje que esconde a Espina descubre, de hecho, su alma porque, según Lago: "la superioridad no está en el vestir como se viste en las decadencias, a lo bizantino y a lo arcángel; está en tener el alma ávida y

exhausta a la vez, que las decadencias forman". En todo caso, una de las fuentes más directas del decadentismo pardobazariano parece ser Baudelaire. Silvio realizará unas "caricaturas modernistas" de la Porcel, grotescas, vulgarizándola mediante los objetos que la cubren, representada por "un vampiro con sombrero de plumas, o una muselina que, entre el esbelto rebujo de las ropas, saca su cola de serpiente". Recordemos la romántica mujer-vampiro, tema del poema "El vampiro", del poeta, así como otro de sus poemas, "La serpiente que danza" con otra bella mujer fatal: "A te voir marcher en cadence,/ Belle d'abandon,/ On dirait un serpent qui danse/ Au bout d'un bâton /" (14).

Años más tarde, Lina (DD, 1911) viste su desnudez y "diseña" su silueta, sabedora de su anticlasicismo físico: "cada prenda me consuela y me reanima" (961). Aun así, su existencia desembocará en un sobrio y casto retiro espiritual, semejante al de Clara (LQ), quien parecía alcanzar cierta unión mística en su "Canción de bodas": "Mi nueva piel blanquea como el lino lavado ysoleado, y las lágrimas adheridas a su superficie me visten enteramente de una túnica de gemas finas de oriente suave" (790). La "exigencia interior" de Espina, "no menos insaciable y desenfadada que su lujo exterior" (840) era patente y, en este sentido, es moderna tanto en lo externo como en lo interno. El misterio desaparece al arrebatarse su entorno y sus ropas, y mostrar una horripilante desnudez. La diferencia con Lina Mascareñas y Clara Ayamonte estriba en la calidad de su interior. El lujo externo, para éstas, termina también en desnudez, pero pura y espiritual, frente a las monstruosidades de la Porcel.

3.3.5.2. Los espacios

Escenografía

Los primores paisajísticos siempre fueron uno de los temas descriptivos más frecuentes y cuidados por la narradora quien, desde las últimas décadas del siglo XIX, acentúa su interés por el aparato decorativo. La escenografía viene configurada por focos de luz que corroboran una visión plástica: "Entre tanto, el tren avanzaba, tragando estaciones, y caía voluptuosamente la bella tarde de mayo; olor de hierbas y matas florecidas entraba por la ventanilla abierta, y ya la luna, dibujando sobre el verde vino y el oro amortiguado del cielo su ligera

segur de plata, añadía un toque poético a la deliciosa paz de la Naturaleza, indiferente a nuestras agitaciones y nuestras luchas" ("Vengadora", 1898). Ya no resultan extrañas, pues, estas escenas iluminadas por la luna cuyos elementos decorativos arrojan a una figura:

La luna, que filtraba ondas de luz gris perla al través del espeso ramaje enredado de lianas y tupido por los helechos colosales, fue acogida como una amiga; a su claridad añadieron la llama de una hoguera que no quería arder, y soldados y oficiales medio se secaron, abanicándose con hojas de cocotero, porque aquel calor húmedo asfixiaba. ("Página suelta", 1896).

Estos efectos quedan resaltados en los relatos cortos estructurados a la manera teatral, género que ensayó a principios del XX (15). La idea de estatismo es producida no sólo por la quietud de las cosas iluminadas, sino también por el juego verbal de los presentes: "La luna brilla con claridad más suave, más misteriosamente dulce y soñadora. El desierto parece un lago de plata. Sobre el horizonte se destaca una figura de mujer bizarramente engalanada y ricamente vestida, hermosa, llorosa, con larga cabellera rubia que baja hasta la orla del traje. Lleva en las manos un vaso mirrino lleno de unguento de nardo, cuya fragancia se esparce e impregna la ropa de los Magos, y sube hasta su cerebro en delicados y penetrantes efluvios". Se trata de la última acotación de "La visión de los Reyes Magos" (1895) -centrada en María Magdalena-, menos narrativa que en "Corro de sombras" (1908). La acotación está dedicada a las figuras de Orfeo, Aquiles, Héctor, Platón, Cicerón, Marco Antonio y Cleopatra:

En los Campos Elíseos. Una luz difusa y sin brillo ilumina un bosque de hojas de un verde mate y flores que parecen transparentarse al través de un tul. Al centro del bosque, un prado de hierba menuda, espesa y también enflorada; estrellitas de oro, margaritas blancas la salpican graciosamente (...) Una sombra sale del bosque. Detrás de ella asoman otras muchas que van agrupándose en el prado (...) Quedan, sin embargo, bien patentes las formas que revistieron en vida, y

nadie podría desconocerlas; son celebridades, poetas, oradores, conquistadores, semidioses, humanidad superior (...).

Otros cuentos próximos cronológicamente incidían en una engolada visión de formas artísticas. Destaca la descripción de un Nacimiento artificial que imita la natura y, a su vez, remite a otros mundos de artificio, una baraja:

Tapizaban las paredes ricas colchas y cortinas de raso y damasco; corría por el techo un cordón de focos eléctricos, y cubría el piso blando tapiz. En el testero, como a una vara de altura, se levantaba un tabladillo, y sobre él un Nacimiento, el Belén clásico español, con su musgo en las praderías sus pedazos de vidrio y de hojalata imitando lagos y riachuelos, sus selvas de rama de romero, sus torres puntiagudas de cartón, sus pastorcicos de barro, sus dromedarios amarillos y sus Magos con manto de bermellón, muy parecidos a reyes de baraja. Dos diminutos surtidores caían con rumor argentino, bañando las plantas enanas en que se emboscaba el Portal. ("El Belén", 1898).

El tema de los Reyes Magos funcionará de nuevo -también en 1898- como resorte descriptivo preciosista: "Baltasar y Gaspar veían la escena, contemplaban la sarta de perlas desgranándose, los colmillos de elefante ostentando sus complicadas esculturas, los pebeteros humeando y soltando nubes perfumadas, los monillos jugando, los faisanes y pavos reales haciendo la rueda, los citaristas y arpistas añendo, y Balkis, envuelta en su larga túnica bordada de turquesas y topacios, protegida del sol por los inmensos abanicos de pluma...", en flaubertiana amalgama exótico-religiosa de apoteosis sensorial y artística:

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. Una cohorte de soldados a caballos se cruza con la caravana: es un destacamento romano, arrogante y belicoso; el sol saca chispas de sus corazas y yelmos; ondean las crines, flotan las banderolas, los cascos de los caballos hieren el suelo con provocativa furia ("Los Magos", 1898).

Las capillas o mausoleos resultan, también, muy propicios en este tipo de descripciones cuyo principal atractivo es la cualidad de su espacio escenográfico:

Antesala que precede a la capilla ardiente. Por la puerta entreabierta de los blandones fúnebres, entre el hacinamiento de las coronas y ramas de lila profusamente desparramadas, destellan las condecoraciones que honran el pecho del difunto. Los amigos y parientes, que han de formar el duelo, esperan conferenciando a media voz. ("El gusanillo", 1904).

Otorgan, además, halo romántico explicitado por la narradora: "Desde aquel momento, mi empresa amorosa tuvo el interés de un drama o de una novela de folletín. Todas las hipótesis cruzaron por mi mente (...) La luna estaba en menguante, y me daba el corazón que a la primera noche nublada sucedería algo de cuenta (...) La cosa tenía mucho de romántica y yo sentía hasta palpitaciones" ("So tierra", *Cuentos de la Tierra*, 1922).

La distribución de los objetos es fundamental para la delineación decorativa. *La Quimera*, curtida por relatos anteriores, está organizada en una serie de espacios cuya elección y disposición refleja el carácter de los personajes, intensifica alguno de sus rasgos o fortalece el desarrollo de situaciones. El pintor contempla las habitaciones y rincones de la casa de Minia, a modo de escenario, recorriendo con la vista la "sala baja, amueblada de caoba y cretona, cubiertas las paredes de retratos viejos, bituminosos. En un ángulo aparecía el piano resguardado de la humedad por una manta, de seda rameada y entretelada" (717), la terraza (720), la fachada lateral de las torres, los detalles de la arquitectura de la casa, acentuados por la luna: "la gran escenografía traía su telón romántico preparado" aportando una "significación de misterio" (723).

Más tarde, "la señorial tristeza del jardín antiguo" (725), llamado "de las pasionarias" ofrece el exotismo de lo vegetal junto al murmullo del agua. Pero esta invitación a los sentidos da paso, en la semioscura sacristía, a la reflexión ante la muerte, reafirmada en el sepulcro de la mansión:

Dirigióse al de la izquierda, que era un sepulcro. En la imposta del arco aparecían, toscamente cortadas en el granito, las piñas de pino bravo y las veneras, símbolo de toda la naturaleza de Galicia, las selvas y las costas (729).

poco después, un escenario romántico -"isla de reposo" de Espronceda (729)- es contemplado estéticamente con expresiva intensidad. En todo caso, las sucesiones espaciales ya habían sido trabajadas en un relato, de 1896, conformado como decoración, pintura, música, todas las artes reunidas resaltando los fuertes contrastes temáticos pobreza/riqueza, terreno/espiritual, e impresionando la imaginativa del lector. "Jesús en la tierra" -una visita de Cristo a la humanidad- se estructurará mediante la sucesión de diversas escenas, muy cuidadas desde el punto de vista descriptivo.

Retomando *La Quimera*, uno de los episodios centrales es el rechazo de la Ayamonte por parte de Silvio. Observaremos cómo la decoración teatral -cuyo escenario es el taller del pintor- matizada por la luz de la luna, resulta imprescindible para realzar el juego psicológico de la pareja. Precisamente "la

claridad del satélite recaía con prestigio de teatral decoración", al igual que en Alborada. Entran dos personajes, una mujer y un hombre. Ella se acerca, pero él se aparta, descuelga una guitarra "que formaba trofeo con dos caretas japonesas", y toca una jota. Esta trivialidad contrasta con el misterio del escenario, cuyos objetos de arte parecen tomar vida:

Los muebles, los objetos de arte, el contador, el arcón, adquirirían en la penumbra una suave dignidad y misterio. El soberbio retrato de Luz, allá en el caballete, cerca del estrado, recibe un rayo de plata en fusión y parece moverse y respirar. Y la mujer, reclinada sobre los almohadones, sonriente, marmórea, alargando los brazos, se asemeja a una estatua amorosa (...) (756).

La intimidad de Silvio es invadida por una mujer/objeto artístico, ensueño que desaparecerá al encender la luz eléctrica. La Ayamonte contempla por última vez el taller: "...Los retratos esparcidos, el contador reluciente de bronce, sobre el cual una madona gótica de madera pintada y estofada sonreía con celeste ingenuidad disputando una manzana al infante" (758). Clara, que hace unos instantes ha exclamado: "Lo vil, lo miserable, es esto que llaman amor. ¡Qué vergüenza!", tiene ocasión de contemplar el amor limpio y tierno, a plena luz. Pero la sensual "estatua amorosa" que era Clara, ha quedado reducida a una "mascarilla trágica, fría, sepulcral" (759) en busca de un ámbito adecuado donde refugiar su desengaño, después de haber contemplado un lienzo "las dos supremas representaciones de la existencia: el Niño y la Mujer".

Poco después, hallamos a Clara voluptuosamente acostada en su habitación. Está guarnecida por numerosos objetos iluminados por un radiante sol de Mayo, en "una especie de tocador-biblioteca":

El sol de mayo, radioso, entrando por la ventana abierta, avivaba los tejuelos de las encuadernaciones de los escogidos libros de poesía y mística, alineados en estanterías bajas de madera de limonero. Un primoroso retrato francés de dama empolvada y

profanamente escotada, sonreía con iniciativo melindre a plomo sobre la meridiana recargada de fofos almohadones, con "La jaquequera", según Micaela de Mendoza. Y en un ángulo de la estancia, descansando en grácil estela alabastrina, ornamentada de bronce a cincel, el grupo delicadísimo de Psiquis y el Amor se enlazaba, blanco y casto en medio de su transporte. Los muebles, el decorado, sonreían, halagaban, alejando toda idea de ascetismo (792).

Mobiliario y obras de arte, estratégicamente dispuestos en el espacio de la alcoba, ponen de manifiesto la consciencia de Clara y su conflicto entre la pasión carnal y el ascetismo moral.

Naturaleza y artificio

Los elementos de la naturaleza van siendo transformados en objetos bellos y cruciales tanto por sus sugerencias temáticas y plásticas, como por su significación respecto al concepto de realismo. Pueden hallarse joyas con formas de animales: "Su abdomen era de una perla oriental: de esmeraldas su corselete; sus alas de rubíes y brillantes, y al remate de sus antenas temblaban, como gotas de rocío, dos cristalinos solitarios de incomparable pureza ("La mariposa de pedrería", 1892). La mosca verde por ejemplo, es una hermosa joya natural de funesta picadura, acompañada en el cuento por curiosas luciérnagas/linternas:

y en el aire encendido revoloteaban, además de las mariposas multicolores, insectos de pedrería y esmalte, enlutadas 'vacas de San Antonio', efímeras de gasa pálida, mariquitas de coral con pintas negras, mosquitos de seda color humo (...) (Cuentos Trágicos, 1912).

este mundo de insectos, cosificado y estetizante, se distancia de la visión naturalista de las primeras novelas de la condesa, como *La Madre naturaleza*:

"Olores almizclados revelaban la presencia de millares de hormigas; y tras la exuberancia del follaje, se divisaba la misteriosa y amenazadora forma de la araña, y se arrastraba la oruga negra, de peludo lomo (...) el sacrificio de un moscón preso y agonizante en la red, el juego amoroso de dos insectos colgados de un tallo, la procesión de hormigones que acarreaban un cuerpo muerto" (16).

La deliberada amalgama de universos -natural (mosca) y artificial dignificador (joya)- se efectúa mediante una estrategia metafórica por desplazamiento semántico que produce un nuevo efecto de realidad, de segundo grado. Las descripciones van poblándose de falsos seres vivos: "Viva fragancia de madreselvas, en ráfagas de esencia arrancadas por el airecillo juguetero, penetraba en el departamento; y en un prado de un verde gay ideal, una gran vaca roja, acostada, parecía inmóvil esfinge de cobre. Allá abajo se posaban, como grupos de palomas torcaces, las casitas, y cerca de nosotros una fuente, sombreada por sauces pálidos, se desataba murmuradora, dándome envidia ..." ("Primavera moderna", 1897), conviviendo con poéticos objetos animados y acentuando este efecto de confusión:

El jardín era ya bosque confuso y enmarañado. Cada planta había crecido a su talante, y la forma severa y geométrica del diseño ni adivinarse podía. Árboles enormes se destacaban sobre la masa de verdor oscuro, y a trechos las sendas y glorietas aún blanqueaban. Olores de miel subían de los macizos en flor. A lo lejos, la ría enroscaba su lomo de dragón de plata, dormido bajo los ópalos misteriosos de la luna. Se escuchaba el cristalino gotear de una fuente, culta entre los arbustos que, sin duda, en otro tiempo manó hermoso chorro de agua; pero ahora, obstruido el caño, exhalaba un sollozo interrumpido, lento. Y dentro de mi alma le contestaba otro sollozo... ("Bajo la losa", 1909).

El vigor metafórico acentúa, a veces, las sugerencias arcanas y recónditas: "Hallábase en la hoz de uno de esos ríos que corren profundos, encajonados entre dos escarpes; a la derecha, el camino; a la izquierda, una montaña

pedregosa, casi vertical, escueta y plomiza de tono. Allá abajo no se divisaba más que una cinta negruzca, donde moría culebreando, áspid de carmín, un reflejo roto del poniente; arriba, densas masas erguidas, formas extrañas, fantasmagóricas; todo solemne y aun pudiera decirse que amenazador!" ("El ciego", 1902). En otros momentos prefigura grotescos engaños, como aquellas falaces máscaras, más vivas que los seres humanos: "si bien no faltó al día siguiente quien asegurase que aquellos rostros estaban moldeados con goma, hábilmente pintados con los colores de la vida...". "De seguro, duque -intervino la de los ojos de imagen..." ("La charca", 1919). Doña Emilia está cautivada, pues, por la fascinación engañosa y, por otra parte, por la belleza refinada -especialmente joyas-, ofreciéndonos sin preámbulos auténticos tratados:

Brillaban en el templo, por donde quiera, los metales y las piedras preciosos, y, sobre todo, el santuario o 'cella' del numen estaba literalmente cuajado de esmeraldas orientales, topacios de Marbella, adularis de Arabia, cimofanias del Ural, ágatas de Sierra Morena, aguamarinas de Bohemia, berilos de Irlanda, amatistas de Cartagena, granates-asterias de la India, calcedonias zafirinas de los montes de Toledo, zafiros de Golconda robados en templos de Júpiter, de cuyos grande sacerdotes eran distintivo, corindos rojos, más estimados que el diamante, crisoprasios germánicos, marcasitas del Guadarrama, crisólitas que habían decorado el racional de los sumos pontífices hebreos, peridotos de Aragón, sangrientos rubíes de Visapur, ópalos de Extremadura, turmalinas de Galecia, circones de Ceilán, jacintos lusitanos, rarísimos girasoles de Hungría y enormes y misteriosos ojos de gato egipcios. De las ciudades saqueadas, de los largos periplos, los navegantes ...César miró absorto... Pero de pronto sus ojos se detuvieron en algo que no era pedrería... Un busto de alabastro, ofrecido como exvoto, le fascinó. Representaba a A.M. en el esplendor de su juventud..." ("La venganza de Heracles", 1909).

Estos tratados se enfocan, no pocas veces, hacia la explicitación del alma humana extasiada ante el poder divino, ya transparentada en 1905 (LQ) durante la contemplación -por parte de Silvio- de fuegos artificiales, en un cielo lleno de matizados colores:

...el cielo, estrellado, puro, era bello dosel colgado muy alto, inaccesible. Entonces un cohete de lucería de color rasgó el aire. Sus lágrimas lentas, de resplandeciente pedrería, se extinguieron antes de llegar al suelo. Otro cohete salpicó el espacio de chispas de luz, fugaces, menudas. Al apagarse los fuegos artificiales, el firmamento augusto convidaba a abismar el pensamiento en la infinita majestad de su extensión. La noche, templada y veraniega, se rebozaba en terciopelos turquíes... (893).

La filigrana artística era ya aplicada a elementos naturales, mostrando una engalanado paso al artificio, en una obra tan temprana como *Los pazos de Ulloa*: "La luna de aquella noche de diciembre semejaba disco de plata bruñida colgado de una cúpula de cristal azul oscuro", o dos años más tarde, en *Insolación*: "La noche era espléndida, y al levantar Asís la cabeza para contemplar el centelleo de los astros, se le ocurrió, por decir alguna cosa, compararlos a las joyas que solía admirar en los bailes" (17), pero ahora el contacto entre lo divino y humano es más acentuado:

Silvio se quedó de pie en la acera, palpitando de un gozo y de una esperanza que le movían a alzar los ojos hacia el firmamento alto, estrellado y frío, con ese gesto que hacemos involuntariamente, para referir nuestras grandes emociones a algo mayor que ellas, a lo verdaderamente inmenso, a lo que nos envuelve y protege con su magnitud. La helada que parecía descender de la majestuosa bóveda salpicada de joyeles de pedrería, le sobrecogió; y la sensación glacial que recorrió sus venas y sus huesos se enlazó

con la idea vagamente religiosa que descendía de los astros, de las constelaciones radiantes (LQ, 875).

Además de la mística purificación de la vida, la devoción del arte mediante el símbolo de elevación y libertad. Este espacio inmenso, en *La Quimera*, está repleto de astros brillantes y hermosos como joyas, pero que transmiten, al igual que éstas, una sensación fría. Por otra parte, algo más se desprende, un extraño misticismo. Los "joyeles de pedrería" que Silvio descubre en el cielo, son las últimas joyas parisinas de su existencia, ornamentos vistos por el pintor con una nueva mirada más profunda y, a la vez, llena de funestos presagios.

La naturaleza, en todo caso, es una mensajera de artificios: "precipitándose como cascadas de púrpura y oro viejo hacia el hondo cauce del río..."; "Como la luna colgase ya en el cielo su gran perla redonda, ..." ("Racimos", *Cuentos de la Tierra*, 1922); "claro como una bóveda de cristal, brillan los astros de oro y de esmeralda pálida, titilando cual una mirada cariñosa..." (el firmamento de "Jesús en la tierra", 1896), aprehendida por un solemne panteísmo que merece ser estetizado: "Clara, inmóvil, absorta, escuchaba la crepitación de la máquina, se absorbía en contemplar la gran ampolla del tubo de Crookes, semejante a enorme y traslúcida aguamarina, y detrás la otra ampolla, de diseño más elegante, la de los rayos catódicos, risada de rosa sobre el verde suave, con cambiantes de ópalo rico" (LQ, 775).

Se prestan más al lucimiento descriptivo los espacios estelares o divinos, como el calificado como la "isla del Purgatorio", pero no obstaculizan la convivencia de ciencia y arte:

sus dentadas costas, sus ribazos, sus vaporosas lejanías, sus valles, se divisaban claramente a una luz que se parecía mucho a la de la luna o, mejor dicho, a la eléctrica, y que permitía apreciar los colores. Noté que, al acercarnos a la isla, las olas fosforescían más y se volvían transparentes, con la transparencia pálida de la piedra llamada tan propiamente aguamarina todo era verde alrededor nuestro, y la isla, poblada de tupidísimo arbolado, verdeaba también como

gigantesca esmeralda engastada en el oro fino de los arenales... ("Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio", 1891).

La misma Jerusalén es una gran joya: "Vi en espléndida perspectiva aquella ciudad santa que, extendiéndose por millones de leguas, es toda de oro, margaritas y piedras preciosas ("Fantasía. La Nochebuena en el Cielo", 1892) aunque el artificio, bello o simplemente industrial, puede referir escenas tétricas: "El cruzado escuchaba y sonreía con desaliento: sus ojos de zafiro se nublaban, y el sol, a lo lejos, reverberando sobre la vasta llanura que de trecho en trecho sombreaban las palmeras de los oasis, le parecía lámpara negra sobre un lívido mar" ("Idólatra", 1903) o sublimes: "las aguas del Ródano, al remansarse, sedimentan su limo y adquieren una limpidez y un color como de zafiro muy claro" (DD, 1002). En la novela de 1911 el lago de Ginebra "un diamante al extremo de una joya" (1002) da paso a las montañas: "Como en las altas cumbres que el sol teñía de amatista pálida y de los anaranjados del oro encendido por el fuego -al avanzar el verano-, el hielo se derretía" (1007), de paisajes solemnes:

Es el Ave furioso torrente que desciende de los glaciares del Mont-Blanc, engrosado por el derretimiento de las nieves, y cruza el valle de Chamonix. Arrastra légamo disuelto; su color, de leche turbia y sucia, y la espuma amarillenta que levanta, contrastan con el Ródano, cerúleo, zafireño (...) aguas de turquesa líquida (1009).

o violentos "no me tocó sino el alud teatral e inofensivo, el "sommerlauissen", semejante a un río de plata rodeado de espuma de nieve" (1010). A pesar de la reducción a joyas, nunca tan cerca la clamorosa acción divina frente a la pequeñez humana.

Si algún elemento del universo humano ha sido sujeto constantemente a la transformación artificiosa ha sido, como sabemos, la mujer, objeto decorativo: "Alrededor de una dama, que se hacía aire con un abanico de nácar incrustado de oro, muy ancho de varillas, muy corto de paisaje, y que

ostentaba unos fastuosos pendientes de gordas perlas de perilla..." ("La Charca", 1919). Veamos la mujer lunar de "El sabio" (1906): "Se la podía comparar a la luna, que en aquel mismo instante ascendía por el cielo, sombríamente azul, y cuyos rayos argentaban el mármol del pavimento y el ligero chorro del surtidor perfumado que caía en un piloncillo, en medio de la estancia. Su andar era rítmico; sus brazaletes resonaban con suave choque musical, y sus collares de perlas, escalonados sobre el seno desnudo, subían y bajaban como la blanda ola que la playa, alternativamente, rechaza y acoge". Otras damas son objetos esperpénticos:

Cinchado por un corsé magistral, el talle de la señora se gallardeaba señalando ciertas curvas osadas, mórbidas aún. El traje era de corte exagerado y provocativo; y el sombrero, redondo, enorme, recargado de plumaje y broches de brillantes falsos, sombreaba la cara lunar, barnizada de afeites, en que los labios de bermellón se destacaban como herida reciente, mientras el pelo, teñido de un rubio de cobre, fulguraba recordando la aureola de fuego de Satanás ("El cuarto poder", Cuentos Sacros, 1899).

La mirada cosificadora es, realmente, la ejecutora de confusiones. La Porcel (LQ) podría ser el arquetipo de lo artificial, pero la visión del pintor cosifica también a los perros Taikun y Bobita, convertidos en exóticas figuras de porcelana. En todo caso, la narradora no duda en mostrar directamente sus aficiones visuales en eruditos y expositivos cuentos-tratado:

Con mi doble instinto de mujer y de colorista, yo preferían en el vasto reino mineral, los productos mágicos que sirven al adorno, a la industria y al arte humano, y escribía con entusiasmo la eflorescencia rosa del cobalto, el intenso anaranjado del oropimente, la misteriosa fluorescencia de los espatos, que exhalan lucecitas como de Bengala, verdes y azules, los tornasolados visos del "labradorito", sobre fondo turquí del lapislázuli, las irisaciones sombrías de la piritita

marcial y de la marcasita; coloridos nocturnos, vistos en mi imaginación como al través de la roja luz de un agua caldeada por las fraguas y hornos de Vulcano. Con la exigencia refinada del gusto moderno, que se prenda de lo exótico, ponderaba hasta las ponzoñosas descomposiciones del color, el moho verdoso del níquel, el verde manzana de los arseniatos, los extraños cambiantes del cobre; encarecía después el amarillo de miel del ámbar, las gotas de leche inscrustadas en la roja faz del jaspe, la transparencia vaga y suave de las calizas, que parecen nieve mineral. Yo argüía, y para mí era argumento definitivo, que los colores más vivos, más brillantes, la mayor cantidad de luz atesorada en un cuerpo, no se encontraba ni el cáliz de la flor, ni en el ala de la mariposa, ni en la pluma del pájaro, sino que era preciso buscarla allá en las entrañas del globo serpenteando por sus rocas... ("Una pasión", 1885, *Arco Iris*).

Casi podría considerarse que los objetos mantienen una magia propia. Tirso experimenta una sensación de laxitud y abandono por dos motivos conexiónados, la caída de la tarde y la luz desmayada sobre las cosas:

Aquella hora indecisa y poética, Tirso, recostado en una meridiana, cubierto el cuerpo por un gran chal de Manila que, sin abrigar, creaba la tibia atmósfera favorable al ensueño; apurado las últimas chupadas de aromoso habano, se dejaba impregnar de calma meditabunda. El velo de neblina caía también sobre su espíritu, y al apagarse los brillantes culebreos y destellos de grises, montantes y puñales y dagas buidas, el vivo colorido de las flores de seda del biombo, la chispa del bruñida tazón de las espadas y del nielado orbe de las rodelas, el reflejo vítreo de los cuencos de Manises y los tonos carmesíes de una magnífica bandera que formaba pabellón en el techo,

sintió Tirso una extinción interior, un vacío difuso y pálido, una impresión no dolorosa, pero equivalente a la que experimentaría un hombre a quien le exprimiesen el cerebro, como se exprime una esponja, invencibles e insensibles dedos (...) ("Sinfonía bélica", 1891).

Años más tarde, Clara aparece también afectada por la materia que la envuelve: "Tal vez del estado íntimo de Clara dependía su emoción ante objetos triviales, que a plena luz sólo hablaban de cocina e industria. Era la sensibilidad herida, la imaginación obsesionada" (LQ, 775). Otra alma angelical, la de la futura Santa Catalina (DD, 1911), sueña con filósofos griegos mientras deambula por una avenida inquietante, similar a la recorrida por el pintor Silvio Lago (LQ 1905). De nuevo, la hora y los objetos se asocian -en percepción impresionista- martilleando en la novela de 1911 el cerebro de la temerosa mujer:

A un lado y a otro de la monumental avenida, alineábanse, sobre pedestales de basalto, las esfinges de granito rosa de dimensiones semicolosales. A los rayos oblicuos del sol muriente, el pulimento del granito tenía tersuras de piel de mujer. Las caras de los monstruos reproducían el más puro tipo de la raza egipcia: ojos ovales, facciones menudas, barbillas perfectas; el tocado simétrico hacía resaltar la delicada corrección del melancólico perfil. Hasta la cintura, el cuerpo de las esfinges era femenino, pero sus brazos remataban en garras de fiera, cuyas uñas aparentaban hincarse en la lisura del pedestal. Dijérase que se contraían para desperezarse y saltar rugiendo. Sintió Catalina aprensión indefinible (...) el espíritu de Catalina temblaba un tanto, en la expectativa de lo desconocido (937).

Subía otra vez por la avenida de las Esfinges, pero no al caer de la tarde, sino de noche, con el firmamento

turquí todo enjoyado de gruesos diamantes estelares. Bajo aquella luz titiladora, los monstruos semihembras, de grupa viril, parecían adquirir vida fantástica. Estirándose felinamente, se incorporaban en los zócalos, y crispaba los nervios el roce de sus uñas sobre la bruñida dureza del pedestal. Sus caras humanas, perdiendo la semejanza, adquirirían expresión individual, se asemejaban a personas. Catalina, atónita, reconocía en las esfinges tan pronto a sus pretendientes desairados como a los sofistas y ergotistas que discutían en su presencia. (937)

Los diversos estudios de doña Emilia, en fin, representan experiencias sensoriales estetizantes, a veces de extremo artificio. Ellos la acreditan como una escritora erudita, de exigencias refinadas, concedora de los gustos modernos y todavía rendida, en un quimérico fin de siglo, ante las maravillas de la naturaleza.

El Coleccionismo

El positivismo llevó a las ciencias a resultados que en modo alguno deben ignorarse: es la época de una investigación exacta, y es también un período de gran actividad coleccionista, durante el cual se multiplican los museos. El proceso de aislamiento de la obra individual independiente alcanza su punto culminante entre 1870-1900 (18), por eso el fenómeno del coleccionismo constituye una de las vías más importantes de aproximación a la cultura artística del siglo XIX.

El rasgo que caracteriza a los años finales del XIX y primeros del XX es la actuación de una serie de coleccionistas que tendieron a suplir la labor de los poderes públicos creando museos a partir de sus propias colecciones, a veces fuertemente especializadas. Así sucedió con Víctor Balaguer y su Biblioteca-museo en Vilanova i la Geltrú (1884), la Casa-Museo del Greco en Toledo (1910), la Institución Cervantina en Valladolid (1916), o el Museo Romántico en Madrid (1924).

Prototipo de mecenas gracias al cual pudieron realizarse muchos de estos museos, fueron el Marqués de la Vega-Inclán, Cambó y Lázaro Galdiano (19). Aunque todo este movimiento fue avalado por un movimiento comercial y económico intenso, el descontrol del tesoro artístico por no existir inventario, la carencia de una legislación adecuada, la existencia de un clero francamente aprovechado y el aumento de aristócratas arruinados fueron algunas de las causas de este fenómeno.

La pasión irrefrenable por poseer y reunir trabajos artísticos responde al ecléctico gusto del momento que suele impedir un análisis de las colecciones como expresión de temperamentos individuales. La necesidad de orden cronológico y precisa clasificación en los museos y colecciones era solicitada a menudo aunque, para escritores como Galdós, este fenómeno fuera simplemente una "manía perniciosa", y para otros, algo asimilable o identificable en ámbitos diversos de la cultura. A la vez, este fenómeno se instalaba plenamente en la nueva situación social, bien tanteada por la escritora: "Es el Louvre como esas casas modernas donde la inteligencia y el dinero del dueño, y su constancia en revolver y escudriñar por todas partes, van reuniendo poco a poco preciosidades en cada género y estilo, hasta formar selecta colección" (20).

Emilia Pardo Bazán criticó duramente el ataque al patrimonio artístico nacional, defendiendo la configuración de España como nación-museo, más que Italia, considerada la reina del arte por excelencia. Las denuncias aparecen en la crítica y en la creación literaria, como la pieza dramática *El becerro de metal*. En ella, Ezequiel exclamará: "El Estado español no compra nada, deja que nos lo llevemos todo..." (21). Tampoco permanece al margen la inédita *Selva*:

En España (...) hay todavía una riqueza inmensa en obras de arte, escondidas ó en las iglesias ó en las mansiones (...) no hay vigilancia suficiente ni en Museos, o en otros puntos donde custodian joyas (...) (157).

opiniones de esta índole, que manifiestan un desasosiego ante los nuevos manejos artísticos comerciales, aparecen en sus artículos críticos y libros de



viajes, entre los cuales destaca *De siglo a siglo* (1896-1901), en donde eleva sus protestas por el precio increíble de los cuadros, la dificultad para adquirirlos, las ventajas económicas del Estado -mal aprovechadas-, y los trapicheos en las subastas (22).

Las mismas quejas surgían ante la estragación del gusto en las restauraciones de objetos o monumentos artísticos "derribados con saña estúpida", en *Los Pazos de Ulloa*. Sus conocimientos sobre arte son muy amplios y, por lo tanto, siente la autenticidad de un objeto, al tiempo que admite la pasión por él: "La vajilla era mezclada, y ante el estaño y barro vidriado descollaba algún "talavera" legítimo, capaz de volver loco a un coleccionista de los muchos que ahora se consagran a la arcana ciencia de los pucheros", llegando incluso al delito, como el del robo de un Cristo -evoca el tema de *Selva*-: "no sólo de la imagen, sino de todo el tesoro monacal, desde los cálices visigóticos hasta las onzas de Carlos IV" (23). En definitiva, es una postura ante el naciente industrialismo transfigurador de los esquemas económicos y sociales de principios de siglo.

Un motor del desarrollo narrativo en cuentos y novelas se nutre precisamente de esta "manía": el afán de poseer. Esos "cachivaches tentadores" (LQ, 761) pierden, a menudo, a individuos ávidos de un cosmopolitismo corregido por un autor implícito experto en la materia:

el "fumoir" (llamémosle fumadero para no usar sino palabras castizas) tiene al frente una galería encristalada. En ella, grandes vasos de "china", fabricada en Sajonia en el siglo XVIII, encierran plantas, cuyas hojas recortadas, de un verde de raso liso, decoran el recinto con una nota de naturaleza fina, alegre, mejorada por la mano del hombre. ("Fumando", 1909).

En el caso de *La Quimera*, la posesión de ciertos objetos-vestidos, muebles o adornos decorativos- adecuados para realizarse en la sociedad se convertirá en una obsesión desquiciante que reflejará la dramática lucha entre su mundo interior y el exterior. Por otro lado, es el marqués Solar de Fierro, amigo de la

Porcel, quien protagoniza la pasión más acentuada por poseer. Su colección de objetos artísticos, como analizaremos más tarde, está marcada por el signo de la tradición, preguntándose Silvio el secreto de la amistad del arcaizante con la modernista. Los respectivos gustos estéticos marcan sus caracteres.

Aun así, su sensibilidad le comunica algo más que el valor material de los objetos decorativos. La colección de Fierro le remonta al Renacimiento (805), en Espina encontraba el alma de las decadencias, como en el **Cristo del Dolor** hallaba "la imagen del más ardiente romanticismo (888) al final de su vida. El espíritu de Lago tiende a la superación del materialismo burgués, pasando de la visión de lo particular a la concepción estética general. Solar y Espina representan, sobre todo mediante los objetos que poseen, el mundo de la tradición y el de la modernidad, dos focos en la lucha artístico-intelectual del pintor gallego.

No es extraño hallar casos de pintores coleccionistas. Santiago Rusiñol, pintor y poeta, coleccionó verjas de hierro -expuestas en el Cau Ferrat, la primera colección de Europa en arte de forja (24)-, y Marià Fortuny mantuvo un general interés por la pintura holandesa (por influencia de Taine y su *Essai sur la peinture*). Silvio (LQ) admira los objetos de su odiado pintor Marbley, en primer lugar por la proscripción de "mezcolanza de antiguallas, ya tan trillada o más que los salones amueblados por tapicero" y, en segundo, por arreglar su estudio "sólo con mobiliario, telas y obras de arte de un mismo período, del legítimo estilo Luis XV francés, sin adulteración de barroquismo ni confusión de épocas", "con un olfato de coleccionista"- (842). Contemplará, pues, embelesado:

los canapés y sillones de Beauvais, tapicería tramada de seda, con su franja mágica de tulipanes y narcisos, granadas y uvas. Los vasos de Sèvres, azul y blanco, que han pertenecido a la Pompadour, y parecen delatar la mano adornista de Fragonard. Los mueblecillos de marquetería, con delicadísimos bronce cincelados. El reloj rococó, que al dar la hora toca una música que habla de fiestas pasadas y amores muertos. Los Clodiones, en que travesen amorcitos hoyosos. El

techo, obra de Natoire, escena mitológica, rubia y rosada, con senos de perla, velos de tórtola, lazos y carcajes. Toda la molición del siglo (842).

El mismo no tarda en adquirir los objetos que decorarán su taller, un sofá Luis XVI o Imperio, dos sillones del mismo estilo, un tapiz para el suelo, un mueble-escritorio, y un par de taburetes o sillas bajas. Adquiere, más tarde, dos fraileros, cuatro sillas de laca y seda brochada, un canapé Imperio, una alfombra -"pequeña y viejísima, pero de colorido grato"-, un contador italiano aparatoso -"falso, quizá"-, dos o tres talaveras recompuestas, y un arcón tallado -"basto, que me servirá de carbonera"-, el "toque que faltaba" era una palmera y una camelia en flor (p. 738). A pesar de la mediocridad, se trata de conciliar dos posturas diametralmente opuestas, el arte sirviendo a la vida, o la vida sometida al arte. La posición de la condesa es semejante a la idea de belleza con funcionalidad, de Unamuno, herencia de Ruskin.

Doña Emilia era una discreta coleccionista de abanicos, y poseía cierta cantidad de objetos valiosos, como atestiguan su casa-museo en La Coruña. Llamaban la atención las vitrinas con jarras de Sajonia, medallas, algunas joyas, muebles de estilo sobrio español, adornados arcones, piezas religiosas antiguas -como una Madonna belga de madera-, tapices, abanicos y cuadros. Entre estos últimos destacan algunos de Vaamonde, varios de su madre, buena pintora, uno de la misma Pardo, y otros de Madrazo. Los cuadros maternos suelen ser grandes lienzos religiosos, pero el de doña Emilia es un estudio de húsar a caballo. Su dormitorio, por otro lado, es sobrio y confeccionado, en parte, por su marido. Es muy probable que, dados los gustos de la condesa, sus objetos preciosos procedan de su experiencia personal:

¡Hay en Madrid centenares de contadores florentinos pero ¿dónde se hallará uno que a éste puede compararse? ¡Las doce tablitas que lo decoran -delicadas escenas mitológicas- parecen debidas al

pincel de Correggio. Los bronce, cincelados a mano, no tienen rival ni por el dibujo ni por la ejecución. Las incrustaciones y realces son de piedras preciosas, ágatas, lázuli, coralinas. Las columnitas del templete central, cristal de roca tallado, y la encantadora figurina central, la Venus, de oro puro, con cinturón de pedrería. La riqueza de los materiales se olvida ante los primores de la labor artística, del Renacimiento, ante la armonía de los tonos intensos y sombríos de metales y piedras, con el suave colorido de las magistrales pinturas ("El contador", 1901).

Los estetas refinados experimentan un placer religioso durante el descubrimiento de objetos maravillosos: "En mi saco guardo una maravilla de arte que pretextará mi excursión por el deseo de que mis amigos la vean y estudien. Es una medalla que parece del XV. Lo descubrí en el oratorio de doña Catalina, churreteada de cera y protegida por un vidrio oval y un marco indecoroso, de coral basto y recargada filigrana" (DD, 963). El misterio romántico de la profanación vuelve a ser la excusa para la exposición de todo un tesoro (DD, 959), como sucedía en anteriores novelas y cuentos:

plata repujada y sin repujar. Plata de arriba abajo, como en las alacenas de las catedrales. Una vajilla espléndida, que da indicios de no haberse usado apenas; sería doña Catalina de las que adquieren la argentería para legársela a los sucesores sin abolladuras. Bandejas, mancerianas, vinagreras, salvillas, jarras, palanganas, saleros, hasta..., lo que no puede decirse..., de plata maciza. Los cubiertos por docenas, y los platos, en rimeros, blasonados con el león atado a un árbol, de Mascareñas (...) Hay una diadema de hojas de hiedra, de brillantes: hay el soberbio aderezo del retrato; hay brazaletes, medallones, broches, sortijas, sin hablar de rosarios, relicarios de oro y pendientes colgantes. ¡Las joyas! Piel virginal de la perla: terciopelosa sombra de la

esmeralda; fuego infernal del rubí; cielo nocturno del zafiro..., ¡qué hermosos sois! Al fin os tengo entre las yemas de los dedos (...) Profano los medallones. Hay tres: uno cuajado de diamantes, a tope; otro de oro liso con enorme solitario en el centro; otro con cifras, de rosas y rubíes: 'C. M., Catalina Mascareñas'. Todos encierran retratos, fotografías ya pálidas. Un niño -será Dieguito-: un señor de levita, sin barba

Proscribiendo la mescolanza de antiguallas, ya tan trillada o más que los salones amueblados por tapicero, Marbley (LQ) había arreglado su estudio sólo con mobiliario, telas y obras de arte de un mismo período del legítimo estilo Luis XV francés, sin adulteración de barroquismo ni confusión de épocas. Por otro lado, tallas doradas, sedas rameadas, porcelanas, bronce, retratos de pelo empolvado y amplios "paniers", todo había sido adquirido por Minia (LQ) con fino olfato de coleccionista (841).

El mundo de la aristocracia es, normalmente, el poseedor de estas maravillas. Ya en obras más tempranas, los aristócratas parecen objetos de arte, en medio de sus colecciones: "El duque, aunque frisaba en los cincuenta y seis, era derecho, elegante, distinguidísimo hasta en su lucia y limpia calva; usaba no sé qué cintajo en el ojal, y podría usar, amen de las hidalgas veneras de Alcántara y Santiago, que ya de casa le venían, (...) Ostentaba el duque en su despacho, y enseñaba con orgullo, además de las condecoraciones, pieles de zorro azul, regaladas por el zar, el collar de esmaltes de una momia, obsequio del "jedife", y un sable japonés de abrirse el vientre, con pedrerías en la empuñadura, gracioso donativo del "mikado" ("Un diplomático", 1883). Esta tendencia es constante en relatos pardobazanianos. Se produce también en su última novela, *Selva*, centrada en objetos de arte, aristócratas y finos estetas (pp. 62-63).

Romualdo Nogués y José Lázaro Galdiano

Es bien conocido el amplio círculo de amistades de la condesa, mantenido ya desde su juventud. El salón de su casa fue el ámbito perfecto para frecuentes y cosmopolitas tertulias, y de allí partieron muchas de las ideas de sus novelas. Al mismo tiempo, no dudaba en realizar largos viajes -sobre todo a París-, durante los cuales se empapaba de las novedades del mundo del arte y la cultura (25).

Entre sus amistades, doña Emilia contó con la del General Romualdo Nogués y la de don José Lázaro Galdiano, dos ilustres coleccionistas (26). Respecto al general borjano, debe destacarse también otra de sus facetas, la de escritor, todo ello desarrollado durante una agitada vida militar. Sobresalen sus *Memorias de un coronel* (1875- 1878), las *Aventuras y desventuras de un soldado viejo, natural de Borja*, y su libro *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo, natural de Borja*. Esta última (1890) sirve de explicación al Nogués coleccionista, arqueólogo o numismático, que surgió cuando "perdió la ilusión militar" (27).

Como ya sabemos, la figura del coleccionista apasionado está representada, en *La Quimera*, por el marqués Solar de Fierro. Su tesón para conseguir una pieza (hasta dieciséis años) hace reflexionar a Silvio: "Reconozco en esta tenacidad el sello de las garras de la Quimera: la tema del coleccionista" (804). La porfía y obstinación no son óbice para que Silvio quede profundamente impresionado. El general, para quien coleccionar era "el más decente de todos los vicios", era muy querido de Doña Emilia, que le remite una carta el veintinueve de Diciembre de 1977, agradeciéndole el envío de sus *Aventuras*, lleno de anécdotas y documentos humanos (28).

Don José Lázaro Galdiano simboliza la constancia de la afición del coleccionismo, observable hoy en el Museo-Fundación que lleva su nombre, en Madrid, museo construido con sus propios objetos, y que donó íntegramente al Estado al morir. Durante toda su existencia fue un exquisito coleccionista, un apasionado de las letras, del contacto con los artistas, y un extraordinario mecenas para nuestra cultura. La revista *La España Moderna* (Enero

1889-Diciembre 1914), fundada y dirigida por don José, contó con la colaboración continua de la Pardo.

Por otro lado, muchas de las obras publicadas por Lázaro y su revista, coinciden con los gustos literarios y artísticos de la condesa, así sucede con *La pintura en Bélgica y Holanda*, de Fromentín, o *La pintura en los Países Bajos*, de Taine. La relación personal entre Lázaro y la escritora comenzó en Barcelona con motivo de la Exposición Universal de 1888, según cuenta Narcís Oller, amigo común, en sus *Memòries literàries* (1889). La biografía de ambos quedará vinculada en 1889 a los hechos novelescos de una de las obras más interesantes de la condesa: *Insolación* (29).

Debemos considerar algunos avatares vitales de la Pardo estrechamente ligados a Solar de Fierro. En Julio de 1891, doña Emilia visitó la casa de un general aragonés, procedente de Borja: Romualdo Nogués, incitada a ello por la lectura de su librito *Ropavejeros* (30). Muchas de las riquezas artísticas contempladas por la novelista fueron convertidas en materia literaria años después, en *La Quimera*. Hemos advertido que el quimérico coleccionista permaneció más de dieciséis años en busca de una pieza. Señalemos también su astucia al mostrar a Espina y Silvio los objetos menos valiosos en primer lugar, como hizo Nogués. Lo comprobaremos, a continuación por medio de un cotejo que consideramos clave para discernir las conexiones intertextuales (31):

Solar quiere enseñarnos sus colecciones. Primero -estratagema- lo menos importante..
(LQ, p. 804)

Objetos hay que el General Nogues logró adquirir después de veinte o más(...)Como hábil escenógrafo, el General por enseñarnos lo menos importante de su hacienda
(pp. 58 y 59)

Las obras mostradas a Silvio y a la condesa son las mismas:

dos retratos desglosados de la colección Car

fueron dos retratos, destacados de la colección

derera: Lope de Vega y Antonio de Solís, fronteros a dos copias de las clásicas jetas de Quevedo y Calderón.
(LQ, p.804)

Carderera: los aficionados recordarán que son los de Lope de Vega y Antonio de Solís (...) Con los dos retratos (...) hacen juego dos buenas copias de las clásicas getas de Quevedo y Calderón.
(pp. 59-60)

A continuación, doña Emilia destaca unos objetos por su valor patriótico, mientras Silvio los contemplará -junto a los apuntados más arriba-, con desagrado:

una especie de trofeo de la guerra de la Independencia española: litografías de heroínas aragonesas, caricaturas de "Pepe Botella" y el ogro de Córcega. A mí esto me parece recoger por recoger. No veo valor artístico
(LQ, p.04)

(...) el "panneau" o recuadro de la Independencia española. Todo es en él recuerdos de la épica lucha que inició el siglo. Grabados contemporáneos que representan a las dos heroínas de Zaragoza, Agustina de Aragón y la condesa de Bureta; caricaturas de Napoleón y Pepe Botella.
(p. 60)

Este conjunto está presidido por una estatua, de interés para ambos:

o único de algún mérito es la reproducción

...reproducción de la estatua de Fernan-

de la estatua de Fernan do VII, que fue derrocada en Barcelona, allá por el año treinta y cinco. Alzábase la estatua -explica el marqués- en el centro de un jardín, y por esa actitud mandona del brazo y la violencia con que la derecha señala al suelo, dijeron los catalanes, en excusa de haberla derribado, que les ordenaba "comer hierba".

(LQ, p.804)

do VII, que fue derrocada en Barcelona por los años 35. Alzábase la estatua en el centro de un jardín, y por la actitud mandona del brazo y la energía con que la diestra señala al suelo, dijeron los catalanes, en excusa de haberla derribado, que el tirano les ordenaba "comer hierba".

(p. 60)

Las reflexiones sobre el mensaje de la estatua originarán un breve diálogo en la novela, ausente durante la visita de la condesa. Poco después, Silvio observa complacido una Madona, quizás de Sassoferrato :

Luego una madona dulzarrona, atribuida a Sassoferrato...

(LQ, p. 804)

Hay una madona que desde luego creí de Sassoferrato...

(p. 62)

unos trabajos de bronce:

una placa de bronce, esmaltada en oro: la puerta del Sagrario de las monjas Teresas. Esta empieza a interesarme

(LQ, p. 804)

descuella un primor de trabajo en bronce, una placa repujada y esmaltada en oro: la portada del Sagrario de las monjas Teresas.

(p. 63)

varios retratos de tipo religioso muy piadosos para la Pardo, poco convincentes en opinión de Silvio, y horribles, según Espina:

retratos , a mi parecer,
todavía mediocres: San
Francisco de Borja , y
San Ignacio de Loyola;
mucho betún, mucho as-
cetismo, mucho españo-
lismo...

(LQ, p. 804)

Dos notables retra-
tos nos presentan,
el uno a San Fran-
cisco de Borja, ca-
beza transportada
de fe, el otro a
San Ignacio de Lo-
yola.

(p. 63).

La divergencias de opinión aparecen en el artículo, en el cual se integran objetos ausentes en la novela, como los cuadros antropológicos del XVIII representando mezclas de razas de México, del general aragonés.

Una valiosa caja de rapé provocó los comentarios de Romualdo Nogués en su librito *Ropavejeros*, recogidos por la condesa tanto en el artículo citado como en *La Quimera* :

Hay coleccionistas de cajas de rapé desde que ha cesado el vicio asqueroso de tomarlo. A uno de ellos le costó 16 años adquirir una en cuya tapa se hallan incrustados en oro tres pedacitos de madera y grabada la siguiente inscripción: -"Testimonio de hispánico valor". -"Carlos III.- "De la estacada de Gibraltar en 30 de Septiembre de 1789. El poseedor de la caja, si recuerda la ignominia que cayó sobre España en 1704, repite: "En Gibraltar oí silbar la jota al mirlo de un zapatero. Hasta los pájaros protestan con aires españoles de que los ingleses ocupen el maldito peñón.

La anécdota del General se refiere, evidentemente, a él mismo, como demuestra la Pardo en sus dos trabajos:

-Van a ver la cajita que rondé dieciséis años, antes de llegar a obtener su posesión (...)

-Desde que nadie tiene el vicio asqueroso de tomar rapé, hay coleccionistas de tabaqueras ... Desde que se acabó el heroísmo nacional se coleccionan sus recuerdos...

En la tapa verse incrustados en oro tres pedacitos de madera, y grabada la siguiente inscripción: "Testimonio de hispánico valor. Carlos III. De Estacada de Gibraltar, 30 de Septiembre de 1780.

(LQ, p.804)

su famosa cajita que rondó diez y seis años antes de llegar a posser-la (...) Dejemos que el mismo rondador nos refiera esta episodio: "Hay -dice- coleccionistas de cajas de rapé, desde que se acabó el vicio asqueroso de tomarlo. A uno de ellos le costó diez y seis años adquirir una, en cuya tapa se hallan incrustados en oro tres pedacitos de madera, y grabada la siguiente inscripción: Testimonio de hispánico valor. -Carlos III.- De la Estacada de Gibraltar, en 30 de Septiembre de 1780. El poseedor de la caja, si recuerda la ignominia que cayó sobre España en 1907, repite: En Gibraltar oí silbar la jota a un mirlo de un zapatero. Hasta los pájaros protestan con aires españoles de que los ingleses ocupen el maldito peñón".

(p. 64)

Pardo Bazán no duda en reflejar el patriotismo de Nogués, poco atractivo para Silvio o Espina. La base, proporcionada por el texto del aragonés, permanece casi intacta, si bien originará las reflexiones de Lago en cuanto a la pasión del coleccionismo, inmediatamente después. Los comentarios de la narradora de *La Quimera* van coincidiendo, como vemos, con los del propietario real de la colección :

Nos enseña después un retrato de Isabel II, en mármol, obra de escultor hábil y amañerado. Esta sí que es la "inocente Isabel", tan querida de sus vasallos (...)
-Recuerdo histórico de este retrato... Es dádiva especial de la Señora a don Francisco Serrano Domínguez, el que había de arrebatarse el trono.
(LQ, p. 805)

un busto de Isabel II, esculpido, no en bronce como la estatua de su padre, sino en mármol, con muy delicado cincel (...) ésta es en verdad la "inocente Isabel" (...) regalado por la reinicita a D. Francisco Serrano Domínguez -el que había de arrebatarse su corona-.
(p. 66)

Unas jarras recordarán a Silvio las vistas en el Tesoro de Toledo (p. 805). Precisamente el cuatro de agosto de 1891 aparece en *La Época* el artículo "La Catedral de Toledo", y en julio de este año "Días toledanos", en el *Nuevo Teatro Crítico*, fruto del viaje de doña Emilia a esta ciudad. Estos objetos, junto a relojes, óleos, camafeos y retratos borbónicos, pueblan también la colección de Nogués:

plata repujada, realmente magnífica, jarras españolas (nunca las había visto) sobredoradas, cinceladas.
Me deslumbran; recuerdan

trece magníficas jarras españolas, de maciza plata, sobredoradas cinceladas, repujadas; jarras que recuerdan por su materia y forma

los vasos sagrados de los pintores venecianos en las Cenas y en las Bodas de Caná. Hay objetos que nos ha familiarizado el arte, y parecen irreales vistos. También me encantan las veneras de la Inquisición de pedrería, cristal de roca y esmalte, y los grandes bandejes de plata del siglo XVI.

(LQ, p. 805)

las que aparecen pintadas en los cuadros que representan el festín de Baltasar o en las cenas eucarísticas de los pintores venecianos (...) veneras resplandecientes de pedrería, una fila de trece bandejes de plata, de los siglos XVI, XVII y XVIII, primorosos por su hechura y martillado.

(p. 67)

Estas riqueza se completan con un grupo de hermosas medallas. En *Ropavejeros*, el General diserta sobre este tipo de colecciones, no ignoradas por doña Emilia, según evidencia su obra crítica y literaria:

...cierta medalla única de Jácome Trezzo, conservada inmemorialmente en la familia, y que al fin cayó en poder de Solar.

(LQ, p. 804)

...las que se acuñaron con motivo de las bodas de Felipe II y María Tudor, "the bloody queen" de los protestantes. Son obra nada menos que de Jácome Trezzo. Yo, sin embargo, prefiero la enérgica y soberbia medalla de Carlos V...

(p. 69)

La medalla de *La Quimera* podría ser uno de estos ejemplares. Es en su novela donde Pardo Bazán manifiesta lo esencial de esta colección: "sólo colecciona lo significativo, lo que tiene alma... llenando su casa, no de discordes baratijas, sino de objetos "sinfónicos"..." (p. 71). Existe, pues, un alma o esencia

manifestada como estructura subyacente interna, y una especial agrupación de los objetos artísticos -doña Emilia describe su disposición en los diversos espacios de la casa de Nogués- que configuran un "intèrieur" en absoluto compuesto de "migajas de arte" (32) formando un todo armónico.

La figura tradicional del anticuario está recogida literariamente -según informa Nogués en su *Ropavejeros*-, sobre todo desde colecciones como *Los españoles pintados por sí mismos*, o *Los españoles de hogaño*, y gracias a autores como Walter Scott (33). Sus anécdotas ofrecen un panorama muy completo del mundo del coleccionista y sus diferentes tipos: "chamarilero", "antiguaria", "ropavejero", "prendera", "corredor"..., y descubren los rasgos de su carácter más sobresalientes, que consisten en su escasa moralidad y su índole de librepensador. Además, entre coleccionistas "vulgares", "chiflados", "pseudo-coleccionistas", o "avaros" -a menudo figuras de sainete-, hallamos grandes aristócratas (Condesa de Campo-Alange, Duquesa de Alba) que reúnen valiosos objetos. En *La Quimera*, Silvio está relacionado con Solar de Fierro, pero también con humildes prenderas:

Ayer retraté (detestablemente) a una chamarilera, a quien debo aún mi Madona estofada y dorada. El retrato irá por la antigualla, y en paz. En la escalera se había cruzado la anticuaria, que bajaba los peldaños, y una cliente excepcional, embutida en el ascensor (LQ, 800).

o incluso con artistas de segunda fila que pintan "tablitas" -el caso de Solano- (LQ, 785) coleccionadas por el vulgo como las estampitas en las cajas de fósforos vendidas en el Rastro. El léxico, las anécdotas, los objetos, los tipos, y, en general, el universo del coleccionismo del siglo XIX en *La Quimera*, ha recibido la influencia de la obra y la personalidad del General Romualdo Nogués, ocasionando las reflexiones de la propia condesa, amiga personal del ilustre borjano.

Centrándonos ahora en los tesoros artísticos y bibliográficos reunidos por don José Lázaro Galdiano, debemos destacar la admiración que despertó a hombres fundamentales en la historia del arte universal, firmas tan ilustres como

las de Rubén Darío (1899), cuyas preferencias se dirigen a *El Salvador*, de Leonardo da Vinci, y Miguel de Unamuno (1909), sorprendido ante la exquisita inteligencia en la selección de las piezas (34).

La Quimera, *La Sirena negra* y *Dulce Dueño*, están pobladas de objetos artísticos, alguno de ellos relacionado con la colección de Lázaro, ya que pueden contemplarse actualmente jarras españolas (sala XI), platos hispanoárabes (sala I), casullas de Toledo (sala XXXI), veneras de la inquisición (sala IV) y una amplia colección de relojes-saboneta (sala Goya) (35). En *Dulce Dueño* se prodigan los elementos ornamentales femeninos tales como una sortija-semanario, de ensaladilla (p. 955), una diadema de hojas de hiedra, de brillantes, brazaletes, medallones y pendientes (958). También aparece algún reloj-saboneta de esmalte (955), un rosario de oro y perlas barrocas, y relicarios de oro (958).

Podemos observar actualmente en el museo Lázaro Galdiano una sortija de arte español del siglo XVII, combinando rubíes, esmeraldas y diamantes (sala IV), una diadema de hojas de bronce (36), un rosario de perlas barrocas con la cruz de oro (V vitrina), muchos relicarios de oro franceses (siglo XV) o catalanes (siglo XV y XVI), y plata cincelada inglesa, tan admirada por la Porcel (p. 803). En la sala semioscura de la sacristía de *La Quimera* hay un "crucifijo tétrico" de tamaño natural con cabellera de mujer, que impresiona al protagonista. Los crucifijos de *El Niño de Guzmán*, y *Dulce Dueño* están fabricados de marfil (37). Un hermoso crucifijo de este material se conserva actualmente en el museo.

El detalle en la descripción de estos objetos, así como la repetición de alguno de ellos en varias obras, puede inducir a pensar en un modelo real contemplado por la condesa, grabado en su mente. Es significativo, también, que nombre en *La Quimera* objetos procedentes del "catálogo Spitzer" (p. 806) y Carderera, los dos en el Museo, donde constan obras de arte de ambos, y que preste atención a los libros con grabados de preciosa encuadernación e ilustración.

Esta afición bibliográfica fue compartida por don José Lázaro Galdiano, y el resultado puede observarse en su colección actual, entre cuyos ejemplares se

conserva el volumen de poemas *Jaime* (38). Alguna de las medallas nombradas con relación a Nogués aparecen actualmente en el museo. Así, los ejemplares de Trezzo conservados son la medalla de **Herrera**, la de **Juanelo Turriano**, la de **Felipe II y María Tudor** y la de **Carlos V**. Respecto a las pinturas localizadas, se encuentra en los dos catálogos el retrato de Lope de Vega, efectivamente de la colección Carderera, pintado por Caxés. Puede admirarse el retrato del historiador Solís (presente el catálogo de 1913), de Alfaro. En el retrato de Lope, éste está vestido de clérigo. El citado cuadro de Quevedo, también de Carderera, aparece únicamente en el de 1926, mientras el de Calderón podría ser uno de los ejemplares conservados en el museo, ausente en los catálogos (39). En cuanto al grupo de artistas plásticos, la nómina que la Pardo ofrece en sus últimas novelas es muy amplia, y supera a todas ellas *La Quimera*.

Varios pintores, procedentes en su mayor parte de estas novelas, y de los cuales en museo posee algún ejemplar son: Boucher, Durero, Fortuny, Goya, Vicente López, Madrazo, Hans Memling, Pablo de Vos, Rembrant, Ribera, Rubens, Van Dyck, A. Cuyp, Van Ostade, Van Der Helst, Gerrit Dou, Van Berhem, Ruysdael, Steenwyck, Hobbema y Wouverman. En 1913, ya aparecen catalogados cuadros de V. López, Madrazo, Ribera, Van Dyck, Memling, Velázquez, Woverman, De Vos, Rubens, Cuyp, Durero, Reynolds y Tiziano, todos ellos nombrados por doña Emilia.

Esta proporciona, a veces, datos más precisos. En el comedor de Solar de Fierro están expuestos "dos grandes lienzos de cacería de jabalíes atribuidos a Pablo de Vos, con alanos despanzurrados y fondos intensos, jugosos, de troncos y verduras" (803). Este cuadro, no citado durante la visita a la casa del General, recuerda **La cacería de Diana**, de este pintor, presente en dos catálogos que el museo posee como inventario de obras de arte que por él pasaron -propiedad de Lázaro-, si bien el asunto es muy conocido (40). También Wovermans, "el del blanco corcel" (858) tiene dos ejemplares, **Partida de caza**, actualmente en el museo, y **La batalla**, ambos anotados en 1913. En los dos lienzos -particularmente el segundo, atribuido a Laer o Gaal- se ve destacada la figura del caballo, tan característica de este pintor.

Durante el recorrido a través de la colección Lázaro Galdiano hemos observado que piezas pictóricas conservadas actualmente, o que Don José

poseyó, eran propiedad del general Nogués alrededor de 1891, así como en esta fecha estaban en sus manos varias de las medallas más importantes de Trezzo, las cuales ahora constan en el museo. Existe, además, familiaridad entre los objetos de ambos y sus gustos artísticos, tradicionales y patrióticos. Esta pasión por el coleccionismo es compartida por Emilia Pardo Bazán hasta el punto de convertirla en materia literaria, personificándola en Solar Fierro, amante del arte antiguo.

Existen numerosos enlaces entre los objetos artísticos citados, a pesar de la difícil verificación de los mismos por la libertad novelesca de la escritora y las múltiples fuentes que pudieron inspirarle. En contrapartida, surgen datos que relacionan los diferentes ámbitos artísticos, enriqueciéndolos mutuamente e impulsando a la meditación sobre las íntimas correspondencias entre arte y literatura a principios de siglo, originadas, en el tema que nos ocupa, por una estrecha y fructífera amistad.

En todo caso, para Emilia Pardo Bazán el coleccionismo es una manifestación de la vida psíquica de sus protagonistas. Aparece unido a un cierto grado de fetichismo, manía y apasionamiento, y responde a sus propias experiencias vitales, esencialmente en su novela de 1905. Surge como exteriorización de profundos cambios sociales, reflejados por la condesa en sus último ciclo narrativo, sobre todo con la figura de Solar de Fierro, aunque este gusto por recoger objetos, artísticos o no, ya aparecía en alguna de sus narraciones anteriores.

En *La Quimera*, todos los objetos poseen un extraordinario valor material y estético, formando, más bien, un conjunto aristocratizante. Es, precisamente, en esta novela, donde la "tema" del coleccionismo se ha convertido en la quimera del culto a la belleza y adoración al arte por encima de todo, otorgando a los objetos un alma subyacente, un valor simbólico intrínseco que supera su mera estimación real.

3.3.5.3. Universos interiores

Emoción estética religiosa

Las innegables preocupaciones político-sociales de Pardo Bazán, su espíritu de lucha e inquietudes culturales, no consiguieron desbancar su complacencia en la belleza: "Parece que la leyenda contenida en la monografía que hoy saco a luz, es la misma que representa una tapicería gótica perteneciente al barón de Rothschild, y en la cual, con donoso anacronismo, Alejandro luce una armadura de punta en blanco, del siglo XIV, y Zenana el luengo corpiño, el brial y el ancho tocado de las damas contemporáneas de la Santa Sede en Aviñón" ("*Zenana*", 1898). Incluso estos datos eruditos -procedentes de "una monografía del doctísimo alemán Julius Tiefenlehrer", también presente en "*El palacio frío*" o en "*La gota de cera*"- transparentan una infatigable indagación estética acentuada, si cabe, en relación a la experiencia religiosa.

Los momentos de fastuosidad decorativa dedicada al culto de espíritu son constantes: "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*", *Cuentos Sacroprofanos*, 1899), a veces hasta el punto de provocar inquietud: "inmenso retablo, con figurones de ángeles que tremolan banderas de victoria y moros que en espantadas actitudes se confiesan derrotados (...) un colosal incensario vuela entre nubes de incienso" ("*La danza del peregrino*", 1916) o grata distracción al lector, como el Nacimiento "obra de arte más que de ingenua devoción" de "*El belén*", 1898), dotado de elegantes Magos: "...su rica túnica de brocado de plata franjeada de esmeraldas y plumas de pavo real..." ("*Los Magos*", 1898).

Hasta aquí, el idealismo religioso en su faceta más espiritualista revela, efectivamente, la emoción estética como instrumento impulsor de la fe y de la conversión (41). Sin embargo, esta convivencia no siempre es pacífica. La fruición estética puede ganar terreno a la experiencia religiosa en detrimento de la segunda, tendencia manifestada particularmente en "*Siglo XIII*" (1901) Su apertura permanece envuelta en una exquisitez escenográfica y decorativa: "Era esa hora en que, sin espesarse aún las sombras de la noche, se levanta un soplo

frío y se ve ya la luna, como arco pálido, en el oro verdoso de cielo donde se apagan las últimas claridades solares, cuando encontré al ciego y a la niña (...)", para dar paso a un relato homodiegético:

Me interesan, me atraen los mendigos de profesión. Son un resto del pasado; son tan arcaicos y tan auténticos como un mueble o un esmalte ... El ciego que hallo en este camino de aldea orlado de madreselvas en flor que embalsaman, al pie de un castaño, tiene ya para mí algo de la poesía melancólica del anochecer que envuelve su figura, y al darle unas monedas de vellón, creo estar realizando un deporte de la Edad Media, a la puerta de algún reducido santuario, o interrumpiendo el bordado de un tapiz, sentada en el poyo de alguna fenestra ojival.

La Pardo Bazán juzgaba los siglos XII y XIII insuperables para evocar la fe que iluminaba entonces los espíritus y las almas de los artistas. Se trata de un espiritualismo cristiano -inspirado directamente en la corriente romántica de Chateaubriand- seducido por la orden monástica franciscana. Esto revelan sus propias experiencias vitales:

Me parecía estar en una catedral espléndida, y me parecía cantar sus ojivas y sus arcadas. Viví en el siglo XIII, y hubo páginas de la historia del milagroso santo que me arrancaron lágrimas. (...) No hay hermosura comparable a la del Catolicismo vestido con su ropaje de oro y colores por la Edad-Media (42).

Sin ánimo de criticar la particular moralidad que del anterior fragmento cuentístico ("Siglo XIII") pueda desprenderse, centrémonos en aquella actitud caritativa, inmovilizada y sellada como imagen. El pobre -cosificado en forma de bella antigüedad- interviene en un artificio escenográfico-poético cuya belleza configura la reminiscencia de la espectadora y narradora. De este modo, la realidad se escamotea. Toda una actitud es convertida en una obra de arte

poética y "decorativa", el suceso del presente viene moldeado como bello suceso de épocas remotas.

Exploración psicológica

Los estudios de cosas reflejan la psicología del individuo. En algunas ocasiones, no muy alejadas cronológicamente, la Pardo se detiene al describir los objetos dispuestos en una habitación, reflejo del carácter social de un personaje. Ya en *El tesoro de Gastón*, la casa del administrador lucía un soberbio mueble tallado junto a un rico tapiz antiguo, símbolo de su escalada social. Bonaret, en un cuento del año 1981, será un comerciante desfasado, no al tono con las nuevas artes industriales:

Para el observador no carece de interés -de interés simpático- la tienda de Bonaret. Contrastando con los magníficos vidrios biselados, los relucientes bronce, las claras bombas de cristal raspado y las barnizadas anaquelerías que poco a poco, van echándose los demás industriales de Marineda, la quincallería conserva sus maderas pintadas toscamente de azul, sus turbios vidrios de a cuarta, su piso de baldosa fría y húmeda, sus sillas de trueca en tono arcilloso indefinible. El escaparate (si con tanta pompa ha de calificarse la delantera de Bonaret) luce -en lugar de crujientes sedas y muebles terciopelos, cacharros artísticos o sombreros recargados de plumas- algunas sartas de cuentas verdes, cajitas de cartón llenas de abalorios, naipes bastos, tijeras enferrizadas, navajillas tomadas de orín madejas de felpa y estambre para bordar...: todo atrasado de fecha medio siglo ... ("Las tapias del campo santo", 1891).

El objeto artístico -funcionando aquí como referencia implícita de un individuo ordinario- revela, en otros casos, aficiones o tendencias cuyo significado trasciende lo anecdótico para la narración:

Uno (ataque de risa) tuve ocasión de presenciar en la misma salita de espera del doctor, de vulgar mobiliario elegante, adornada con cuadros y bustos que atestiguaban el reconocimiento de una clase muy expuesta a la neurosis: los artistas ("La risa", 1907).

pautas, ciertamente, muy azorinianas: "En una de las paredes se veía un cuadro viejo, una copia de un caballero de Sánchez Coello. Del patio hemos pasado a una ancha sala. Eran los muebles, no antiguos, sino viejos; muebles modernos, pero envejecidos, destartalados. Mas, a pesar del destartalamiento y pobreza de los muebles, se veía acá y allá una nota de cuidado, de solicitud, de finura, que revelaba un alma femenina ..." (43). Doña Emilia, no obstante, suele utilizar estos recursos como justificación de tesis morales. Mientras Nati ("Ceniza", 1897) se contempla en un espejo, descubre su retrato anímico, centrado en el disfraz de Carnaval:

Aprió todos los detalles. El dominó blanco, arrugado, mostraba sobre la tersura del raso, pegajosos y amarillentos manchones de vino; un trozo de delicada blonda pendía desgarrado, hecho trizas. Caído hacia atrás el capuchón, colgado de la muñeca el antifaz de terciopelo, se destacaba el rostro desencajado, fatigado, severo a fuerza de cansancio y de crispación nerviosa.

lo mismo sucede con Clara ("Aventura", 1899) -recordemos a Clara Ayamonte, en la novela de 1911- quien, hastiada en Carnaval, recoge a un pequeño desvalido como método de conversión. Se exploran las psicologías, pues, ante los desengañados ojos de un lector informado subrepticamente:

Los palcos se habían disputado como si fuesen asientos en el cielo, a la diestra de Nuestro Señor. En cada uno se reunían dos familias, de modo que parecían retablos de ánimas. Las señoras habían sacado del ropero lo mejorcito, y muchas se habían encargado trajes para el

caso. Predominaban los escotes, y veíase, como en el Real en días solemnes, mucho hombro blanco, algunos brillantes, guantes largos, abanicos de nácar, que agitaban un ambiente de perfumes ("Por el arte", 1881).

Dicho lector también tiene la oportunidad de toparse con almas piadosas: "si no mentía el burdo sayalote negruzco, el manto de la misma tela y color, con cruz roja, el cordón de triple nudo y las sandalias, pertenecía a alguno de los numerosos colegios de Misioneros Franciscanos establecidos en el litoral de Africa" ("Cuatro socialistas", 1893), o almas muy sensibles al arte:

Su retrato al óleo, medio velado por un crespón, se alzaba sobre dorado caballete a la luz más favorable. Sus últimos manuscritos estaban encerrados en linda arquilla de cristal con placa explicativa de bronce. El modelado de su mano derecha, fundido en bronce también, se alzaba sobre un zócalo de mármol y terciopelo oscuro. Tales cuidados, que nunca son obra sino de cariñosa veneración, me indicaban que el corazón de la viuda albergaba los mismos sentimientos con que yo me acerca a ella ("Gloriosa viudez", 1907).

La escenografía, cuidada siempre, se ajusta a los tormentos internos de la mente. Una encantadora tía hace una confidencia familiar terrible a su sobrino -la madre de éste llegó a invocar al demonio- en "El enemigo" (1918). La tortura interior se apoya en los objetos mediante la ayuda siempre preciosa de las luces y las sombras, turbadoras de la retina.

Mi tía calló. Yo miré alrededor. Experimentaba misteriosa sensación de algo que, en los rumores sombríos de la anticuada sala, se alzaba en incierta forma; chispas fosfóricas resplandecían entre el negror confuso. Iba cayendo la tarde, y los últimos reflejos del sol arrancaban luminosidades a los objetos dorados, a los cristales de la araña de La Granja, a una lámpara y

un vaso de Venecia. En las pinturas devotas que adornaban la pared, una cabeza, un brazo torturado, emergían del fondo de betún.

Lo mismo sucede en "Las espinas" (1919), cuya atmósfera sobrenatural se debe al efecto de las espinas que una dama tiene señaladas en la sien, lo cual la predestina a tomar los hábitos renunciando al amor terreno. Su posible novio nos descubre el bienestar que necesita esta alma atormentada por su destino, mientras contempla los lienzos que decoran el gabinete: "Me alejé, y en un gabinete contiguo, donde no había nadie, me puse a admirar unos cuadros de ninfas y sátiros, en paisajes frescos y densos, a lo Rubens (...) En el gabinete de los cuadros estilo Rubens, donde, efectivamente, no había un alma, y el aire era más puro"

Todo un aderezo decorativo es capaz de representar en la imaginación -de forma certera y coherente, como sabemos-, los últimos resquicios de los sentidos ("Deber", 1905). En los maravillosos recuerdos de un japonés agonizante convivirán arte y natura:

El herido se encontraba en un jardín, terraza colgada sobre un río, cercada por tapia de escasa altura, hecha de azulejos de porcelana policroma. Macetas diminutas, con arbustos enanos, coronaban la tapia, y árboles recortados en figura de peces, esquifes o jarrones, rodeaban el quiosco de porcelana también. Dentro, en platos primorosos, se brindaban frutas, nísperos de oro, paviás de felpa rosa, naranjitas bruñidas, guanteadas por su flexible piel. Confituras ligeras, capullos e insectos en almíbar, completaban el refresco. Dos tibores sostenidos por un dragón o endriago fabuloso se alzaban sobre peanas de madera laqueada en los ángulos del delicioso quiosco, todo enramado y enguinaldado de campanillas abiertas, que sobre las columnas de porcelana parecían adornos cerámicos, de una cerámica milagrosamente frágil.

Y esta colaboración constituirá una terapia contra los horrores de la guerra, en este instante, para el moribundo. el inconsciente del individuo se manifiesta, pues, a través de una determinada decoración y, a menudo, tras ella surge un discurrir narrativo en estilo indirecto libre: "Sentado en un banco por el cual trepaba una enredadera fina, ante una canastilla de alternantras y colios, pintorescamente rayada de verde y rojo carmín, y macizada de margaritas menudas, Enrique daba vueltas al problema de su destino. Cambiaría de vida, se recogería, lucharía. A los treinta años, hay margen para renovar muchos aspectos de la vida, para rehacer dos fortunas. Hasta cabe irse a América..., pero después de liquidar bien sus asuntos..." ("La puntilla", 1914). La enredadera de sus pensamientos y las margaritas de su destino marcan las pautas de sus cavilaciones. Lo mismo sucede en "El Belén" (1898):

Tapizaban las paredes ricas colchas y cortinas de raso y damasco; corría por el techo un cordón de focos eléctricos, y cubría el piso blando tapiz. En el testero, como a una vara de altura, se levantaba un tabladillo, y sobre él un Nacimiento, el Belén clásico español, (...) Isabel se detuvo a contemplar los hilitos del agua, a escuchar el musical ritmo (...) ¿Por qué la engañaban, a ella que era incapaz de engañar, enemiga de la falsedad y el embuste? ¿Cabía salir de casa despidiéndose con una sonrisa y una caricia para ir a pasar horas en compañía de otra mujer?

teniendo en cuenta la esterilidad de la protagonista, se percibe cómo el bonito belén evidencia su drama psicológico, reforzándolo con la intensidad propia de las presencias plásticas.

Desnudez espiritual

Los estudios psicológicos revelan una tesis constante en ciertos relatos pardobazanianos, particularmente en sus "novelas de conversión", *La Quimera* y *Dulce Dueño*: los protagonistas se desprenden paulatinamente de sus atavíos externos, en progresión paralela a su desnudez espiritual. En la novela de 1905, "Silvio acababa de descubrir (...) la verdadera naturaleza de Espina, su exigencia

interior, no menos insaciable y desenfrenada que su lujo exterior" (840), basada en su vestimenta y también su residencia, dispuesta "a estilo modernista, con verdaderos primores de decoración y mobiliario" (868).

Más tarde, destaca un admirable jardín de invierno, con plantas muy extrañas", "estatuillas de alabastro" y "techumbre de cristal" (871), poco después, la galería de porcelanas (871), para pasar al "saloncito verde, cuyo tapizado de seda desaparece bajo brochado de ramas de almendro en flor, y que precede a la rotonda y al tocador de Espina" (873), por la escalera que arranca de la antesala "y que visten tapicerías simbolistas ejecutadas expresamente para Espina a cartón perdido (873). Toda una "excursión" por el "hotel moderno" de la Porcel (874) para ver, literalmente, su alma decadente. Su cuerpo, sin embargo, terminará en la "macabra alcohola de tierra húmeda" (889), sin el desnudo y purificado refugio espiritual de Clara (LQ) y Lina Mascareñas (DD).

El hotel del pintor Marbley (LQ) posee un estilo similar al de la Porcel. La escalera es un "balaustre torneado y salomónico, en armonía con los viejos tapices que vestían la pared de un desfile de paladines, princesas, caballos paramentados y ciervos místicos ...". Impresiona, también, la "alta verja de hierro forjado, gótica", y la biblioteca "ricamente encuadernada (...) con que el pintor se daba tono de artista cerebral, muy documentado para disfraces, instalaciones de casas grandes, palacios y garzoneras con relieve estético" (841). Todo modernidad, pero también ostentación y boato pernicioso, como en casa de madame Mélusine: "La morada de esta señora es espaciosa, espléndida, algo abigarrada, como el espíritu de la dueña; ostenta un lujo sin intimidad ni densidad aristocrática: recuerda la fisonomía cosmopolita de los grandes hoteles" (830).

Lina Moros, una de las modelos preferidas de Silvio (LQ), llama la atención por su natural elegancia, aprovechada a la hora de plasmarla pictóricamente, como en su retrato "con el traje ceñido de paño "prune" (757) que tantos celos despierta en Clara. Frente al refinamiento de la Imperiales "vestida con alta coquetería" (799), la vulgaridad de las de Barrachín, para Silvio "gentes caricaturales". La madre es "un amasijo de plumas, cintas, colorete y brillantes" (783), plumas que en exceso adornarán a Adolfina, durante el viaje por Castilla "atusada, de abrigo, de sombrero, arrollado al cuello una boa

de plumas" (799), objeto ornamental que suele acompañar una personalidad vulgar, extrovertida o simple.

Pero es Espina Porcel la mujer que obnubila a Silvio (LQ) en un primer encuentro:

...esos guantes largos y flexibles que no tienen botones, que guantean dejando a la mano y al brazo soltura, acusando hasta las uñas. La contemplo. Me acuerdo de Lina y comparo. Esta no es un tipo de belleza; sus líneas no evocan reminiscencias clásicas. Hasta diré que carece de líneas. La línea, en ella, es algo tan flexible y muelle como ese guante de tonos neutros, de corte ficticiamente elegante, distinto de la verdadera mano (800).

El gesto, la línea, la materia, todo unido para ofrecer una sensación de artificialidad. Para Silvio, si existiera "una carne artificial", esa sería la de Espina, porque percibe en ella "bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y plega como un Watteau" (800). Pero lo que le impone en su nueva parroquiana "No es un traje, unos guantes, una armonía de exterioridades (...) Es el espíritu de desencanto (...)" (p. 801). El ropaje que cubre a Espina es el reflejo que descubre el alma de la protagonista -"la superioridad no está en el vestir como se viste en las decadencias, a lo bizantino y a lo arcángel; está en tener el alma ávida y exhausta a la vez, que las decadencias forman"- y subyuga a Silvio.

Más adelante, los relojes saboneta del marqués Solar de Fierro, llenos de desnudeces paganas, conducen a una nueva observación por parte de Espina: "Los maestros de las decadencias y las afeminaciones voluptuosas del arte consiguen sus efectos con ropajes y paños. Ahí están los artistas del siglo XVIII, que no me dejarán mentir. El desnudo estorba para la picardía". Silvio, analizando la silueta de Espina, advertirá que su atractivo está en su ropaje: "Bajo el ropaje de Lina Moros, su forma se exterioriza; en Espina no sé distinguir la forma de la vestidura. En esto debe consistir el arte supremo" (805).

Desde luego, ya se apuntó que una de las motivaciones de la moda femenina finisecular era, en buena medida, erótica.

El mundo de la aristocracia -también presente en *Selva*, fue puesto en tela de juicio por la Pardo. Le encuentra un "lesión de la energía moral que, no permitiéndole mantenerse fiel al ideal del pasado, le impide también aceptar el del presente y soñar el del porvenir", distinguiendo a los nobles "no por viciosos, sino más bien por "inertes". No obstante, doña Emilia conoce muy bien el Madrid bullicioso y frívolo, las jornadas en los estrenos teatrales y conciertos o los salones elegantes. Para cumplir con su intensa vida social, debe preocuparse de que sus modelos y peinados sean variados y actuales, aunque toda esta agitación llegue a producirle en el alma "un vacío, un sentimiento de angustia inexplicable, parecido al del que se aguesta la víspera de un lance de honor y le oprime entre sueños el temor de no despertar a tiempo para cumplir su deber" (43). Si bien rechaza moralmente muchas de las costumbres de la aristocracia, no prescindirá del mundo de la moda, como tampoco lo harán los refinados personajes de sus últimas novelas.

Silvio (LQ) se obsesiona por los trajes hasta el punto de trabajar para conseguir un vestuario digno: "Las corbatas, las camisas. ¡Maldición!, hay que abonarlas al contado...; Estreno mi ropa, ¡Parezco otro!". Es vital, para el artista, estar a la altura de la sociedad que le rodea. Clara Ayamonte, en *La Quimera*, gozará de un vestuario abundante y exquisito. Cuando en su idealismo romántico desea que Silvio le declare su amor en el taller, y éste quiere encender la luz, ella contestará: ¡No! (...) ¡Prefiero el misterio! Súbeme el abrigo... así...":

Era el abrigo amplia pelliza de seda acolchada, oscura y modesta por fuera, al interior formada de riquísimo brochado azul modernista. Clara echó sobre los hombros del artista un pedazo de la fastuosa envoltura, y al sentir que el mismo tibio ambiente los rodeaba, se decidió... (p. 756).

este abrigo, humilde por fuera y rico en el interior, como su dueña, está forrado con el color de moda, y es uno de los objetos que muestran la búsqueda infructuosa de amor en una escena que, por su antirromanticismo, raya en lo

grotesco. Silvio rechazará el envolvente dinero de la protagonista, pero no descubrirá su verdadero valor interior.

Siguiendo con *La Quimera*, la Ayamonte "que tenía la cabeza recostada en la diestra y el cuerpo lánguido reclinado en la meridiana de raso gris, moteada de botoncitos de plata", se muestra, mundana, ataviada a lo "Watteau", con crespón de China color rosa té, y calzada con chapines de raso sobre medias de seda. Posteriormente, y tras revelar su deseo de ingresar en un convento, Clara realiza un viaje por Castilla que finalizará en Ávila, presentándose a una comida con "un traje primoroso de raso fofo azul, golpeado y franjeado de bordados zafireños, envió reciente de un maestro de costura", no demasiado ascético.

La personalidad de la Ayamonte está reflejada en los contrastes de su vestuario. Permanece rodeada de uno objetos decorativos altamente refinados, como la ropa que envuelve su cuerpo, sin ser ultramoderna pero sí elegante. Todo se esfumará tras tomar los hábitos:

¿No tejemos la felicidad con el hilo de nuestros sueños? ¿No es el mundo quien rompe y mancha el tejido? Clara, ahora, libremente, extiende y goza la rica tela, que debe de parecerse a los bordados góticos de las casullas de Toledo (¡Los he visto anteayer! ¡Vaya unos bordaditos!) (798).

De nuevo la visión de la estética superficial no complementada por la ética interior. El hilo de los sueños de Clara forman un tejido que, como un abrigo, la revisten de misterio, al igual que Lina Mascareñas, protagonista de *Dulce Dueño*: "El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y atavío... Mi pie no es mi pie, es mi calzado ... Mi mano es mi guante, de Suecia flexible..." (867). La diferencia está en el ansia de artificialidad de Lina, aunque las dos abandonarán la morbidez de los tejidos externos por la riqueza espiritual.

Emilia Pardo Bazán advirtió el instinto sexual expresado por el vestir en obras clásicas como *La perfecta casada*, *La Celestina*, o la *Institución de la mujer cristiana*, de Vives, aunque el "bizantinismo modernista", esa "estética

especial que antepone lo lindo, lo raro o exquisito, lo caprichoso en color y forma, a lo sencillo, robusto y sanamente hermoso" lo encuentra en el siglo XVIII, coquetón y afrancesado, bajo la óptica de los Goncourt. Tanto para la condesa como para el padre Coloma, la mujer es todavía la parte más saneada y moral de la clase aristocrática así, en Currita, de *Pequeñeces*, el refinamiento "bizantino" está unido a residuos de fe religiosa. Por eso, la Pardo comprende que la lírica romántica y, después, el nostálgico hombre modernista, se impregnen de "aroma femenino", porque el alma femenina se defiende mejor contra la intrusión del "yo íntimo" (44).

Artificialidad que protege a un alma decadentista genuina, modelo de picardías y voluptuosidades, Espina (LQ), sus ropas y joyas, constituyen el fetichismo más obsesivo. Silvio, la caricaturizará como "un vampiro con sombrero de plumas, o una muselina que, entre el esbelto rebujo de las ropas, saca su cola de serpiente" (823). En todo caso, esta relación íntima entre prenda de vestir y persona fue experimentada por la propia escritora. La dedicatoria de su libro de poemas *Jaime* reza:

A José Lázaro Galdiano. Este ejemplar va encuadernado con un guante mío y la intención que acompaña la mano que vistió el guante y escribió los versos.

Emilia (45)

la mano será acariciada cuando se toque el libro. El fetichismo del objeto trasciende lo material porque llega a ser el alma del que lo posee:

Porque es de advertir que la generala para irritar la imaginación y estimular con mayor fuerza la codicia de los varones, unía a su tipo meridional, provocativo y tentador, una gran reserva, un alarde de formalidad y recato sobrado aparente para no pecar algo de artificioso y postizo. Jamás se descotaba. Apenas usaba joyas. Vestía mucho de lana negra. No bailaba nunca. No sonreía palabra con los menores de cuarenta años... ("El mechón blanco", 1892).

Todo ello está ligado no sólo con el gusto, sino con la limpieza de espíritu: "golpes de coquetería y manías de adorno que hacían fruncir los labios a mi tía Gabriela, tan majestuosa con su liso hábito del Carmen. El peluquín de doña Aparición, con bucles y sortijillas de un rubio angelical; su calzado estrecho; sus guantes claros de ocho botones; sus trajes de seda a rayas verde y rosa; sus abanicos de gasa azul y el grupo de flores artificiales que prendía graciosamente su mantilla, nos daban harto que reír" ("Memento", 1896). Incluso, por medio de la superposición artística, un retrato pictórico llega a alumbrar el carácter de su modelo, "delineando " su casto interior:

Este representaba a una señora como de treinta y cinco años, de rostro prolongado y macilento, de líneas austeras, que indicaban la existencia sencilla y pura, consagrada al cumplimiento de nobles deberes y al trabajo doméstico, ley de la fuerte matrona de las edades pasadas. La modestia de vestir en tan encumbrada señora parecíame ejemplar; aquel corpiño justo de alepín negro, aquel pañolito blanco sujeto a la garganta por un escudo de los Dolores, aquel peinado liso y recogido detrás de la oreja, eran indicaciones inestimables para delinear la fisonomía moral de la aristocrática dama ("Los buenos tiempos", 1894).

un retrato lejano a la extrema frivolidad de ciertas dueñas de canes: "entregué sin reparo al nuevo cariño, y si no le encargué a Clown un trousseau lujosísimo de sedas, encajes y plumas (ya sabes que esto se hace hoy, como que existen modistas especiales y hasta figurines para perros" ("Infidelidad", 1899); "No omitamos tampoco en el presupuesto de Muff -nada ha que omitir, tratándose de presupuestos- (...) ("Ley natural", 1894). Lo misma superficialidad transparentan ciertas compañeras de la infancia, encaprichadas de ancianos señores:

La puerta se abre, y en el hueco aparece el papá de Rosalba, setentón atildado y retocado: su levita, gris hierro, última moda, acentúa la prominencia de su vientre. En el ojal luce un clavel blanco, rodeado de

ramillas de cilantro. Calza guantes de Suecia, y al moverse despide emanaciones de Ideal (el perfume más caro de la casa Houbigant) ("El gusanillo", 1904).

El ambiente frívolo y sensual se intensificará, en *La Quimera* con el retrato de Micaela de Mendoza, sobrina de Clara, cuyas aspiraciones reflejan un espíritu ambicioso e interesado (754). Ninguno de los objetos de Clara cumplirán una función meramente decorativa. La sensualidad de los adornos, conviviendo con los escogidos libros de mística, simbolizan su conflicto espiritual. En su ámbito definitivo, como hemos visto, reinará la desnudez ornamental, adecuada para su nuevo estado anímico.

Culmina el fenómeno de la desnudez interior en *Dulce Dueño*. Catalina, tras mostrar su debilidad por las joyas de Cleopatra (933), mujer fatal:

Catalina luce las mismas galas, que son una necesidad de su naturaleza estética (...) venía más ricamente ataviada que nunca, surcada por ríos de perlas, que se derramaban por su túnica blanca con realces argentinos, como espumas de un agua pálida. Su velo también era blanco, y coronaba su frente ancho aro todo cuajado de inestimables 'barekets' o esmeraldas orientales, traídas del alto Egipto, cerca del mar Rojo, donde, según la leyenda, las habían extraído los Arimapes pigmeos, luchando con los feroces grifos que las custodiaban en las entrañas de la tierra. Lucía en su garganta la perla de la reina de Egipto, y al pecho, la cruz (943-944).

pasa a la pureza espiritual: "Se bañó, purificó y perfumó como en día de bodas; se vistió interiormente tunicela de lino delgadísimo, ceñida por un cinturón recamado de perlas, y, encima, echó la vestimenta de burdo tejido azul lanoso que aún hoy usan las mujeres 'fellahs', el pueblo bajo de Egipto. Calzó sandalias de cuerda, igual que las esclavas mullendo antes con seda la parte en que había de apoyar la planta del pie. Un velo de lana tinto en azafrán envolvió su cabeza." (936) Lo mismo sucede a su seguidora, Lina, antigua amante de las joyas:

Salí de Madrid dos semanas después, al anochecer, con una maleta vieja por todo equipaje. Llevaba puesto lo más sencillo que encontré en mi guardarropa, traje sastre, de sarga; abrigo de paño color café con leche. Ni guantes ni sombrero. Un velillo resguardaba mi cabeza y mi faz, ya desencajada, en que sólo la mella del diente recordaba el suceso. Mi peinado era todo recogimiento y modestia" (...) Amo estas paredes lisas, que ningún objeto de arte adorna; este mobiliario sin carácter, como de hospital o sanatorio; estos árboles sin frondosidad, este jardín sin rosas, este dormitorio exiguo (...) (1018-1024).

Espina Porcel, Marbley y Mélusine (LQ), destacan por el recargamiento externo de sus propios espacios vitales. Son almas tocadas por la decadencia, pero en su faceta más frívola, más "decorativa", lo que resulta una falsedad desde el punto de vista de su creadora, pues es una amante de lo novedoso si es auténtico, tanto en la vida como en el arte. En contrapartida, Lina Mascareñas (DD), Clara Ayamonte y Silvio Lago (LQ), simbolizan -con su desnudez externa- la progresiva purificación y enriquecimiento de sus espíritus.

Tras las novelas, la tesis es reiterada, con mayor sincretismo, en diversos cuentos -"...y el despecho de la ropa anticuada y modesta que vestían ambas, mientras "la Gallinera", ayer, ayer mismo, había estrenado un sombrero de plumas..., y no de gallina, sino de legítimo avestruz" ("El pajarraco", *Cuentos Trágicos*, 1912); "su abrigo, de crespón blanco con recamos y borlas de plata, era un primor... boa de tul rizado" ("La punta del cigarro", 1914). Resalta particularmente "El balcón de la princesa" (1917): "Desde el cuarto de baño, todo revestido de cristal hilado de Venecia, que imitaba cascadas irisadas y diamantinas cayendo en la pila, enorme concha también de cristal, con orla sinuosa de corales y madreperlas, hasta el camarín donde la princesa pasaba las tardes, y que revestían franjas de oro cincelado y esmaltado, sujetando paneles de miniaturas deliciosas en marfil, todo era un sueño realizado, pero un sueño de refinamiento y poesía...". Su protagonista trueca todas sus riquezas por un joven amante, abandonando una vida regalada de esteta.

Simbolismo

Simbolismo religioso

Para el narrador naturalista, el objeto no era sólo un símbolo alusivo a algo concreto, sino la historia misma de lo que se deseaba contar: el personaje, su contorno y su esencia, su fisonomía y su alma. Sin olvidar del todo esas "lecciones de cosas" con prurito fotográfico y documental, y sintiendo aquella "emoción del objeto" de los pintores (46), la Pardo va apoyándose en resonancias artísticas para un modo de novelar -cuyo inicio marcó Martí con *Amistad funesta* o Huycmans con *À rebours*- refinado y elegante. Corresponde a una materia sensible que, por influencia parnasiana, no es percibida tan sólo por sí misma, porque parece pertenecer a un orden no natural, sino de evocaciones artísticas. De esta forma, se traspasan los límites de lo sensorial, sensual, deleitoso o incluso sibarítico, porque por encima está situado el mundo del espíritu y la mente (47).

Expresivas sugerencias simbólicas manifestaban ciertos objetos en obras primitivas de la condesa. El archivo de los Pazos es el desencadenante de toda una serie de reflexiones reveladoras del estado del decadente espacio rural: "...el archivo había producido en el alma de Julián la misma impresión que toda la casa: la de una ruina, ruina vasta y amenazadora, que representaba algo grande en lo pasado, pero en la actualidad se desmoronaba a toda prisa". Otras veces, la conexión con el personaje es íntima, como el grabado del Calvario poseído por Julián que "Aunque malo el dibujo y peor en su desempeño, respiraba ... una especie de resignación melancólica, adecuada a la situación moral del presbítero" hasta alcanzar una misteriosa identificación: "Fueron llevándose poco a poco aquellos objetos familiares que cada uno encerraba mil recuerdos, y había recogido, por decirlo así, el amado ambiente de Rosario" (48) que resume la sensualidad y espiritualidad de las almas: "dos prendas que, según fama, a Cleopatra habían pertenecido: una era la perla compañera de la que dicen disuelta en vinagre por la hija de los Lagidas -lo cual parece fábula, pues el vinagre no disuelve las perlas-, y la otra presenta, una cruz con asas, símbolo religioso, no cristiano, que la reina llevaba al pecho" (DD, 986).

Su producción cuentística -sobre todo a partir de 1900-, no carece de sugestivos y evocadores ejemplos. La evidencia del símbolo surge en "La armadura" -disfraz carnavalesco como encarnación del molde del pasado opresor-:

Por fin, la maravillosa armadura se confundió entre el bullicio del baile, en un remolino de cíngaros, andaluces 'girgels', marquesas Luis XV, rosas, libélulas y japonesitas de cejas pintadas (...) España está como tú..., metida en los moldes del pasado, y muriéndose, porque ni cabe en ellos ni los puede soltar... Bonito simbolismo, ¿eh? ("La armadura", *Cuentos de la Patria*, 1902).

se explícita también en "La leyenda de las esmeraldas" (1909): "parecen esas joyas un símbolo de tanta gloria que nos arrebató el destino", en "El abanico", emblema español tras el cual se esconde el barbarismo de la sociedad, y objeto que oculta la mirada de la protagonista una sangrienta corrida de toros, o en "Los cinco sentidos", donde la saturación de los mismos por multitud de objetos bellos provoca problemas psicológicos en Edgard, cuya caprichosa y regalada vida debe cambiar. Estos cuentos constituyen alegorías con finalidad moral o de compromiso político, en las que el objeto simbólico está dotado de correspondencias obvias, de las cuales la condesa no prescindirá totalmente en las narraciones de mayor magnitud.

A menudo son manifestadas puras representaciones anímicas, como sucede con el palacio/alma de Artasar ("El palacio de Artasar", 1896), o de "El palacio frío" (1898): "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. El suelo del edificio, revestido de traslúcido y refulgente cristal, mostraba en relieve peces, monstruos marinos, rocas, algas y corales, representando la extensión y variedad del Océano". Esta distribución simbólica consta en otros relatos:

Correspondiendo a los cuatro puntos cardinales, las estatuas de oro de los cuatro evangelistas decoraban el pórtico del edificio; y por vidrieras esmaltadas, fijas en ventanas góticas del trabajo más exquisito, entraba la luz, refractándose y descomponiéndose en las franjas de pedrería que se engastaban en las paredes. Trepaba por éstas, caprichosamente entrelazada a las columnas, colgando sus festones por las arcadas hasta la altura de la bóveda, una asombrosa vid; sus hojas eran de esmeralda y los racimos de granate, pero tan redondos y bien tallados, que parecían uvas verdaderas llenas y maduras.

Frente a la vulgar decoración del Casino, reflejo del mal moral finisecular, el microcosmos: la música de las esferas y el aire, fuego, agua, tierra ("El Santo Grial", 1898).

Esta disposición espacial simbólica ya era significativa en *El Saludo de las brujas* -analizada, también, en algunos cuentos-. El estudio del pintor Viodal en la novela de 1987 -todo un capítulo imposible de ofrecer por completo- rompe con los esquemas imaginados:

Las geométricas araucarias descollaban entre las libres enredaderas; las gloxíneas florecían bajo las palmeras lustrosas; los helechos flotaban a guisa de verdes plumajes (...) Este costado del taller se llamaba la Tierra (...)

a la derecha aparecía el Agua. Arena y rocas daban fondo natural al acuario y se distribuían a sus dos lados lindos arrecifes de madrepora y coral, praderías de algas y fucos (...)

Frente al Agua, a la izquierda del espectador, se veía la dorada reja de una pajarera, donde no faltaba ni su

tazón de alabastro para que bebiesen las aves (...) Para tener aseada y limpia la región del Aire, venía todas las mañanas un empleado (...)

El Fuego, cuarto elemento, desempeñaba en el estudio del pintor un papel de notoria utilidad. Representábalo, en la pared que hacía frente a la vidriera, gigantesca chimenea gótica (...).

Surge, pues, un simbolismo cristiano de los cuatro elementos consistente en su correspondencia con los cuatro evangelistas, como aparece en *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán: "Los cuatro elementos, simbolizados en los cuatro Evangelistas. La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es sagrado!". Sin embargo, no dejan de estar presentes las teorías teosóficas y espiritistas del momento, consideradas con reserva por la condesa (49). Doña Emilia no se resiste al difuso ambiente de novedad de estas corrientes. Por ejemplo, aparece en *La Quimera* una "inglesa espiritista y teósofa, correligionaria de la Blavatsky (830) como invitada de madame Mélusine, que contribuye a crear una atmósfera cosmopolita y moderna. Lenguaje, tema, simbolismos y referencias plásticas, todo en conjunto descubre a una narradora que ha comenzado a contagiarse del ambiente modernista.

Doña Emilia va abandonando las leyes positivistas por los ensueños romántico-neuróticos de los simbolistas y prerrafaelistas, influenciados por Wagner y Schopenhauer. El mundo es apariencia, por lo que no se debe representar el objeto, sino la verdad que por el objeto viene representada, atisbada la naturaleza íntima de las cosas. Esta búsqueda de las fuerzas internas, como si el objeto se convirtiera en estructura viva, tiene su origen en la desorientación vital que conduce a un replanteamiento de la problemática religiosa y al desequilibrio de la moral burguesa.

De aquí que esta "realidad captada como conjunto de signos, revelaciones encubiertas del misterio y lo desconocido" (50) pueda plantear la superficialidad de la vida moderna resumida, por ejemplo, en algo tan cotidiano como un complicado ajuar de novia:

En el gran salón, forrado de brocatel azul, retirados los muebles, se había erigido, alrededor de las cuatro paredes, ancho tablero sustentado en postes de pino, cubierto por amplias colchas y paños de seda azul también, el color predilecto de la rubia novia; y simétricamente colocado y dispuesto con cierto orden que no carecía de simbolismo, ostentábase allí el lujo de la boda, los miles de duros gastados en bonitas cosas semiinútiles(...) Los ojos curiosos se recreaban en las faldas de crujiente seda tornasol, con volantes soplados como pétalos de flor fresca; en las enaguas, donde se encrespan las concéntricas orlas de espuma del encaje; en los pantalones y 'suits' de forma indiscreta, con moñitos provocativos; en las docenas y docenas de camisas vaporosas y guarnecidas, de escote atrevido, ondulante; en los cubrecorsés, que repiten el motivo galante y gracioso de la camisa; en las luengas medias flexibles, de transparente seda pálida, caladas allí donde las han de llenar las finas curvas del empeine y del tobillo, y se ha de adivinar la seda más delicada aún de la piel; en las batas salpicadas de lazos fofos, blandos de tejidos esponjosos y sin apresto, como arrugadas de antemano, lánguidas con voluptuosa languidez; en los corsés breves, moldeados enrollados y uno de ellos- el del día solemne-, florido en su centro por diminuto ramito de azahar(...) las colchas de espesa seda, veladas por guipures, todo rebordado con cifras cuyo enlace significa el de las almas; las mantelerías brillantes, los caprichosos servicios de té en forma rusa, los infinitos refinamientos de la riqueza y del gusto (...) En maniqués se gallardeaban los vestidos, los abrigos, los sombreros; en varias mesas, dentro del gabinete contiguo, las joyas y la plata labrada, los velos y volantes, las sombrillas, los abanicos (...)

Es un ejemplo de la frivolidad y marasmo espiritual contemporáneo ("Las vistas", 1901). Los ataques a la moral burguesa aparecen, igualmente, en "La argolla" (1906)-, símbolo de una penosa cadena matrimonial-, o en el cementerio de "El mausoleo" (*Sud-Expres*, III, 1909): "Tratábase de un monumento original, destinado a chafar los restantes, en que se mezclaban los jaspes de color, las serpentinas, los vidrios policromos, hasta la cerámica, para una creación modernista sorprendente, donde se agotaba el tema de los letreros en asirio, la amapola somnífica, los cipreses formando procesión de obeliscos, los girasoles, emblema de inmortalidad, y los lotos, emblema del sueño y del nirvana", nada acorde con la solemnidad de la muerte.

Es el mundo del arte el que, preferentemente, tiene esta potestad: conducirnos a la esencia suprasensible. Así nos lo ejemplifica Lina, emulando en *Dulce Dueño* a su santa patrona, Catalina de Alejandría, quien profesa siempre la adoración de la belleza: "es una apasionada de lo bello y lo suntuoso", tras una serie de avatares y experiencias que determinan finalmente su nuevo estado psico-espiritual: "por la belleza tangible se dirigió hacia la inteligible" (933), alcanzada la luz de la perfección en medio de una enajenación mística: "Tú eres la hermosura... la hermosura ideal Catalina", creyó oír dentro de su mismo corazón " (951).

Las flores

Los artistas del modernismo -Masriera, Valle-Inclán, Rossetti, Darío, Villaespesa ...- utilizaron constantemente el motivo floral con finalidades simbólicas, propensión también pardobazanianana, se trate de clásicas rosas "... con rosas está escrita la historia del arte, de la guerra, de la política, de la moda", o flores modernas: "Lo único que contrastaba con el helenismo de los mármoles era una nota modernista, el aroma de la gardenia que exhalaban los macizos de los jardines tapizados, a pesar del escocés de plantas y flores desconocidas en la antigua Grecia" (51). Doña Emilia es muy partidaria de este gusto en hacer del mundo vegetal un lenguaje simbólico, redescubierto y popularizado en el cambio de siglo.

A causa de la revalorización del paisaje, inspiración naturalista o neogoticismo, desarrollo de las artes manuales e influencia de los prerrafaelistas ingleses, la materia natural será poetizada, trascendiendo su valor ornamental o estético y conectando con el mundo del espíritu mediante connotaciones válidas para representar sus complicadas ansiedades internas. En un artículo de 1912 la condesa de Pardo Bazán dejaba patente su personal percepción de la carga emotivo-simbólica de la rosa, teñida de influencias tradicionales:

Si un pueblo, por atrasado que esté, siente la magia de la rosa, y su significación, hay esperanza para él. La rosa es la belleza, es el amor, es el ideal... Esta flor ha tenido constantemente por símbolo el breve momento de felicidad de la vida humana, comprada a precio de tantas espinas, y marchitada tan presto, entre añoranzas amarguísimas. Por eso, siendo el emblema de la ventana transitoria, lo fue de la muerte (52).

trasmitiendo el simbolismo floral. Lo demuestra en un artificioso relato, idea inacabada de los Goncourt: "Era que la calle desierta, abriéndose paso por entre las éticas lilas y los polvorientos evónimos, entra a una especie de gorjeo infantil, entrecortado de risa, de chillidos gozosos, de monosílabos palpitantes de curiosidad" (150) ("El ruido", 1892). Tomará, por otra parte, el repertorio de flores finiseculares (53) para ofrecer verdaderos estudios de lo floral, influida por cierta literatura -el *Mahabarata*, Homero...- ("La leyenda del loto", 1900):

porque todo el Oriente, sus teogonías, sus cosmologías, su arquitectura, su historia, su tradición -todo el Oriente, lo mismo que si dijésemos el origen del mundo-, se compendia y cifra en el cáliz geométrico del loto. Al presentarse el ángel Gabriel a la Escogida, llevando en la diestra la vara de azucena que significa virginidad, debió cerrarse para siempre la flor del loto, símbolo de lo contrario. La azucena es el cristianismo; el loto, el mundo antiguo, sin freno de ley moral, todo pasión y vida tempestuosa. El culto del amor y de la

belleza consagrada al loto, cuyo cáliz fresco y muelle servía de cuna a los dioses; (...)

Si las castellanas representadas en las tapicerías; si las vírgenes de los pintores primitivos, trazadas sobre fondo de oro con exquisito pincel minucioso y casto, tienen todas cerca, en un jarrón angosto, o alrededor de la sien, las azucenas litúrgicas, las reinas de Egipto, cuyas estatuas de bronce enriquecen el museo del Louvre, muestran sobre la inmensa peluca de corte, trenzada y dorada, la flor de loto, y otras veces la llevan en la mano como precioso talismán (205).

En un cuento de 1892 ("La hierba milagrosa") Albaflor, bella y defensora de su virginidad, se hace sacrificar por un bárbaro antes de ser violada:

Y sobre los poyos del balcón, en vasos de mármol blanco, se erguían haces apretadísimos de azucenas, centenares de azucenas abiertas o para abrir, y campeando en medio de ella, airoso y nítido como garzota de encaje, un tiesto de cristal, de donde emergía el lirio blanco, al que su dueña regaba con religioso esmero, viendo en la soñada flor un símbolo (...).

para ello muestra en este cuento un juego de nombres muy sugerentes, algunos de ellos florales, fenómeno repetido en otros relatos. En "El antepasado" (*C. Sacro*, 1899), Ramírez de Oviedo Esforca es un "apellido precioso", de gran raigambre. "El ahogado" (1899), posee a Tristán, nihilista fin de siglo que transforma su hastío en bondad y sentimiento católico. O también Trifón Liliosa ("Desquite", 1897), buen maestro de música extremadamente feo cuyo nombre combina sonidos malsonantes junto a otros pretendidamente modernos. La protagonista de "La conciencia de Malvita" (1898), igualmente, posee un apodo que "por otra parte, armonizaba con su tipo físico lo mismo que con el moral".

La Quimera es la novela cuyo conjunto de referencias florales es más sugestivo. En los jardines del palacio de Yobates, presidido por una estatua de Eros, Casandra y Belerofonte se despiden tristemente:

BELEROFONTE.- Ya declina la luna.

CASANDRA.- Y el aroma del nardo es menos penetrante (p. 713).

La decoración romántica -ya con reminiscencias cristianas- de estos jardines dolientes, dan paso a las primeras flores que embriagan los sentidos de Silvio, en Alborada: "Llamó a la campana de la verja y esperó, bañándose en un ambiente saturado de esencia de magnolia" (717), donde la naturaleza explota en verdor: "Llovía, llovía; plantas y flores se bañaban voluptuosamente, agradecidas" (723), y las plantas decoran los ambientes, como el "cenador de las pasionarias (...) tupido de trepadoras" (725), el "jardín antiguo, de recortados bojés, de árboles ya senadores" (725), o pájaros exóticos "semejantes a plantas de mayólica" (725).

La identificación mujer-flor (54) es aludida frecuentemente con las rosas, cuyo color rojo simbolizaba el amor erótico, mientras que los nostálgicos preferían las rosas marchitas. Pero diversas "flores" contemplaba ya su amigo y pintor Florencio Goizán, su elegante clientela: "...te envidio el jardín que ya empieza a brotar en tu taller. ¡Qué jardín! Desde la altanera flor de lis purpúrea hasta la original orquídea modernista no habrá flor de estufa que ahí no pueda lucir en el caprichoso búcaro oriental" (733). Clara y Espina resultan dos prototipos marcados por la simbología vegetal, según su estado anímico. La pasión de Clara son "dos gruesos ramos de violetas y gardenias y un mazo de rosas rubí y tallos diminutos de combalaria" (p. 754), mientras los "jacintos y blancas lilas" que la acompañan a ella y a su padrino durante la comida representan la pureza de su "riqueza espiritual" (755).

En sus meditaciones místicas, Clara descansará en una pradería tapizada de flores" (789) buscando "el nardo espique, el nardo de Judea", mientras se baña "en un lago tranquilo del país donde se llora callando", porque "las margaritas no se arrojan al camino para que las pisoteen los animales inmundos" (790). La voz de su espíritu le responderá al fin: "...yo aguardo en la linde del

bosque, y mi casa está enramada de rosas purpúreas, cuyas espinas te clavaré para que gimas de dolor celeste" (p. 791). Poco después, vuelven a aparecer rosas lilas y blancas -regalo habitual del doctor Luz-, sobre su mesa (791). Este, ante la amargura de Clara, advierte cómo "un día campea entre las espinas y las rosas, más alto que ellas, el tallo recto de azucena blanda" y cómo, inevitablemente, "matorrales pinchones y desgarradores" empujarán a tan inocente mujer al refugio del convento (795).

Flores sensuales de raigambre erótica pueblan cuentos y novelas: "sin renunciar al aroma de violeta con que la esposa perfuma la ropa del esposo..." ("El conde sueña", 1911); "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" ("El renegado", 1917); "no olvidaré el encantador almuerzo, al canto de la chimenea activa y roja, respirando el aroma de las violetas tardías y los claveles blancos tempraneros, que adornaban el centro de plata, en honor a Trini (...)" (LSN, 881); "De violeta, no sé si habrá. De todos modos, será buen jabón. ¿Pediremos el de violeta a la perfumería?" (DD, 956). Estas flores conviven junto a otras místicas, como heridas de Cristo:

sobre el follaje del gigantesco árbol en forma de cruz se destacaban unos puntitos, diminutos primero, como cuentas de coral, y que iban creciendo, ensanchándose, cubriendo de placas rojas la verde espesura. Fragancia suavísima se esparcía por el aire, y las manchas bermejas adquirían contornos de flor, pareciendo a un mismo tiempo cálices de rosa y heridas frescas que destilasen sangre... ("Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio", 1891).

porque la fe va desnudando el alma, purificándola:

Ante el mundo en que vivimos, y tras experiencias estéticas: ¡Miseria todo! Una necesidad de ilusión, de idealismo inmenso, surge en mí. ¡Azucenas, azucenas! (969) (...) ¿Dónde habrá azucenas? ...Donde lo hay

todo... En nosotros mismos está, clausurado y recóndito, el jardín virginal. Un amor que yo crease y que ninguno supiese: un amor blanco y dorado como la flor misma ... ¿Y hacia quién? (DD, 970).

Se ha manifestado, pues, en torno a Clara (LQ) y Lina (DD) una simbología muy polarizada que surge individualmente en ciertos cuentos: por un lado, pasión amorosa, por otro, calma del espíritu purificado. Como reflejo espontáneo de su psique, las flores simbolizan la tensión psíquico-espiritual de las protagonistas, producida por el enfrentamiento entre sensualidad y espiritualidad.

Volviendo a *La Quimera*, Espina Porcel -de nuevo nombres simbólicos-, cuyas preferencias se dirigen hacia las orquídeas (813) típicamente modernistas, desprenderá el aroma de la muerte. Representa el fantasma de los celos de Valdivia: "¡Encerrados, solos, turbado yo. esparcidas las rosas!" (815) y es "La flora del mal" (846), es decir, la droga, lo que envicia su espíritu. Apariencia frente a interior, su radiante vestido "era como formado de una nube de pétalos de flor", sin embargo, el rubí que lo adorna recuerda a Silvio la hinchazón negra de la morfina (869).

Las flores del mal baudelerianas son, también, huellas horribles de enfermedades contempladas en grabados: "¡Qué flora de putrefacción! ¡Y el relieve! ¡Qué escultor de monstruosidades jugó con sus palillos a relevar la carne humana en asquerosos montículos, a recortarla en dentelladuras horribles!" (DD, 993), alcobas de moribundos: "recogí la luz y la puse sobre la cómoda de la sala, detrás de un jarroncillo con flores artificiales" (LSN, 885), o dan paso a la misma muerte:

Ante la escalinata de aquella pagoda hacían la guardia extrañas figuras: una era de varón, formada de flores, lotos azules, alteas purpúreas, rosas de Alejandría de encendido corazón, azucenas de aroma que perturba el sentido; dentro del pecho de la figura ardía fuego devorador, pero las flores no se marchitaban (...) La otra figura cambiaba de aspecto a cada instante:

movibles placas multicolores parecían girar y desvanecerse, borrándose cual las olas al contacto de la playa, sobre los contornos fingidos de un cuerpo juvenil, ondulado y serpentino. Tan pronto se cubría de sombra como irradiaba luz; ya se envolvía en gris humareda, ya se irisaba con las dulces tintas de la aurora. Hubo un instante en que la envoltura fantástica se rasgó, y bajo el prestigio se divisó un esqueleto... ("El velo", 1903).

Frente a estos malignos vegetales, flores como signo de vida:

La flora es vivaz y rica hay lirios morados y amarillos, y abunda una planta, cuyo nombre ignoro, que echa unos ramilletes de flor de un rosa vivo, con emanaciones de almendra amarga. No sólo al que tiene, como yo, aguzado el sentido del olfato, sino a todos, probablemente, una fragancia o un olor, aun siendo grosero, les reconstituye íntegro un momento de la conciencia, tal vez borrado, perdido en ese archivo oscuro donde se van almacenando los sucesivos estados del alma. El balsámico olor de las umbelas rosa me retrotrajo, instantáneamente, a la hora de mi adolescencia (...) en las rías (LSN, 914).

sobre todo en un cementerio: "Azucenas, rosas, alhelíes, margaritas, medraban en el terruño relleno de elementos favorables a su desarrollo, de abono de cuerpos humanos, que transformaban en perfumes y en colores las descomposiciones del sepulcro. Son la regeneración de este cementerio rural" ("Reconciliados", 1914); "trazan en sus pómulos una pincelada de carmín demasiado violenta, sin el suave desvanecido de las rosas clásicas" (LSN, 878), en naturalezas que explotan: "Le sorprenderá a usted el cuadro que presenta, y sorprende a cuantos lo ven por primera vez. En este tiempo del año, los árboles están igual que si hubiese nevado copiosamente, de tanta flor como los reviste; los albaricoqueros y los pavíos son plumaje rosa pálido; las fresas rojean y huelen a gloria; los senderos están llenos de violetas tardías, y las camelias,

que allí son árboles corpulentos, tienen al pie una alfombra de hojas encarnadas de una carta de espesor... Y no es sólo la flora: hay la poesía de la Humanidad". Los mensajes transmitidos son profundamente religiosos:

una ilusión singular le mostraba, al través de los emplomados vidrios, que en lugar de copos de nieve llovían sobre las ramas de los árboles y sobre la dura tierra millares de azucenas nítidas, finas como plumas arrancadas del ala de los ángeles. Sembrado de azucenas estaba todo, y la blancura del jardín despedía una claridad que alumbraba la celda con rayos de luna, más vivos y lucientes que la misma plata ("De Navidad", 1896).

mediante simbolismos vitales y cíclicos: "Era un día primoroso de julio. Había llovido en los anteriores; el prado se vestía de seda color manzana, y las últimas rosas del primer ciclo floral trascendían a gloria..." ("Milagro natural", 1909).

Silvio (LQ) consiguió, como Lina (DD) o Clara (LQ), una desnudez externa: "El cuarto perdería su aspecto bohemio y se purificaría por la hermosura de esas rosas que apenas dan olor" (887), custodiado sólo por flores:

Eran begonias rosa, de elegantes hechuras y velludo follaje; eran dondiegos que sólo al anochecer vierten su pomo; eran rosas blancas y de té, que apenas sugieren la dulzura de una brisa; eran margaritas, que de cerca tienen un tufo acerbo, balsámico, parecido a un consejo lleno de experiencia; eran salvias carmesíes y moradas, en cuyo cáliz se mece una gota de almíbar; eran cruentas eritrinas y pasifloras cristíferas, emblemas de la sangre y la Pasión redentoras, raudal de amor (...) las flores hablaban su lenguaje lírico, preparando el alma a recibir al Huésped (897).

Incluso se llega a alcanzar la "tierra hecha cielo, sin que perdiese los accidentes terrenales, el risueño atavío de florescencia menuda, rebosante de jugo y

salpicada de rocío mañanero" (897) de **El Cordero Místico** (Van Eyck) en *La Quimera* (1905).

Un mundo vegetal simbólico, precisamente, ha ornamentado los interiores y ha hecho eclosionar de belleza los campos de Alborada, en la novela de 1905. Pero las flores que despiertan los sentidos de Silvio al principio, inspirarán con su "lenguaje lírico" sus ansias artísticas durante la larga convalecencia, manifestándose con el candor e inocencia de los primitivos o el preciosismo de la pintura flamenca. Ante todo, su espíritu, como las suaves flores que le envuelven, se purifica progresivamente, elevándose hacia espacios limpios y luminosos donde aquéllas seguirán siendo sus compañeras, para siempre.

3.3.5.4. NOTAS

- (1) Entendido por algunos autores como calificación general de los diversos movimientos europeos del fin de siglo -"Jugendstil", "Sezession", "Modern Style", o Modernismo-. Otros prefieren ceñirlo al fenómeno francés, diferenciándolo del "Modern Style" inglés. En el primer grupo se encuentra Lilit Litvak (*Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980), Joan Eduardo Cirlot (*op. cit.*), o H. H. Hofstätter (*Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, Blume, 1981). En el segundo, Gabriele Sterner, *Modernismos*, Barcelona, Labor, 1977); Véase también Lilit litvak, *op. cit.*, p. 31. Doña Emilia comenta el modernismo floral en "Crisantemos", *Álbum Salón*, III, 15830, 1899, p. 6.
- (2) Carmen Bravo Villasante, *op. cit.*, p. 229 y 240. La Pardo gozó de buenas relaciones sociales, en las cuales que se inspiró. Describe, por ejemplo, las "modernas galerías moriscas" -siguiendo el estilo de la **Alhambra**-, de la duquesa de Alba y Medinacelli, y señorita del Campo Alange (*La España Moderna*, año 8, Marzo 1896, 1887).
- (3) La localización de todos los cuentos tratados es: El invento, III, 289; El paraguas, III, 393; El tesoro de los Lagidas, III, 147; Recompensa, III, 154; Medio ambiente, IV, 207; Milagro natural, III, 212; La mariposa de pedrería, I, 148; El té de las convalecientes, IV, 264; Fantaseando, IV, 314; La paloma II, 288; II, p. 430; Lección, III, 377; Ante el ara, IV, 158; La invisible, IV, 93; El ideal de Glafira, IV, 194; Vengadora, II, 263; Página suelta, II, 229; La visión de los Reyes Magos, II, 249; Corro de sombras, IV, 162; El Belén, II, 227; El gusanillo, II, 425; So tierra, III, 235; La mariposa de pedrería, I, 147; La mosca verde, III, 118; Primavera moderna, III, 101; Bajo la losa, III, 313; El ciego, II, 238; La charca, IV, 31-32; La venganza de Heracles, IV, 225; Racimos, III, 297,298; Jesús en la tierra, II, 221; Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio, III, 315; Fantasía. La Nochebuena en el Cielo, III, 199; Los buenos tiempos, I, 312; Infidelidad, II, 146; Ley natural, II, 154; El gusanillo, II, 425; El pajarraco, III, 166; Idólatra, IV, 197; La Charca, IV, 31; El tesoro, I, 182; El sabio, IV, 410; El cuarto poder, I, 388; Una pasión, IV, 143; Sinfonía bélica, IV, p. 343; Fumando, III, 371; El contador, III, 362; Un diplomático, IV, 63;

Zenana, II, 292; Corpus, I, 385; La Danza del peregrino, IV, 136; El belén, II, 225; Los Magos, II, 241; Siglo XIII, II, 357; Las tapias del camposanto, I, 96; La risa, III, 11; Ceniza, I, 417; Aventura, II, 192; Por el arte, I, 186; Cuatro socialistas, I, 177; Gloriosa viudez, III, 17; El enemigo, IV, 73; Las espinas, IV, 224; Deber, III, 39; La puntilla, IV, 107; El Belén, II, 227; Los Magos, II, 244; Los buenos tiempos, I, 312; Infidelidad, II, 142; Ley natural, II, 155; El mechón blanco, I, 141; Memento, I, 271; El gusanillo, II, 430; El pajarraco, III, 167; La punta del cigarro, III, 400; El balcón de la princesa, IV, 234; La armadura, II, 273; La leyenda de las esmeraldas, IV, 204; El abanico, III, 58; Los cinco sentidos, III, 859; El palacio frío, II, 276; El Santo Grial, I, 423; Las vistas, II, 382; La argolla, II, 406; El mausoleo, Sud-Expres, III, 78; El ruido, I, 150; La leyenda del loto, IV, 205; La hierba milagrosa, I, 160; El antepasado, I, 437; El ahogado, II, 185; Desquite, I, 252; La conciencia de Malvita, I, 446; El conde sueña, III, 437; El renegado, IV, 217; Fantasía. La Nochebuena en el Purgatorio, III, 317; El velo, IV, 350; Reconciliados, III, 255; Navidad, III, 219; Milagro natural, III, 216.

- (4) E. Pardo Bazán, *La Tribuna* (OC, II, p. 107), *La cuestión palpitante* (OC, vol. III, pp. 615 y 613), y "Las tiendas de antigüedades", (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 1909, 298 , p. 1427).
- (5) "Tiendas de muebles", *ibid*, 1907, 74, p. 1309 y "Tiendas de antigüedades", *ibid*, 1912, 190, p. 1577. Otros escritores españoles del XIX y principios del XX mantienen en sus novelas la importancia textual del objeto, común o artístico (F. Bayle y M. Romero Frías, "Religión y adulterio a través de los objetos en *Madame Bovary*, y *La Regenta*", *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Actas del Congreso I de Toulouse, ed. Yvan Lissorges, 1987, pp. 368-384. Los objetos caracterizan personajes y muestran sus obsesiones (S. Beser, "Espacio y objetos en *La Regenta*", y "*Clarín*" y su obra en el Centenario de "*La Regenta*", ed. A. Vilanova, Barcelona, 1985, pp. 211-228) suponiendo el deterioro de un mundo o una vida interior; Valle mantendrá, respecto a la cuestión del alma intrínseca al ser de la materia, fuertes dosis de esteticismo y erudición artística (*Sonatas*, ed. de A. Zamora Vicente, *op. cit.*).

- (6) *El tesoro de Gastón* (OC, II, pp. 539, 545 y 576) y *El Niño de Guzmán* (OC, II, pp. 581 y 637).
- (7) Las citas procedían de *Insolación*, *op. cit.*, p. 109. En *El tesoro de Gastón* aparece el "Hotel de los duques de la Sagrada... grandeza española", con su verja negra y oro, invernáculo, interior en modas claras y ligeras, sin "bibelots" baratos, galería y comedor Imperio y "algunos muebles fielmente reproducidos, pero que no aspiran a engañar a ningún conocedor" (*op. cit.*, p. 583). De eclecticismo habla R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 124.
- (8) *Cuesta abajo*, OC, I, *op. cit.*, p. 1641.
- (9) *Ibid*, p. 1639.
- (10) Lilit Litvak, "La mujer y la moda", *Erotismo...*, *op. cit.*, pp. 160-172.
- (11) OC, III, pp. 956, 978 y 1194
- (12) París, Librairie Plou, 1946, p. 94. La condesa comenta esta novela en "Ojeada retrospectiva a varias novelas francesas de Daudet, Loti, Bourget, Rod y Barrés", OC, III, p.1056.
- (13) Véase Benito Varela Jacome, "Hedonismo y decadentismo en *La Quimera*, de Pardo Bazán", *Eros Literario*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 137-147.
- (14) *La Quimera*, *op. cit.*, p. 850. La animalización enlaza con el tema de lo grotesco, presente en la pintura de Goya. Entre *Los Caprichos*: "El sueño de la razón produce monstruos", "Mucho hay que chupar", y "¿Se repulen?", se muestran figuras de vampiros o demonio-vampiro (Alfonso E. Pérez-Sánchez, *Goya: Caprichos- Desastres- Tauromaquia, Disparates*, F. March, 1982, pp. 54-60; Por otro lado, la Quimera suele representarse con cola de serpe, aunque conviven varias corrientes artístico-literarias en un modelo de caricatura modernista, género muy influido por el arte japonés (*Vid* A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona,

- 1951). Recuérdese el poema "La serpent qui danse", de Ch. Baudelaire, *Las flores del mal* (ed. bilingüe de A. Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 158)
- (15) La Pardo no obtuvo éxito en el género teatral, contemporáneo a los relatos tratados. Uno de sus manuscritos teatrales se conserva en su casa-museo de La Coruña.
- (16) *La Madre naturaleza*, OC, I, 105. Ya surgía aquí "aquella Naturaleza amiga", llena de "bondad". Una visión animista de lo natural.
- (17) *Los Pazos de Ulloa*, ed. Nelly Clémessy, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 323; *Insolación*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 115.
- (18) Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, Blume, p. 15.
- (19) José Alvarez Lobera, "Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación", *Fragmentos*, XI, 1987, 33-47, p. 39.
- (20) Carmen Gracia, "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragmentos*, XI, pp. 56-64, p. 57; Benito Pérez Galdós, en *La de Bringas*, desmitificaba el materialismo y la manía del coleccionismo centrándose en un simple cenotafio; véase también Pardo Bazán, *Álbum Salón*, I, pp. 11, 186-153, 1897-1898.
- (21) "Patrimonio artístico", *LIA*, 218, 1913, p. 1631; *El becerro de metal*, OC, p. 1705, y "Las subastas", *De siglo a siglo*, OCR, XXIV, pp. 58-63. Está absolutamente interesada en los objetos bellos, sin excepción: "Mantillas y sombreros", pp. 40-49, y "La reforma racional del traje en los EEUU, ventajas prácticas del traje dividido" pp. 59-67, en *Vida Contemporánea*, Barcelona, Col. Diamante, XL, 1896), aunque los "esteticistas" no estén siempre acertados.

- (22) "Atentados artístico-arquitectónicos", *LIA*, 1805, 1916, p. 490, y *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 289. "Tiendas de antigüedades", *ibid*, 1912, 190, p. 1577.
- (23) *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 180; En *El Ideal Gallego* Domingo 10 Febrero, 1957, p. 15.
- (24) M. Angela Cerdà i Surroca, *op. cit.*, p. 316.
- (25) Recordemos las visitas de Rubén a casa de la condesa, en 1892 (C. Bravo, *op. cit*, p.194), y , por otro lado, las numerosas visitas de la Pardo al "desván-taller" de los Goncourt (*Apuntes autobiográficos*, 1886, OC, III, p. 729).
- (26) Véase Yolanda Latorre, "La colección Lázaro Galdiano y su relación con Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán", *Goya*, 216, 1990, pp. 331-336.
- (27) Romualdo Nogués nace en Borja (Zaragoza), en 1824. Comienza su vida militar a principio de 1841. Sus ratos libres los ocupan galanterías amorosas y afición a las bellas artes. Sufrió, sin embargo, una fuerte crisis de su vocación militar, junto a un giro en su sentimiento hacia los liberales, tras sus heridas de la batalla de Vicálvaro. Antirrevolucionario, se le debe, gracias a sus conocimientos numismáticos, el tipo de medallas y monedas de la revolución el 68. En 1878, ya brigadier, se instala definitivamente en Madrid. Las antigüedades y memorias ocupan todo su tiempo. En Madrid acaba sus días entre cuadros, antigüedades y paneles, el 5 de Marzo de 1889, J. L. Calvo Carilla, *Romualdo Nogués y Milagro: vida y obra de un escritor aragonés desconocido*, Borja, Centro de Estudio Borjanos, Institución Fernando el Católico, 1984, p. 50.
- (28) Doña Emilia remite una carta al General el 20 de diciembre de 1877, agradeciéndole el envío de su librito, lleno de anécdotas y documentos humanos (Blanca Blasco Nogués, *Aproximación a la vida y obra de Romualdo Nogués y Milagro*, Memoria de Licenciatura sin publicar, pp. 231 y 450).

- (29) Juan Barrantes Sanguino proporciona numerosos datos sobre la biografía de don José, en la Memoria de Licenciatura sin publicar: *La España Moderna (1889-1914), Historia de una revista*. Sobre Taine, véase Pardo Bazán, OC, III, pp. 852 y 1187. Testimonios biográficos ofrece, también *Insolación* (ed. Marina Mayoral, Madrid, Austral, 1987, p. 10), y Bravo Villasante en la recopilación epistolar de la Pardo y Galdós: *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)* (Madrid, Turner, 1978, p. 55). La afinidad y confianza en cuanto a gustos artísticos y literarios, queda demostrada en una epístola (10 de Julio de 1888) de la Pardo a don José Lázaro, publicada recientemente por Enrique Pardo Canalís, director del Museo ("Una carta de doña Emilia Pardo Bazán a don José Lázaro Galdiano", *Varia Bibliográfica, Homenaje a Simón Díaz*, Kassel: Edition Reinshenberger, 1987, pp. 521-524). Doña Emilia le pregunta por la temporada teatral y los nuevos eventos literarios, citando a T. Gautier. Esta amistad está ratificada por el libro de poemas, *Jaime (op. cit.)* -repleto de escuetos dibujos-dedicado a Lázaro por la autora.
- (30) *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, Tipografía de Infantería de Marina, 1890, p.125; E. Pardo Bazán, "Una visita al soldado viejo", *art. cit.* Las citas procederán de aquí, utilizando como siglas de *La Quimera*: LQ, para el cotejo de los textos. Nelly Clémessy recoge en su tesis este artículo pardobazaniano, pero en *La Época* (19 de Julio 1891), y no en el *Nuevo Teatro Crítico*.
- (31) Véase este análisis en Yolanda Latorre, "El coleccionismo como fenómeno finisecular: Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, Centro de Estudios Borjanos, n. XXI-XXII, 1989, pp. 236-246, reproducido después, en parte, en el prólogo de la edición de *La Quimera*, de Marina Mayoral. En "Una edición de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán" (*Ínsula*, 553, Enero 1993, pp. 5-6) ofrecimos nuestra visión crítica, e intentamos esclarecer cómo se efectuó en esta edición la reproducción de nuestro cotejo.
- (32) Ya hemos señalado la absurda costumbre, a fines del XIX, de la mezcla de estilos que, sobre todo en arquitectura, carecía de toda relación con la finalidad constructiva del edificio. Estas "migajas de arte" suponían la

insatisfacción de los artistas y escritores del momento ("En busca de nuevos criterios", H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1982, p. 449).

(33) *Ropavejeros*, *op. cit.*, p.3.

(34) A. Rodríguez-Moñino, *Don José Lázaro visto por Rubén Darío y Miguel de Unamuno* (Valencia, Castalia, 1951, pp. 13 y 22); La colección actual difiere de la poseída por Lázaro a principios de siglo, puesto que realizaba continuos cambios y transacciones, según el director del Centro, dada la carencia de un completo inventario. Las fuentes de información son dos catálogos, que datan de 1913 y 1926 respectivamente, así como la colección actual, de la cual existe una *Guía* realizada por José Camón Aznar y editada por el Museo. El primer catálogo consta sólo de cuadros, y no se tiene certeza de su integridad. El recogido en 1926 recopila cuadros y objetos, si bien se conocen manuscritos no incorporados, suponiéndose la existencia de otros.

Durante la Guerra Civil, muchas piezas se perdieron y otras fueron recuperadas. Lázaro viajó a Nueva York en 1929, y adquirió una respetable cantidad de piezas, recogidas en otro catálogo, ya muy alejado cronológicamente del punto que nos interesa. Precisamente es durante el cambio de siglo cuando Lázaro deja menos constancia de sus compras y ventas. Emilia Pardo Bazán conoce muy bien el mundo artístico madrileño, particularmente lo relacionado con la pintura y las antigüedades, resultaría extraño que una reunión de obras de arte como la de Lázaro le pasara desapercibida. F. Sánchez Canton ("Don José Lázaro y su legado a España" *Arbor*, IX, 26, 1948, pp. 214-231) no lo halla muy interesado en pintura posterior a 1850.

(35) Luis Monreal y Tejada destaca esta selecta colección de relojes de los siglos. XVI a XIX ("Relojes antiguos en el museo Lázaro Galdiano", *Goya*, Mayo-Junio, 1955, pp. 325-332).

(36) Existe una diadema descrita por E. Pardo Canalís ("¿Reina Julia o reina Hortensia? Un busto del museo Lázaro", *Goya*, 108, 1972, p. 348) formada por hojas de hiedra.

- (37) *El Niño de Guzmán* (op. cit., p. 581), *Dulce Dueño* (op. cit., p. 995).
- (38) En sus *Apuntes autobiográficos* (op. cit., p. 713-716), describe minuciosamente la encuadernación de *Jaime*, pero poco informa del contenido. La primera es una "monísima edición de trescientos ejemplares", la segunda edición está realizada sobre papel japonés, tirada en magnina a brazo, con caracteres Baskerville del siglo XVIII, y encuadernada en tafilete blanco de Esmirna salpicado de flores lis de oro. Parece ser que el ejemplar del Museo es el segundo descrito.

- (39) Jacome Trezzo (Milán 1515-Madrid 1589). Escultor y medallista italiano, dotado principalmente para el grabado y tallado de piedras preciosas. Se encargó del tabernáculo del altar mayor de El Escorial, donde había una preciosa custodia labrada en bronce, oro, plata y piedras preciosas. Se estableció en Madrid, en la calle que aún lleva su nombre. La más temprana medalla conocida es la del arquitecto y militar Turriano. Son también fundamentales **La fuente de las ciencias** (atribuida a León Leoni), **Isabela Gonzaga, Felipe II, María Isabel de Inglaterra** y los reyes **Felipe y María** (L. Forrer, *Biographical dictionary of medallist*, VI, Spink and Son, 1904- 1930, p. 132).

Caxés (Madrid, 1577-1642) fue elegido por Felipe II para trabajar en el palacio del Pardo, pintando la bóveda del Salón, entre otras cosas. Pinta por encargo retablos de iglesias madrileñas. Premio por su **Historia de Agamenón**, y gran calidad en obras como **Caída de los ángeles rebeldes**, **Desembarco hostil de los ingleses en la bahía de Cádiz**, o **San Ildelfonso**.

Lope, sobre la sotana, y pendiente de un cordón, lleva en esmalte la cruz del hábito de San Juan, y otra de grandes dimensiones de tela blanca cosida en el manteo. Procede de las colecciones del Marqués de Altamira, y fue de Cardenera. Después perteneció al general Nogués, que lo expuso en 1892 diciendo que había pertenecido al poeta Quintana. Lo adquirió después Lázaro (*Historia de la pintura contemporánea española*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969, p. 256).

El retrato de Solís está atribuido a Alfaro, pintor y poeta cordobés (Córdoba 1640, Madrid 1680). Discípulo de Castillo y Velázquez, su dibujo es defectuoso, pero el colorido brillante, distinguiéndose

principalmente en sus retratos y miniaturas. Son famosos sus retratos de Calderón de la Barca o Pedro de Arce, así como su **Vida de San Francisco**. Solís fue retratado, seguramente, antes de que se publicara su *Historia de la Conquista de México* (1685), obra leída por la condesa (*Apuntes...*, *op. cit.*, p. 721). En el retrato, Solís está vestido de clérigo, representa cincuenta años, y tiene pequeño bigote negro y perilla cana, con cuellecillo blanco. Lleva la sotana y manteo (Valentín Carderera, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos*, Madrid, Tello, 1877, p. 59.

- (40) Rubens pintó a Diana acompañada por cuatro ninfas siguiendo dos ciervos y dos bichos. Está a punto de alcanzarlas en el momento que el animal va a lanzarse al agua. Una ninfa lanza una jabalina, otra suena un cuerno y otra retiene tres perros. Se ven dos ciervos seguidos por siete perros, con fondo de bosque espeso (Max Rooses, *Pedro Pablo Rubens*, Auvernes, Maes editor, 1890, p. 76).
- (41) Véase Nelly Clémessy, "Arte e idealismo religioso en *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán", *Homenaje a José Antonio Maravall*, 1986, pp. 419-429, p. 429.
- (42) OC, III, 1442. Véase Maurice Hemingway, "Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *BHS*, LXI, (1989), pp. 242.
- (43) "La música", *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 104.
- (44) Lilit Litvak, "La mujer y la moda", *Erotismo...*, *op. cit.*, pp. 160-172.
- (45) *Jaime*, Madrid, Aurelio J. Alaria, 1881. Ejemplar conservado en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid.
- (46) J. E. Cirlot, *ibid*, p. 62.
- (47) Véase Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1955, pp. 136, 44, 192); Manuel Pedro González, "En torno a la iniciación del Modernismo" (en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el Modernismo*,

Madrid, Gredos, 1968, p. 250); Amado Alonso, *El Modernismo en "La gloria de don Ramiro"* (Madrid, Gredos, 1984, p. 115); la tendencia simbolista se prodiga en las descripciones de sus viajes (*Vid* Yolanda Latorre, "Emilia Pardo Bazán en Zaragoza", *Rolde*, 52-53, Abril-Septiembre 1990, pp.31-33), comenta, por ejemplo, la esencia divina del **Monasterio de Piedra**, como ópera Wagneriana.

- (48) *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, pp. 161 y 370. *El Saludo de las brujas*, *op. cit.*, p. 675.
- (49) *El Saludo de las brujas*, *op. cit.*, p. 643; Valle-Inclán, ed. A. Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 107; la Pardo critica la magia blanca y el espiritismo (OC, III, p. 950) incluso en literatura, como sucede con *Là-bas*, de Huysmans (*Ibid*, p. 1069).
- (50) Joan Lluís Marfany, *op. cit.*, p. 199.
- (51) "Naturaleza... con arte", *Cuarenta días en la Exposición*, OCR, XXI, p. 177; *El Saludo de las brujas*, OC, II, p. 679.
- (52) "Las flores", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1912, p. 1597. Haciéndose eco del momento -"La poesía de la planta tomará más incremento cada día, su simbolismo buscará nuevos rumbos, dirá Francisco Tomás y Estruch-disertará ampliamente sobre los "Crisantemos" y su regusto japonés (*op. cit.*).
- (53) Lirio, azucena y rosas blancas para simbolizar la virginidad, largos tulipanes, lotos y nenúfares que representaban asociaciones eróticas junto con lilas, jacintos, glicinas, girasoles, claveles verdes, orquídeas y hortensias, estas dos últimas típicamente modernistas. Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona, Bosch, 1979, pp. 30-41), también L. Litvak, *El Sendero del tigre* (*op. cit.*, p. 121), y su *España 1900 (Modernismo, anarquismo y fin de siglo)*, Barcelona, Antrophos, 1990, pp. 21-61).
- (54) *Ibid.*