

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 Filologia 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

INDICE

. INTRODUCCION	1
I. ESTADO DE LA CUESTION	6
2.1. Aproximación a la crítica comparatista sobre la influencia recíproca de las artes	
2.2. Estudios generales sobre el arte en Pardo Bazán	12
2.2.1. La crítica contemporánea a la autora hasta 1920	16
III. LAS ARTES EN EMILIA PARDO BAZAN	29
3.1. Las citas de arte	29
3.1.1. Pintura 3.1.2. Escultura 3.1.3. Arquitectura 3.1.4. Literatura 3.1.5. Música 3.1.6. Artes decorativas 3.1.7. Notas	38 41 43 46
3.2. El arte de la transposición	57
 3.2.1. Artes y literatura	66 72
sobre la transposición	

estructural
3.2.7. <i>Notas</i>
3.3. Las artes
3.3.1. Arquitectura
3.3.1.1. La arquitectura y otras artes
-Arquitectura y pintura
-Arquitectura y literatura
3.3.1.2. Topografía arquitectónica 163
3.3.1.3. Escenografía 167
3.3.1.4. Lo antiguo y lo moderno
3.3.1.5. Arquitecturas del subconsciente 178
3.3.1.6. Simbolismos
3.3.1.7. <i>Notas</i> 182
3.3.2. Música
3.3.2.1. Búsquedas musicales del protagonista finisecular 186
-Lo noble y lo vulgar
-Wagner 190
-Simbolismo y degeneración 196
-Reminiscencias románticas 199
3.3.2.2. El tiempo interior
-Recuerdo
-Ritmo
-Ritmo interior

-Tiempo y tempo	3
3.3.2.3. <i>Notas</i>	
3.3.3. Escultura	:6
3.3.3.1. Figuras, rostros, cabezas 22 3.3.3.2. Materia y proporción 22 3.3.3.3. Estatismo 23	29
-Impacto visual	38
3.3.3.4. Escultura, ficción y mundo sobrenatural 24	42
-Esculturas e individuos	252 253 57 61
3.3.3.6. <i>Notas</i> 20	:68
3.3.4. Pintura	:73
3.3.4.1. La visión pictórica 2'	73
-La figuración prerrafaelista 28 -El prerrafaelismo como culminación	83
espiritual en <i>La Quimera</i> (1905) 28	87
3.3.4.2. La figuración interior 2	89

-Percibir el yo: autorretratos	.289
-El descubrimiento del yo: paisajes interiores	294
3.3.4.3. La plasticidad impresionista	305
-La estética de la luz	
-Una narradora coloristaComposiciones impresionistas	
3.3.4.4. Una realidad mistificada	. 326
-Retratos ficticios	
-Marcos sugeridores	
3.3.4.5. La estética grotesca	. 346
-Las ilustraciones	
-Goya	
3.3.4.6. <i>Notas</i>	364
3.3.5. El universo de los objetos	374
3.3.5.1. Antiguos y modernos	374
-Fascinación decorativa	
-Las transformaciones de la mujer moderna	382
3.3.5.2. Los espacios	388
-Escenografia	
-Naturaleza y artificio	
-El coleccionismo	403

-Romualdo Nogués y José Lázaro Galdiano	,410
3.3.5.3. Universos interiores	422
-Emoción estética religiosa	422 424
-Desnudez espiritual	
-Simbolismo	
-Simbolismo religioso	
-Las flores	442
3.3.5.4. <i>Notas</i>	451
IV. LA NOVELA DE ARTISTA	461
4.1. Peculiaridades narrativas	461
4.1.1. Novela de artista europea y americana	471
-J.W. Goethe	472
-F. Schlegel	473
-H. de Balzac	
-E. Murguer	477
-H. James	. 479
- Autores sudamericanos	480
-J. Joyce	481
4.1.1.1. Los Goncourt, Huysmans y Zola	482
4.1.2. Notas	. 500
4.2. Relatos de artista en España	511
4.2.1. El artista en algunos cuentos españoles (1882-1902)	512

-J. Dicenta	512
-J. Martínez Ruiz (Azorin)	514
-J.O. Picón	
-M. Bueno	
-E. Zamacois	521
-L. Alas (Clarín)	
4.2.2. Una muestra de novela de artista en España (1864-1915).	625
-E. Pérez Escrich	525
-E. Castelar	532
-L. Alas ("Clarín")	538
-B. Pérez Galdós	
-V. Blasco Ibáñez	552
-R. Pérez de Ayala	557
-S. Kossti	
-P. Baroja	569
-R. León	569
4.2.3. <i>Notas</i>	572
4.3. Los relatos de artista y E. Pardo Bazán	579
4.3.1. La cuentística pardobazaniana	579
4.3.1.1. Artista y sociedad	580
4.3.1.2. La psicología del creador	588
4.3.1.3. Arte y vida	597
4.3.1.4. Las trayectorias espirituales	571
4.3.2. Elecciones temáticas y tipológicas en los	
cuentos pardobazanianos	610
4.3.3. <i>Notas</i>	615

4.3.4. Precedentes novelescos	520
4.3.5. Las novelas del esteta: <i>La sirena negra</i> (1908) y <i>Dulce Dueño</i> (1911)	629
4.3.5.1. "Muerte" y "resurrección" del esteta finisecular:	
La sirena negra	629
4.3.3.2. La estética de la ética: Dulce Dueño	639
4.3.6. La novela del pintor	648
4.3.6.1. Pardo Bazán, Silvio Lago y La Quimera	648
4.3.6.2. La aventura estético-espiritual de Silvio Lago	655
4.3.6.3. La novela del pintor	661
4.3.7. <i>Notas</i>	676
4.3.8. Selva	689
4.3.9. <i>Notas</i>	713
V. CONCLUSION	715
VI. BIBLIOGRAFIA	726
6.1. Fuentes primarias	726
6.1.1. Obras completas	726
6.1.2. Ediciones de otras obras	727
6.1.3. Artículos y pròlogos	727
6.1.4. Textos no recogidos en obras completas	731
6.2. Fuentes secundarias	732
VII. ABREVIATURAS Y LISTA DE ILUSTRACIONES	. 786

VIII. ANEXOS	788
Anexo I	
Anexo II	847
Anexo III	867

I. INTRODUCCION

Entre los escritores de los últimos decenios del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán ha suscitado un nuevo interés. La crítica actual opina que la condesa mantiene una continuidad en sus procedimientos, aunque se acentúen determinados temas y recursos narrativos en la etapa de su madurez. Uno de estos núcleos temáticos es el arte y, en su área de acción, los personajes artistas. En el presente trabajo nos hemos propuesto hacer un análisis crítico de este tema -el arte-, a fin de ver el modo de actuación de las diversas manifestaciones artísticas y de sus creadores en la obra de doña Emilia.

Los motivos de la decisión son varios, de entrada, porque los textos de la condesa se erigen como un documento imprescindible para discernir cómo la literatura del siglo XIX se hace depositaria de forma eficiente y productiva de las convergencias entre las diferentes prácticas artísticas, verbales, plásticas y musicales. Si ya es ésta una razón de peso, añadamos que la presencia del arte, ampliamente atendida en nuestro país respecto a centurias anteriores, no ha sido suficientemente examinada en el caso de la pasada, amén de que, en el caso de la condesa, se trata todavía de un área virgen. Teniendo en cuenta útiles fundamentos teóricos comparatistas ahondaremos, pues, en las interrelaciones surgidas entre las artes y las letras -a cuyo discernimiento, de hecho, se suman cada vez más estudiosos hispanos- dirigiendo nuestra mirada hacia un área narrativa que se nutrió copiosamente de estas enriquecedoras correspondencias.

Aplicaremos a la materia elegida unos límites cronológicos. Hemos resuelto canalizar la investigación hacia los textos que manifiestan de forma patente haberse enriquecido con las aportaciones de cada una de las artes, y que expresan con plena efectividad las bases estéticas y gustos artísticos de una creadora cuyo bagaje cultural había hecho acopio de toda una serie de experiencias vitales, dependientes de su especial sensibilidad por estas cuestiones.

Por todo ello, la materia sujeta a análisis estará constituida por sus tres grandes novelas del siglo XX: La Quimera (1905), La sirena negra (1908) y

Dulce Dueño (1911), poco estudiadas si las comparamos con otros frutos literarios de doña Emilia. Pero hemos considerado conveniente emprender, asimismo, el estudio de toda su producción cuentística, por dos razones. En primer lugar, el tema que nos ocupa impone intensamente su presencia en los cuentos de la condesa comenzada la década de los noventa hasta 1921, año de su muerte. Además, nunca se ha efectuado un análisis profundo de esta parcela narrativa, algo paradójico en el caso de Pardo Bazán, considerada una creadora de cuentos del pasado siglo no sólo muy productiva, sino dotada de una innegable calidad en la elaboración de las tramas. Expuesta la conveniencia de discernir las aportaciones de las artes en la narrativa finisecular, y el vacío crítico al que se ve sujeta la condesa en este periodo y en su práctica como cuentista -a pesar de que existen estudios parciales o varias antologías, resultaba doblemente apropiado atender las incursiones de las artes en sus cuentos.

Son documentos reveladores de las dotes perceptivas de la condesa, capaces de manifestar intertextualidades con las novelas más largas y esclarecer el sentido último de las mismas. Para percibir de forma más completa la madurez novelesca de doña Emilia -de 1890 a 1921- tendremos en cuenta una novela inédita: Selva (1914). Esta, si bien no consta como uno de los textos cuyo tema nuclear sea el arte y la belleza, mantiene claves que ofrecen concomitancias con los otros relatos. Se incorporará, al final de nuestro estudio, un Anexo de fragmentos de Selva válidos desde el punto de vista del tema que presentamos, porque pueden evidenciar cómo doña Emilia mantiene su interés por el mismo hasta el final de su carrera. No se ha prescindido de las novelas breves o las piezas teatrales, aunque el conjunto de los cuentos y las últimas grandes novelas transparenten de forma más precisa los datos sobre el arte en doña Emilia. Tampoco se ha excluido la extensa obra crítica de la escritora, punto de apoyo imprescindible para cualquier interpretación sobre la condesa.

Los instrumento de trabajo han sido, básicamente, las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, tanto las publicadas por la editorial Renacimiento como la de Aguilar, la edición de los *Cuentos Completos* de J. Paredes, y el resto de la narrativa y la crítica de doña Emilia, diseminada por diversas publicaciones. Incluimos, también, fragmentos escogidos de la novela inédita*Selva*, así como un conjunto de artículos de doña Emilia, a nuestro juicio valiosos para el

análisis, procedentes del vaciado de La Ilustración Artística, La España Moderna, Revista Compostelana y Revista de Galicia, y otros procedentes de diarios y revistas como La Nación, La Epoca, El Imparcial, Album Salón, o Helios.

A lo largo del trabajo, en consecuencia con todo lo expuesto, será contemplado el conjunto de los mensajes provenientes de los últimos relatos pardobazanianos en conexión con las artes. Serán atendidas cuidadosamente, del mismo modo, las opiniones de los críticos con respecto a la concepción del arte en doña Emilia: la evolución que han sufrido estos juicios a lo largo de los años y cómo percibieron las posibles contradicciones y ambigüedades de la condesa, o sus dilemas interiores. En el seno de esta exposición de juicios críticos, haremos hincapié en las líneas claves respecto a la trayectoria de la Pardo Bazán, entre otras, la singularidad de su evolución narrativa o las peculiaridades de una obra que podría sintetizar el clima de fin de siglo y de su propia carrera.

Para perfilar la materia con precisión, hemos coordinadoel funcionamiento de las citas de arte -la aparición concreta, en los textos, de un artista o una obra-, así como hemos discernido sus funciones. Se estudian, por ello, las citas o referencias de todas las bellas artes -las referencias literarias sólo en relación con las mismas-, con la finalidad de advertir cuáles son las más representativas -por su presencia, incluso obsesiva-, en qué modo evoluciona este fenómeno con los años, y si existe algún tipo de variación entre los cuentos y las novelas. El conjunto de las citas comentadas se podrá observar en el Anexo de Referencias, situado al final del trabajo, donde destaca el absoluto protagonismo de los pintores.

Con el objetivo de examinar coherentemente los textos, debemos contar con la valiosa ayuda de una terminología ajustada al análisis de los intercambios de código arte-literatura. Haremos uso, en consecuencia, de la denominada "transposición artística" -la mímesis del arte por parte de la literatura-, para discernir las estrategias descriptivas de la Pardo con deuda hacia las bellas artes. Estableceremos unos criterios tipológicos respecto a la "transposición" con la voluntad de que resulten propicios a la hora de proceder al análisis de los textos pardobazanianos, sin intención de elaborar una teoría general sobre la cuestión. Con un propósito, de igual modo, puramente clarificador, incorporamos no sólo

los esquemas referidos a las tipologías transpositivas más arriba anunciadas, sino también las diversas ilustraciones intercaladas en el trabajo. Consideraremos las artes, además, áreas de interés no exclusivamente descriptivo, por lo tanto estudiaremos el entramado de sus funciones en las obras de Pardo Bazán, para comprobar cómo iluminan su universo estético y cultural.

Por último, los componentes temáticos de algunos de los relatos sometidos a investigación los incluyen en una corriente narrativa poco estudiada en España, la "novela de artista" con rasgos y peculiaridades propias, por cuanto que todos ellos narran los avatares artístico-vitales de creadores de arte. Para conocer la aceptación del tema del creador en la literatura y observar su estado en las últimas décadas del XIX y primeras del XX, es necesaria la contextualización en el marco europeo y americano, y en el ámbito específico español. Serán contemplados, en fin, en doña Emilia, los diferentes tipos de creadores, sus búsquedas individuales, los rasgos de sus creaciones, relaciones sociales, temperamento psicológico y trayectorias vitales. Se expondrá, además, en qué medida existía algún precedente en la narrativa pardobazaniana, cuándo llega a precisarse definitivamente el tema, y en qué modo ha evolucionado.

Esta materia literaria puede adquirir, en cuanto a su estructura interna o externa, el carácter de documento capaz de evidenciar obsesiones particulares de Emilia Pardo Bazán, en íntima conexión con unas preocupaciones ético-estéticas instaladas en la literatura de la modernidad. Nuestro análisis podría ayudar a ver, además, la correlación del tema del arte en la literatura de fin de siglo, sus relaciones literarias nacionales e internacionales o lo que significa como traducción de las crisis de valores individuales, tanto en Pardo Bazán como en sus contemporáneos.

Me complace, en fin, agradecer a la Casa-Museo de doña Emilia en La Coruña -y a su secretario, recientemente fallecido- toda la ayuda recibida, así como a la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid -director E. Pardo Canalís, bibliotecario, Juan Yeves-, la incesante atención a mis dudas respecto a los objetos artísticos y las primeras publicaciones de mis trabajos. Mi gratitud, también, a la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI) por la concesión de una beca Programa Europa de Estancias de Investigación (en colaboración con la Universidad de Zaragoza) que me permitió aproximarme con mayor facilidad a

los textos de la condesa. Y agradecer, asimismo, la continua colaboración de los miembros de la Biblioteca de Filología de Zaragoza, la "Casa del Ardiaca" de Barcelona, la Biblioteca Margarida de Montferrat de Balaguer y la Biblioteca Víctor Balaguer de Vilanova i La Geltrú.

Quiero expresar toda mi gratitud a Nelly Clémessy y Maurice Hemigway, por sus esenciales y certeras sugerencias, una útil aportación de material, y perenne interés hacia todo lo relativo a la condesa de Pardo Bazán. Dar las gracias, también, a J. W. Kronik, J.J. Macklin, Victoria Carballo, Sergi Beser, Manuel García Guatas y Jesús Rubio, que me ayudaron cuando este trabajo no había ni siquiera comenzado y, ya en plena investigación, agradecer la amabilidad de Carmen Parrilla, Benito Varela Jácome, Peter Bly, Guy Mercadier, Yves René Fonquerne, Yves Lissorgues y Antonio Monegal, además expresar mi agradecimiento a las continuas atenciones de José Manuel González-Herrán, Claudio Guillén, Angeles Ezama, Francisco Tovar y Jaume Pont. Deseo mostrar, por último, una sincera gratitud a mi director de tesis, Leonardo Romero Tobar, siempre solícito ante mis problemas, y del cual he recibido toda la ayuda necesaria.



2.1. Aproximación a la crítica comparatista sobre la influencia recíproca de las artes.

El origen histórico de la teoría humanista de las artes plásticas, establecida en el Renacimiento sobre los textos fundacionales de Aristóteles, Simónides u Horacio, dio su impulso básico a la teoría de las artes visuales, al menos hasta Lessing (E. Barjau, *Laooconte*, 1990). Se trata de la tradición del "ut pictura poesis" -estudiada para el humanismo por Renselaer W. Lee (1974)-, configurada en el Barroco mediante la identificación del pincel y la pluma, el poeta y el pintor, todo ello basado formalmente en el concepto de sinestesia (J. Gállego, 1972; E. Orozco Díaz, 1977). De este modo la relación entre pintura y poesía llegaró a ser manejada en la teoría artística del Barroco como resorte universal de la mecánica sinestésica mientras se aproximaba, paulatinamente, el siglo XIX.

Quizás constituya una de las razones que provocaron el auge del comparatismo arte-literatura en los albores del siglo XX. Hace relativamente poco tiempo, el análisis de las artes en sus relaciones recíprocas no se concebía desde el punto de vista científico o académico, ya que sólo concernía, tradicionalmente, a la estética, historia del arte o música. No cabe la menor duda, empero, de que el estudio de la participación literaria como influjo en las otras artes está logrando labrarse un espacio en la historia de la literatura comparada, a través de especialistas que vienen desarrollando una labor bibliográfica de gran interés sobre el tema.

El comportamiento de los comparatistas franceses puede rastrearse en fechas tempranas (1), desde finales del siglo XIX. Es el caso de Sobry, quien en 1810 publicó un Cours de peinture et littérature comparées -Tinker cotejaría la pintura y poesía inglesas en 1938 (Painter and poet)- aunque en su país el estudio de las relaciones entre la literatura y las "beaux arts" era más bien tarea de la estética. Este parecer, de buena parte de la crítica gala, permanecería bien alejado de los presupuestos comparatistas ofrecidos por André Coeuroy (Musique et littérature. Etudes de musique et de littérature comparées, 1923) o las reciprocidades halladas por el historiador de la literatura Paul Maury en su estudio Arts et littérature comparée. Etat présent de la question (1934). Es

imprescindible aludir al manual de Paul Van Tieghem, La Littérature Comparée (1931) donde se incide en los conceptos de género, estilo, tipo, idea, influencia o fuente, pero que trata muy superficialmente la cuestión de las bellas artes y la música (en el capítulo "Idées et sentiments"), haciendo gala de un dogmatismo imitado, más tarde, por M-F. Guyard (La litératture comparée, 1951), dedicado a las doctrinas e ideas literarias, más que a la historia de la cultura.

Algunos autores galos se enriquecieron de estos estudios que discernían las interferencias mutuas entre las artes y la literatura, como Flaubert con el primitivo trabajo, esencial y enriquecedor, de J. Seznec (1945), rasgos que continuaría demostrando en sus contribuciones teóricas (1972) -.H. A. Hatfeld (Literature through art, 1952) esclareció, asimismo, otros aspectos de la literatura gala-. Por otro lado, existieron visiones más sesgadas, absorbidas por los paralelismos entre imagen y palabra, como la de L. Hourticq (L'art et la littérature, 1946). Para el crítico, palabra e imagen revelan claras afinidades, halladas preferentemente en las literaturas evolucionadas, que son las que conexionan las artes visuales con la expresión verbal, a pesar de la dificultad de asir con la palabra el carácter cualitativo de las cosas. Los análisis sobre aspectos o épocas determinadas continuarán en los años posteriores (Hautecoeur, Le Romantisme et l'art, 1963).

La crítica alemana decidió pronto, asimismo, que el estudio de las influencias histórico-artísticas incumbía a la literatura, así lo expuso en 1887 Max Koch (Zeischrift für vergleichende Litteraturgeschichte). En 1915 Wölfflin publicaría su conocida Kunstegechichitliche Grundbegriffe (trad. esp., de Moreno Villa, 1924), libro en el que se analizan las particularidades estilísticas del arte del Renacimiento y del barroco, y en el que se examina su validez mediante ejemplos escogidos, presupuestos que inspiraron a Oskar Walzel, quien en 1917 trataría los contactos entre las artes (Wechselseitige Erhellung der Künste), trabajo precedido por sus análisis de Shakespeare como autor dramático del Barroco. Walzel crearía una escuela que sobrevivió durante décadas (1920-1940), integrada por especialistas como F. Strich, K. Vossler o K. Wais, en Alemania, o el norteamericano W. Sypher ya en los años cincuenta.

Más lejos fueron algunos criterios propuestos, algo más tarde, por los norteamericanos, encabezados por Henry Remak y su debatida definición en el

libro Comparative Literatura: Method and Perspective (1961), de N.P Stallknecht y H. Frenz. Remak defiende siempre la literatura como punto de partida, y muestra una deuda notable al factor "comparación", no exclusivo, por otro lado, de la Literatura Comparada. Calvin S. Brown ya postuló, en 1948, los estrechos contactos entre la literatura y la música en un libro fundamental, clásico: Music and Literature. Su visión alcanzará los ingredientes de ritmo, tiempo, armonía, contrapunto, música vocal, el dramatismo de la ópera, la repetición y variación, el tema y variación, o las formas musicales, algunos de ellos difíciles de discernir entre las artes literarias. Abogando por la unión entre las artes, en fin, los especialistas americanos han repartido su actividad crítica desde los años sesenta en diversos simposios, revistas y estudios monográficos centrados en el tema.

Hace tres décadas que los "arts et littératures comparées" se van incorporando de forma decisiva, con vigor indudable, al comparatismo. En el escrutinio de las conexiones entre artes y letras, y del comparatismo en general, Claudio Guillén ("The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature", 1959; Literature as System, 1971) creyó indispensable el estudio de las influencias para comprender la propia literatura. Abogó, definitivamente, por la influencia significativa, señalando sus diferencias frente a la convención o técnica recurrente, eco o paralelismo no relevante, además de proponer no aproximaciones empíricas, sino series de conceptos y términos que esclarezcan dichas diferencias. De hecho, Göran Hermerén, en su Influence in Art and Literature (1975) explicitará la validez del comparativismo y volverá a estudiar, desde un punto de vista muy amplio, el concepto de "influencia", clasificando las hipótesis que pueden ser barajadas en el estudio de la historia de las ideas, las herramientas que historiadores y estudiosos de la literatura usan cuando tratan de resolver problemas de esta índole.

La conocida Introducción a la Literatura Comparada de Ulrich Weisstein (1968; trad. esp., 1975) tratará, asimismo, la controvertida categoría de "influencia", y otras con ella conexionadas, como "imitación", "género" o "generación", aunque en cuanto a las artes, su aportación más interesante es un elaborado "excurso" sobre las "influencias recíprocas de las artes" en el que comenta planteamientos críticos esenciales y propone una estética comparada pragmática, claramente determinable, que no prescinda de la relación entre

períodos o movimientos, tenga en cuenta la historia del arte y de la música, las formas mixtas, los talentos "dobles" de los artistas, los problemas técnicos y la inspiración creativa. Weisstein proporcionará más testimonios en 1981 ("Comparing literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology" y 1982, "Literature and the Visual Arts").

Las aportaciones de R. Wellek, The Parallelism between Litterature and the Arts, 1941 o, junto a A. Warren, Teoría literaria (1969) resultan tan provechosas como las de Rousseau y Pichois (La literatura comparada, 1969) o Rousseau ("Arts et littérature: un état présent et quelques réflexions", 1977), éste último un conciso estado de la cuestión útil por su carácter reflexivo. No cesan de incorporarse, gracias al esfuerzo de muchos especialistas (A.M. Rousseau en Aix, G. Sagnes en Toulouse, entre otros) trabajos comparatistas interartísticos que, a pesar de las dudas y reparos (R. Wellek, 1941, 1969), mantienen vigentes contrastes y perspectivas de interés indudable. La teoría, desde luego, ha manifestado sus frutos en lúcidas páginas sobre el sentido de las artes visuales (todos los de E. Panofsky, más centrado en el Renacimiento), y su integración en el medio literario, algo perfectamente manejado en los trabajos de Mario Praz (1969, 1981).

Agudos análisis del concepto comparatismo, y sus objetivos (N. Frye, "La letteratura e le arti figurative", 1985), colaboran en su discernimiento y aplicación a lo largo del XIX y XX -vanguardias, poesía visual, lenguaje cinematográfico...-, las nuevas perspectivas se multiplican en estudios aplicados. J. R. Smitten (Spatial form in narrative, 1981) efectuó uno de los análisis que más concilian las artes investigando las formas espaciales. En literatura, "spatial form" designará las técnicas mediante las cuales los novelistas subvierten las secuencias cronológicas inherentes en la narrativa; las imágenes, "leitmotiv" analogías o contrastes serán etiquetas para estas técnicas narrativas. E. Camaraschi (De Sthendal al impresionismo, 1985), defiende la tesis de que Francia es un país privilegiado en cuanto a este paralelismo de mundos artísticos, especialmente durante la pasada centuria; incidirá, para ello, en los problemas de arte y artificio, en la estética y psicología moral.

Algo más tarde, pero insertos en la década de los ochenta, se localizan una serie de trabajos provechosos para la profundización en el XIX. Uno de

ellos es el de D. Scott (Pictorialist poetics. Poetry and visual arts in nineteen century France, 1988). Partiendo del "ut pictura poiesis" como proposición viable para los románticos, investiga el poder de las imágenes visuales, las fusiones entre idea e imagen. Observa cómo existe una tendencia a construir los textos alrededor de lo imaginario o lo imaginado, de las fuentes visuales, entre muchos escritores del XIX. Por ello, los tratará de "poetas transposicionales" cuyas prácticas cumplen la función de ficcionalizar la realidad, mediante este arte de la sugestión y las estructuras espaciales. No dejó de lado J. Meyers (Painting and novel, 1975), con sus análisis conjuntos de novela y pintura en mutua explicación, estos conceptos. Dedicó su atención, no obstante, a la historia de la sensibilidad, mostrando cómo los novelistas trascienden la realidad empírica. Las comparaciones evocadoras con obras de arte en la novela moderna se revelan próximas al uso literario de la metáfora, símbolos o arquetipos míticos, porque ellos evocan una nueva profundidad de significado a través de la alusión sugestiva. Las analogías estéticas, además, pueden intensificar la vida ordinaria y elevar el significado de la realidad común.

W. Steiner (*Pictures of romance*, 1988) centró su investigación en lo que denominaría "pictorial narrativity", esta narrativa marcada por su tendencia a acoger las artes visuales. A partir de aquí, son innumerables los efectos producidos por las tensiones entre la pintura y literatura, por las formas de percepción de las mismas. Recogió la tradición de la narratividad pictórica de escritores en la literatura inglesa, desde Keats a Joyce, para esclarecer el alcance de este "romance-painting" cuyos rasgos florecen en el posmodernismo, revisada la importancia decisiva de prerrafaelitas y decadentismos en el funcionamiento evocador de los símbolos, e incluso en el procedimiento irónico hallado en el Modernismo.

Forzosamente habían de ser, también, favorecidos, los artistas inmersos en la ficción, en particular desde el pasado siglo. H. Marcusse (*Der Deutsche Künstlerroman*, 1978; trad. al italiano en 1985), profundizó, a lo largo de un vasto estudio, en los artistas localizados en la literatura alemana, y cómo algunos de estos modelos pasan a la tradición francesa, que los desarrollará con insistencia durante todo el siglo XIX. Th. Bowie (1950) estudia la incidencia del núcleo temático de arte y artistas en la novela francesa del pasado siglo, incidiendo en los años posteriores a 1830, desde el romanticismo al "arte por el

arte". A través de estos años, se disciernen valiosas claves respecto al papel de la bohemia o la rebeldía antiacadémica, estudiados los artistas -en su mayor parte plásticos- como seres humanos e individuos sociales, incluso como entes simbólicos. La sugerencias de Bowie son completadas por la obra de Maurice Beebe (*Ivory Towers and Sacred Founts*, 1964), quien concibe al artista como el individuo con genio, capaz de crear arte, y que manifiesta los rasgos de aquel "temperamento artístico" propio del proceso de elaboración de la obra. De aquí las problemáticas relaciones con el ámbito social atestiguadas en este estudio, tomado el artista como héroe en la ficción a través de grandes escritores europeos y norteamericanos. Las cuestione los enlaces entre palabra y plasticidad se van enriqueciendo con nuevas y variadas visiones, entre ellas la de M. Butor (1969), G. Pozzi (1981) o T. Wolfe (1976), éste más en el ámbito de la crítica pictórica.

La crítica comparatista en España cuenta con un esclarecedor manual elaborado por Claudio Guillén, publicado en 1985: Lo uno y lo diverso, que invita a reflexionar en torno a unas dimensiones básicas de la historia de la literatura, y sugiere explorar la tendencia comparatista en los estudios literarios, recordando los orígenes y finalidades, los modelos, alianzas, fases y ritmos de la misma. Entre sus "taxonomías", considera los proyectos de incorporación al comparatismo de las "artes y literaturas comparadas" -cuyo centro de gravedad sigue siendo la literatura-, revisa la crítica de arte, el poligenismo artístico (conceptos de "ékphrasis", imagen y sinestesia), los problemas de periodización, o las manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter "complejo" -que merecen mención aparte-. Cada arte, postula, tiene su evolución individual, y la comparación de las artes entre sí constituye un campo de investigación especial.

Otros ámbitos son investigados por Cioranescu (*Principios de literatura comparada*, 1964), interesado por la distinción entre la presencia de nexos literarios individuales e interpenetraciones múltiples de ideas, corrientes o temas. Van invirtiéndose esfuerzos en páginas teóricas sobre el lenguaje artístico y la mímesis (V. Bozal, 1970 y 1987), la literatura y la figuración (Antonio Risco, 1982), la poesía y la pintura (A. García Berrio, T. Hernández Fernández, 1988) o la postura reflexiva frente a la interrelación artística desde el lenguaje de los creadores de C.A. Vidal Claramonte (1989), algo bien

comprendido por Calvo Serraller, quien ofrecería sus aportaciones (*La novela del artista*, 1990), aunque concentrado en la literatura francesa del XIX, ampliándolas en un breve trabajo (1990), no obstante, a todo el siglo XX europeo.

Los estudios interartísticos proporcionan una valiosa e imprescindible ayuda ayuda en el discernimiento de las conexiones entre la literatura y las otras artes, además, resultan básicos en la búsqueda de una terminología científica ajustada al análisis transparente de los cambios de código artístico. Esto sucede, por último, en las exposiciones en cuanto a formas, estructuras y tejido lingüístico halladas en varias puestas en común-no pocas ajustadas a la pasada centuria- que presentan sus conclusiones, es el caso de Letteratura italiana e arte figurative (Antonio Franceschetti, coord., 1985) o, en Francia, los congresos Transpositions (Toulouse, 1986) y Art et littérature (Aix-en-Provence, 1986), aplicados en la tarea de clarificar, apoyándose en textos concretos, los múltiples efectos de la colaboración interartística, localizando e interpretando estrategias hasta ahora poco conocidas.

2.2. Estudios sobre el arte en Emilia Pardo Bazán

La primera apreciación al considerar el conjunto de trabajos críticos sobre el tema del arte, destinados a doña Emilia, impulsa a percibir un vacío monográfico: no existe ningún estudio dedicado al discernimiento de las respuestas literarias pardobazanianas derivadas de su manifiesta pasión por las artes. Entre la vasta bibliografía brindada a la condesa, se intuía la necesidad de invertir los esfuerzos en reivindicar la valiosa aportación del arte en sus relatos; loable propósito, al cual la propia materia narrativa de Pardo Bazán exige, no obstante, nuevas tentativas, dado el protagonismo que de manera gradual aquel adquiere en su trayectoria. Es verdad que sí han sido esgrimidos, ocasionalmente, juicios heterogéneos en relación a cuestiones interartísticas en la obra de la Pardo desde sus contemporáneos, pues ya se intuía la relevancia evidenciada por el arte en algunos de sus relatos. En todo caso, no deja de ser significativo que la mayor parte de las observaciones respecto al núcleo

temático que nos ocupa, incluidas en artículos o formando parte de diversos estudios más dilatados, estén asignadas, cronológicamente, al período finisecular de la escritora. De hecho, es el momento durante el cual doña Emilia demuestra que sabe gobernar con maestría los recíprocos influjos entre las artes y las letras.

2.2.1. La crítica contemporánea a la autora hasta 1920

Los últimos relatos pardobazanianos, pues, reclamaron la atención de sus contemporáneos, y justamente la presencia de la materia artística, tanto en el discurso como en la fábula, fue una de las circunstancias que contribuyeron a su éxito. La Quimera, causó honda impresión en los lectores y llamó la atención de Luis Morote (1900, p. 211-21) -uno de los críticos que rozan el tema del artequien le otorgó un juicio elogioso, fijándose en "el conflicto psicológico" de Silvio ("no es un gran artista adulterado") y el simbolismo paisajista. El interés de Unamuno (1905, pp. 424-32) se dirigió hacia el mensaje espiritual de la obra, el tema de la fama y la complejidad del alma de los protagonistas, enlazado con Ibsen, Brand o Michelet, que combinan el miedo a la muerte y el consuelo del catolicismo, la fe y las dudas en sí mismo, la lucha horrible, en fin, del espíritu.

"Andrenio", seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero, comentó la evolución de la novela de doña Emilia, calificando sus últimas obras como una manera espiritual (1908, pp. 391-404), opinión que reafirmaría años más tarde (1926). No encuentra huellas naturalistas en El Saludo de las brujas y Misterio, aunque la nueva manera surge en La prueba, y Una cristiana, consideradas novelas de transición por sus aspectos psicológicos y su espiritualismo. La Quimera y La sirena negra tendrían en común la orientación espiritualista cristiana, rara y excepcional, junto a la atracción fatal de la muerte, en un marco realista con comentario alegórico. Le resulta interesante este protagonista amancebado con el arte. Completa estas ideas al tratar el colorido y la sugestión plástica, tanto en Los Pazos de Ulloa como en La Quimera, para él obra maestra.

El elogio de Emilia Pardo Bazán como una de las escritoras más universales de su tiempo se debía, en opinión de Angel Guerra (s. f.) a "las varias modalidades novelísticas cultivadas -naturalismo, idealismo, misticismo-,

y serán estos dos últimos presupuestos, unidos a los afanes estéticos, los que provocan que Andrés González-Blanco (1908, pp. 414-21) considere La Quimera una novela aristocrática interior. En cuanto a sus rasgos formales, no deja de admirar cada vez más su prosa, semejante a la de los Goncourt. González-Blanco se está refiriendo, precisamente, a "l'écriture d'art" de los hermanos, mediante la cual doña Emilia va adquiriendo rasgos modernos, ayudada por este discurso de índole estetizante. La Quimera, no cabe duda, es novela de su tiempo, y ejerce gran sugestión sobre los contemporáneos. Incluso un escritor y crítico de arte, José Francés, después de leerla, firmó con el seudónimo del pintor "Silvio Lago" sus crónicas de arte. Doña Emilia pasó a ser, de este modo, la autora de La Quimera, según participó Blanca de los Ríos (1921, pp. 21-38).

El mundo de la crítica elogió por diversos motivos esta creación de Pardo Bazán, pero, ante todo, dominaba la tendencia a resaltar el sentimiento católico con el cual la escritora la impregnó, al igual que a las dos narraciones siguientes. La huella de estos primeros comentarios debe ser siempre considerada, pues marca ciertas líneas que provocarán controversias, hasta la actualidad. De hecho, resulta incontestable, según las intuiciones de los primeros críticos, la presencia de dos vertientes que discurren paralelas en los últimos relatos, la del catolicismo y el arte. Estas vertientes son particularmente significativas cuando adquieren protagonismo a la hora de realizar divisiones clasificatorias en el seno de la evolución de la narradora, ya que fue observado por algunos investigadores un giro notable en su carrera durante sus últimos años, hasta el punto de ser escindida una "etapa" con cierto grado de independencia opinión ahora atenuada y compartida sólo por algunos de los trabajos más próximos cronológicamente a nosotros, y que intentaremos sintetizar más adelante.

Para Tenreiro (1908, pp. 428-31), por ejemplo, sus nuevas novelas suponen un hondo análisis íntimo de las almas, plenas de simbolismo. La Quimera y La sirena negra, artífices de este cambio de su evolución comparada con la de Verdi-, son el templo del moderno misticismo, sea mediante la figura del pintor buscando la fama, sea mediante la historia de una conversión. Este crítico destaca, pues, la íntima conexión entre la trayectoria artística y la espiritual en los protagonistas pardobazanianos, por lo menos en las dos primeras novelas del siglo XX. La segunda de ellas, La sirena negra,

terminada en el otoño de 1907, fue publicada en las obras completas a principios del año siguiente, y bien acogida por la crítica.

En 1908, Cristóbal de Castro pronunció una conferencia en el Ateneo de Madrid, opinando que La sirena negra contenía algunas de las páginas mejor escritas de toda su obra. En conjunto, el tema respondía, según ellos, a la preocupación de la literatura europea desde finales del siglo, es decir, el esteta de esta novela nos está siendo presentado como sujeto adecuado para las múltiples manifestaciones del espiritualismo finisecular. Los mejores estudios son éste, el de Ramón María Tenreiro, quien señaló el parentesco con la trionfo della morte de d'Annunzio, y los de Andrenio (1908) y Felipe Sassone (1920). Tan sólo Alcalá Galiano (1911) se muestra reticente, afirmando que la autora no estaba bien dotada para la novela psicológica y que su orientación estaba mal elegida. Para Entrambasaguas, no obstante, se cuenta entre las mejores novelas contemporáneas (1958).

En primavera de 1911 ve la luz *Dulce Dueño*. Los estudios más destacados son el de Gómez de Baquero (1918) y el de Tenreiro (1911), la obra tuvo una tibia acogida por parte de sus contemporáneos. En *La Lectura*, el crítico reseñaría la última gran novela de la escritora, *Dulce Dueño*. Califica la trayectoria de la condesa como la de un paladín de la novela real que pasa al renacimiento espiritualista, y pretende adivinar lo incierto e incognoscible. Encuentra en las tres últimas obras el espíritu y la forma de estas narraciones ejemplares modernas, que han hecho pasar a su autora del relato realista al nuevo arte simbólico y trascendente. En definitiva, esta novela nos es presentada como la culminación de aquella transición, antes comentada, del arte realista-naturalista al simbólico-trascendental. Por ello, y teniendo en cuenta que la protagonista de *Dulce Dueño* es una esteta que sufre una conversión espiritual, los enlaces entre el arte y las convicciones religiosas de doña Emilia deben ser atendidos con especial dedicación.

2.2.2. La crítica reciente anterior a 1980

El conjunto de la crítica anterior a la década de los ochenta no enfoca su curiosidad hacia el discernimiento de los años de madurez de doña Emilia sino ocasionalmente. Hasta los años setenta, se aprecia una valoración de doña Emilia como escritora nacional, son atendidas las tempranas influencias francesas, las posturas feministas, los postulados político-sociales, su concepto de España o sus alusiones a la ciencia y la cultura. Tampoco se olvida su gran formación intelectual, carácter de cosmopolita, pero castiza y, en fin, su innato eclecticismo, mientras la profundización psicológica y las huellas románticas son ya atisbadas -casi siempre sobre las primeras obras, es el caso de*Los Pazos* de Ulloa, La madre naturaleza, y la cuentística-. Todo esto se complementa con ciertos estudios dedicados al esclarecimiento formal de técnicas narrativas -los aspectos descriptivos, el paisajismo o el naturalismo-. Estos últimos focos de atención presiden también los setenta, incorporándose nuevos nombres de escritores europeos, mayor atención a los factores psicológicos, al catolicismo y tendencia idealista o a su escasa producción teatral. El nuevo énfasis incidirá en el estudio de la evolución pardobazaniana, en especial su transcurso del naturalismo al espiritualismo.

La percepción artística de la condesa, sin embargo, sobresale temprano para algunos críticos, "sobre todo en el espontáneo colorismo que convierte su obra en espléndida paleta " advertida ya, desde los años veinte, enLos Pazos de Ulloa (Cruz, 1924, 277-91). En esta década, Glascock (1926, p. 94) tratará precisamente a La Quimera como una suma de la experiencia de la Pardo en arte, religión y vida. Esta madurez narrativa de la condesa produce obras maestras (Glascock, 1926, 5-43), de indudables cualidades expresivas y aguda percepción psicológica, como sucede con otros escritores del momento. Es el progresivo subjetivismo visto por Margarita Nelken (1930, p.225) quien observa en La Quimera y La sirena negra una indagación en el alma humana.

Centrado en esta cuestión, César Barja (1926, p. 317-322), estudió obras maestras de la condesa -Los Pazos de Ulloa, La Quimera y La sirena negra-, señalando en Una cristiana una nueva dirección de su carrera novelística, pero se ve precisado a aceptar una conjunción de naturalismo y espiritualismo como dominador común en la totalidad de sus obras, porque comprueba que el

naturalismo de las primeras no está excluido de la últimas, y viceversa. Correa Calderón (1952, p. 43) encontró decisiva la influencia de los narradores rusos -apuntaron también el peso de la literatura rusa, e incluso alemana, Portnoff (1932, pp. 52-55) y Osborne (1954 p. 280)- para una fase tardía espiritual, simbólica y lírica de Pardo Bazán, que culminaría en Dulce Dueño. Este lirismo tiene que ver con algunas novelas francesas, A rebours (Chandler, 1956, 1450), por ejemplo. La novela de 1905, por ésta y otras razones, ha sido definida como impresionista -junto con Dulce Dueño y La sirena negra-, concebida como intentos de superar el naturalismo (González-López, 1965, pp. 469-85) o como ensayo acometido por una escritora educada en la técnica del naturalismo (Sobejano, 1967, p. 183).

Pero, ante todo, doña Emilia siempre mantuvo un concepto estético: la obra de arte debe crear belleza (Osborne, 1950, 98-104, y 1964) sin entrar en conflicto con la ciencia o la filosofía, por eso no dudó en estudiar la novela rusa (Osborne, 1954, 173-81) mientras indagaba estilísticamente otros vericuetos. Para algunos (Pérez Minik 1957, pp. 111-126) sus cambios se deben a una crisis naturalista desde *Una cristiana* que provoca fragmentos como el "Intermedio artístico" de *La Quimer*a, de gran calidad formal, dotados también del llamado naturalismo católico (Brown 1957, pp. 40 135). Bravo Villasante (1962, 257-262), en una biografía decisiva de la autora, halla esta naturaleza espiritualizada impuesta en la madurez de la condesa, pero patente en toda su narrativa, opinión que compartimos.

A partir de *La Quimera*, a la sazón, se acentúan, que no aparecen -según Bravo Villasante-, alguna de sus constantes narrativas, calificadas de "Modern style" repleto de japonesismos de interiores y orientalismo decorativo, por donde discurren almas complicadas, pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas, gozosas ante el objeto artístico. Es decir, opinamos que es factible intuir, pues, que tanto el espiritualismo como la tendencia artistizante en discurso y fábula -en consecuencia, también la diversa incorporación de las artes en la literatura- están sometidas a variaciones de grado a lo largo de la trayectoria pardobazaniana, pero forman parte de su propia naturaleza como mujer y artista.

Sus tres últimas novelas -intensificada, ahora, la presencia del arterepresentan la convergencia del interés de la autora por el catolicismo ortodoxo y el idealismo, marcando la dicotomía ciencia-religión, como revela Kirby (1963, p. 299), prologuista de uno de los tomos recientes de las *Obras Completas* de la autora (1973). M. E. Giles (1965, p. 458) se encargará de otros menesteres, deslindar la influencia modernista: oraciones breves con énfasis en el ritmo, paralelismo en la adjetivación, y otros elementos musicales, situada la novela de 1905 como punto divisorio en la evolución del estilo de doña Emilia. Giles refuerza (1962, p.314) el carácter impresionista en la etapa final, sobre todo por el uso de adjetivos cromáticos (Giles, 1968, 57), a menudo con función simbólica. No pasaron desapercibidos éstos para E. Stanton, en su artículo sobre *Los Pazos de Ulloa* y la pintura (1970).

Los pruritos formales artistizantes coinciden, de hecho, con un fortalecimiento del idealismo manifestado en la implícita distinción que se establece entre los móviles instintivos y los espirituales del hombre. Quizás se han enfatizado demasiado los primeros en detrimento de los últimos (Richards, 1966, p.4672). Durante sus últimos años, la escritora toma muy en consideración la vida psíquica y espiritual de sus personajes, desarrollando unos caracteres que culminan en conversión cristiana, no puede negarse, sin embargo, que esto ya se mostraba en otros periodos de su carrera literaria. Es difícil admitir, según estos presupuestos, la férrea escisión en la carrera de la condesa, y el aislamiento de sus tres últimas novelas, que cuentan especialmente, eso sí (Gonzalo Sobejano, 1967, p. 184), con personajes decadentes y nietzschanos -como el Giorgio Aurispa de D'Annuzio, y el Ossorio barojiano- de gustos pictóricos cultivados y deseos de virilidad renacentista, o regeneración.

La cuestión religiosa resultará insoslayable, desde luego, a la hora de situar el tema del arte, incluso muchas de las narraciones de la condesa han sido clasificadas entre las tesis religiosas surgidas desde la década de los setenta (Brian Dendle, 1968, p.45), aunque es menos dogmática en el tratamiento de este punto que Alarcón, Pereda o el padre Coloma, más interesada en cuanto al efecto de la religión en el individuo que en la sociedad. En *La Quimera*, precisamente, contrastará los ideales científicos y religiosos, investigando los efectos de la ciencia y el arte como capaces de satisfacer al hombre, todo ello combinado con un catolicismo consolador.

Estos y otros factores tuvo en cuenta Nelly Clémessy en una obra que marca definitivamente la crítica pardobazaniana. Editado en Francia, en 1973, su análisis crítico de la obra total de la novelista es vertido al castellano en 1981. Con La Quimera da comienzo, para la investigadora francesa, una tercera fase (1981, pp. 8, 373, y 381) de influencia modernista y simbolista, de inspiración religiosa y emoción artística, centrada en la pintura. No obstante, estudios posteriores (Mariano López-Sanz (1978, p. 70-77) discernirán, más bien, una transición, sosegada y coherente, al idealismo -comenzaría en Una cristiana y La prueba, culminando en La Quimera y La sirena negra- mitigados, paulatinamente, los excesos naturalistas, y fortalecidas las mistificaciones estéticas del decadentismo, tan próximas al arte y el artificio.

De confirmarse estas teorías, se debería atender a un cambio global en el fin de siglo de casi todos los escritores de la Restauración (López-Sanz, 1979, 158-75), vitalistas, humanistas y cristianos. En el caso de doña Emilia, sería*La Quimera* la novela más significativa, puesto que revela su eclecticismo, la fuerza de sus convicciones, y la amplitud y flexibilidad de su criterio (López-Sanz, 1981, pp. 47-63), porque no es una novela-inventario sobre pintura, pero sí una obra ecléctica que busca una solución conciliadora entre fe y razón, así como una muestra de la sociedad de la época y su relajación moral (López-Sanz, 1979, pp. 62-70; 1985). La hipótesis de una nueva dirección comenzada para algunos con *Una cristiana* y *La prueba* (Barroso (1973, pp. 11 y 178)-, frente a la que propone un espiritualismo permanente, provoca dudas. Considerar, eso sí, un desarrollo gradual de las técnicas psicológicas y tendencia espiritualista de la Pardo a partir de 1880 nos parece más acertado, y a tono con su renovado interés por las incógnitas del arte y los artistas.

La condesa descubrirá, de hecho, un proceso dialéctico mediante el cual trata y resuelve los conflictos religiosos, creando tensiones dinámicas en sus personajes novelescos. La evolución de este proceso está clara para Taylor (1974,p.1675): "al misticismo de las primeras novelas se agrega el análisis de aspectos psicológicos de la experiencia religiosa. Esto culmina en*La Quimera*. La muerte y la conversión son los temas obsesivos de las últimas novelas, que defienden el catolicismo ortodoxo contra los ataques de anarquistas y nihilistas". Sus relatos de madurez se elaboran, como hemos anotado más arriba, en un

momento de especial preocupación por lo religioso, tema entretejido ineluctablemente, veremos, con la fuerte presencia del creador y el universo de la belleza. Así (Baquero Goyanes, 1970, p. 202) se va perfilando el relato modernista, basado, particularmente, en un detallismo encaminado hacia el logro de ambientes refinados, afán de belleza, exquisitez decorativa y ese especial tratamiento descriptivo cualificador, aunque aplicados a temas bien hispánicos -caducidad, fugacidad, muerte- barrocos, o neorrománticos. La narradora se sirve de la cultura, la literatura y las artes para su creación, desde su concepción religiosa católica.

Sus últimas obras no recibieron la aclamación dada a sus trabajos tempranos, entre otras razones porque la confección novelesca de su solución religiosa no congenió con el parecer de algunos críticos, como fue el caso de Pattison (1971, p.88), quien hallaría el idealismo religioso de La Quimera, eso sí, fuertemente conexionado con la actitud de Pardo Bazán sobre la pintura, a pesar de que rechazaría su falta de obviedad respecto al arte contemporáneo, con el que la condesa se reconcilió a partir de la Exposición de París de 1900. Los juicios de Pattison verifican que las artes plásticas en Pardo Bazán permanecen bien conexionadas, igualmente, a su visión del decadentismo finisecular. En estos últimos relatos conviven una serie de factores aparentemente opuestos, y es que el catolicismo de doña Emilia no le impide, paradójicamente, incorporar los nuevos síntomas de la sensibilidad del fin de siglo, de ahí su difícil esquematización.

Fue Varela Jácome (1973, p. 64) uno de los investigadores que con más penetración exploró estos entresijos de la Pardo, centrado en la práctica de sus variadas tendencias novelísticas -romanticismo, naturalismo, realismo, modernismo-, además de en el universo social; estudió, en fin, las estructuras que determinarían su evolución desde su primera época hasta las complejidades finales. Observó una complicación y perfeccionamiento de la técnica pardobazaniana en 1905 en la sinfonía narrativa inicial de*Las Quimera*, seguida de múltiples cambios de enfoque narrativo, o las alternancias de la focalización. Esta novela es integrada, junto a las dos siguientes, dentro de una nueva estética de tendencia modernista: enfoque esteticista, sensualismo y perversidad, fiebre artística y simbolismo. De la misma opinión fue Sánchez Reboredo, en su monografía inédita: *Las novelas de Emilia Pardo Bazán*, comentando, también,

una "supuesta etapa modernista" (Varela Jácome, p. 61). Indudablemente, la complejidad y riqueza de *La Quimera* ha requerido más atención, considerada la última de sus novelas mayores, tan importante como *Los Pazos de Ulloa*, una de las mejores (Entrambasaguas, 1962, p. 943), e incluso la mejor (Pattison, 1971, p.85).

Se incide, pues, a finales de los setenta, en el sincretismo como pauta literaria pardobazaniana. De "novelas sincréticas", calificará Celestino Ruiz (1974, p. 95 y ss.) a las tres últimas, porque integran todos los elementos culturales que conoce la escritora. El crítico efectúa un estudio del modernismo y la psicología en las tres novelas del siglo XX, sirviéndose de un tipo de enfoque muy frecuente en las últimas décadas, como vimos. Obtiene lo que el llama un documento de época presentado con retórica modernista, hallado particularmente, además de en el tratamiento de las sensaciones y el misticismo, en un fenómeno para nosotros de vital interés, la literarización de las artes, sobre todo la pintura. Estas novelas constituyen un claro exponente de los sentimientos que agitaban el espíritu de finales de siglo, personajes hastiados en un medio estetizante con abundantes referencias artísticas y literarias.

La Quimera sería una especie de descripción literaria del modernismo (C. Ruiz, 1974, p.235), influida por el parnasianismo (el escritor debe emular al pintor), y el simbolismo musical. La pintura, como óptica y tema, poseería una función psicológica por la visualización de estados interiores, aunque la experiencia de la conversión la convierte en ejemplo de modernismo literario católico. Y justamente no sólo las influencias extranjeras, rusa (Carole A. Bradford, 1972) o francesa (Clémessy, 1975, p. 107), sino sobre todo la atmósfera finisecular de La Quimera, marcará la pauta de las novelas posteriores. El afecto crítico fundamentalmente reconcentrado en el discernimiento de "momentos" estéticos de Pardo Bazán se va mitigando. De acuerdo con las agudas observaciones de Hemingway, en una obra que indaga cuidadosamente la trayectoria de doña Emilia (1972,p.369) opinamos, en definitiva, que son variadas las razones por las cuales la condesa tiende hacia unas determinadas soluciones en el fin de siglo, pero es simplista el esquema rígido de un primer naturalismo seguido de un cambio súbito hacia el misticismo.

2.2.3. La crítica reciente desde 1980

La década de los ochenta inaugura un período crítico rotundamente interesado por el análisis de la espiritualidad en Pardo Bazán y, en especial en cuanto a su conexión con el decadentismo. De hecho, surge un énfasis crítico que propone situar a la condesa madura como síntesis de las corrientes Todo ello es un apoyo innegable para emprender los estudios finiseculares. sobre el arte en su obra, pues permanecen ligados a su ideología y sus Por ejemplo, ya se observó en la novela de 1905 cómo era significativa el papel del arte pictórico con relación a la historia de Silvio Lago, de manera que la emoción estética sea instrumento de conversión espiritual, en un relato marcado por el idealismo neorromántico y el interés por los fenómenos decadentistas. Estos presupuestos, defendidos por N. Clémessy en 1986 (p.429) penetran, por fin, en una cuestión clave y cuya dilucidación no ha sido, todavía, exhaustiva: el arte ejerce de promotor de un espiritualismo católico, proceso decisivamente marcado por los influjos franceses. Son líneas -desde El Saludo de las brujas, novela más artificial- que se han ido configurando poco a poco, en íntima comunicación con los ideales artístico-literarios de la autora. En consecuencia, va confirmándose la idea de una condesa sujeta a una evolución gradual.

Por esta razón, no resulta extraño que Maurice Hemingway (1983, p. 3), investigando a la condesa de 1880 a 1896, halle en sus obras maduras las contradicciones de su actitud vital. Aun así, ya en Los Pazos de Ulloa Pardo Bazán se mostró interesada por la espiritualidad, por los fenómenos psicológicos o el concepto de belleza, seducida por las novedades literarias francesas y rusas. La exploración de las ambigüedades de la mente humana -presentes, desde luego, en el artista finisecular-, cercanas a un Galdós o un Unamuno se plasmarán, sigue Hemingway, haciendo gala de una amplia gama de estrategias formales. De este modo, el culto a la belleza, las influencias extranjeras y los rudimentos de psicología de las obras maduras, caminan haciaLa Quimera y las novelas posteriores.

El crítico ejemplifica con algunos de los motivos para atender a cuestiones serias de doctrina católica en obras anteriores, como *Una cristiana* y

La prueba. El hecho de hallar aquí, repentinamente, una fuerte tendencia al espiritualismo católico constituye, a su juicio, un análisis inficionado de trivialidad, porque el interés pardobazaniano por la hagiografía y su tendencia al subjetivismo son elementos innatos, pertenecientes a su visión global del mundo, mucho menos explícitos en Zola (Hemingway, 1987, p. 33). Recientemente, Hemingway (1989, p. 249) ha analizado breve pero sutilmente la religiosidad de la Pardo, considerándola sincera, y ha evidenciado cómo la visión de las artes constituyen la expresión de una sensibilidad individual. Aun así, el culto a la belleza sitúa a doña Emilia en un dilema interior -reflejado en La Quimera- que impide, en su opinión, la síntesis entre arte y religión. Quedan abiertas, pues, incógnitas a nuestro juicio significativas para comprender los fundamentos ético-estéticos de Pardo Bazán: en qué medida logran trabarse arte y espiritualidad religiosa en su madurez literaria, qué influjos externos y peculiaridades internas trazan esta trabazón, y cómo el discurso pardobazaniano se adecua para reflejarla.

Ciertos estudiosos de los ochenta no olvidan las primeras obras de la condesa, elaborando nuevas ediciones (Los Pazos de Ulloa, Nelly Clémessy, 1987) o presentando sus análisis en trabajos de conjunto, así ocurre con los de Lissorges (ed., 1988), o Mayoral (ed., 1989) -este último trabajo profundiza sobre Los Pazos (Estudios sobre 'Los Pazos de Ulloa'), a cargo de curtidos especialistas-. David Henn estudia la primera Pardo Bazán (1988, pp. 38-222) destacando sus ideas sociales (feminismo, política, costumbrismo), naturalismo, galleguismo o apasionamiento por la psicología de sus personajes. Al ser más "francesa" y romántica a partir de 1880, se acentúan los brillantes efectos descriptivos -tan vitales, como tendremos oportunidad de comprobar, para la fusión del arte en la literatura-. Bauer (1984), atiende finales novelísticos del XIX: melodramático o providencial, de tesis, o de problemática feminista y regionalista. En Los Pazos de Ulloa la condesa cierra el clímax seguido de un epílogo perceptible, mientras en La madre naturaleza retorna a una forma más abierta. La dos suponen un ensayo de artística compaginación de creencias religiosas y posturas ontológicas más modernas, sobrepuestas a la visión de una vida serena.

Pero, ciertamente, se comprueba que una respetable cantidad de trabajos aparecidos en los años ochenta -entre los que se cuentan Gowin (1982), Porter

Medina (1985) o González-Arias (1985)- planifican el creciente interés por las novelas pardobazanianas de los primeros años XX, otorgándoles una nueva valoración mediante el procedimiento de analizar un aspecto en las tres narraciones largas, que las conexionan. Estas novelas, en primer lugar, están situadas en el momento cronológico de un decadentismo (Porter Medina, 1985, p. 256-259) -estudiado por Kronik en 1966-, conocido por la condesa, quien incorpora los principales temas e ideas de los caracteres decadentes literarios del fin de siglo.

Denotan su presencia, a la sazón, algunos de los motivos decadentistas más típicos: deseo del imposible, culto al artificio, búsqueda de nuevas sensaciones, conciencia inevitable de la muerte, mujeres fatales o diferentes facetas de degeneración moral, mientras la autora aplica complejas estructuras narrativas. Es concebido este decadentismo como un Neo-Romanticismo, siguiendo las doctrinas estéticas de Shopenhauer y rechazando las de Nietzsche en cuestiones morales. La ambivalencia consiste en el sí al alma decadente, pero sin perversidades, denunciando los peligros de la imaginación en un alarde, incluso, de moralismo y sentido práctico. Es patente su culto a la belleza y la reconciliación de las corrientes francesas, que adaptó para sus fines (Porter Medina, 1985, p. 270).

Varela Jácome profundizará considerablemente en el decadentismo y hedonismo de La Quimera (1989) -en nuestra opinión acorde con el talante de creador propio de Silvio Lago, pintor atormentado- y, últimamente, Vaíllo (1987, p. 12) ha reseñado la obra de Bagno Vsevelodye (1982) sobre la Pardo y la literatura rusa, recordando cómo la condesa atisbó en ésta una atención equilibrada al plano espiritual y psicológico. Estos pareceres no resultan en absoluto ajenos a una constante pardobazaniana en el fin de siglo que, a nuestro juicio, requiere una cuidadosa consideración: la proposición del arte y, consecuentemente, la presentación del artista, como factores que a veces provocan, otras simbolizan, no sólo una regeneración puramente espiritual, religiosa, sino también moral, como trampolín para la reforma y recomposición de la moderna sociedad finisecular.

La adecuación discursiva de la condesa a las novedades formales fue estudiado por Gowin (1982, pp. 91-94), en s estudio muy concreto, sobre las

voces narrativas armonizadas con la realidad externa en las primeras obras (Los Pazos de Ulloa, La madre naturaleza), y a la realidad interna en las últimas (La Ouimera, La Sirena negra). Se ha pasado, según su análisis, del narrador omnisciente a la primera persona, más adecuada para el idealismo religioso de la etapa final. El uso de múltiples voces narrativas para proporcionar un retrato completo de Silvio Lago reflejará el gusto por la introspección psicológica propia de un novelista moderno, aparte de demostrar un fértil conocimiento de la novela francesa y la novela rusa -ligadas, desde luego, a la tendencia confesional de las novelas de artistas, según veremos-. Pero no sólo la focalización, creemos, se revela como técnica para observar detenidamente la evolución de la Pardo, otras estrategias evidencian cómo se sirve del discurso para lograr sus fines durante el cambio de siglo. Uno de ellos, relevante, es el proceso descriptivo experimentado en muchas de sus narraciones, entre cuentos y novelas. Si bien la dinámica descriptiva pardobazaniana, fundamentalmente paisajística, llamó siempre la atención, resulta adecuado reconsiderar algunos de sus rasgos, y nunca será más valiosa la participación de las artes en este proceder.

El análisis de tendencias propias del siglo XIX y principios del XX constituyó, según se observa, uno de los objetivos principales de la crítica reciente. A esto se sumó Whitaker (1985, p. 98) en su tesis dedicada exclusivamente a La Quimera, traducida y publicada en síntesis años después (1988). El crítico norteamericano propone estudiar el fenómeno de la autobiografía desde tres puntos de vista: la visión de la mujer, la novela de arte y la tradición autobiográfica europea propia del fin de siglo, (p. 19 y ss.). Se sitúa, de nuevo, esta novela, en las corrientes del fin de siglo, conformada su fábula como solución espiritual al decadentismo y resaltando su psicologismo, modernismo lingüístico y noventaiochismo (p. 217). Ofrece este crítico un cotejo de las dos versiones de la narración, que aportan ciertos datos acerca de las artes plásticas, pero sobre todo esclarece algunas cuestiones respecto al espiritualismo y la visión social de la condesa (p. 134).

Era de esperar, dado el vacío crítico al respecto, una disertación como la de González-Arias (1985, pp. 225-227) quien recoge las influencias francesas modernas desde las primeras novelas hasta el fin de siglo. Partiendo de las técnicas naturalistas hacia las últimas novelas, se distingue, para

González-Arias, la voz artística de la condesa, la originalidad de sus enfoques, por encima de los ecos de otros novelistas europeos. Que doña Emilia surgiera como artista, por ejemplo, a la vez que el naturalismo, fue consecuencia de la inclinación de sus propias ideas. Se resiste, de hecho, a muchos de los presupuestos, todo lo que ve y adopta es exclusivamente porque congenia con su interés -Galdós y la mujer independiente de *Insolación*, Zola y *La Tribuna*, *Manette Salomon* y la novela de 1905-. Es indudable que el psicologismo, la conversión religiosa o la exploración de visiones y sueños le interesa en los últimos franceses, pero expresa su propia voz, e incorpora sólo los ecos que concuerdan con ella, con su propia curiosidad. Para la investigadora, *La Quimera* será, por ejemplo, la novela de un artista con fuertes reminescencias de *Manette Salomon*, y énfasis psíquico-religioso a la manera de *Madame Gervaisais*, ambas de los Goncourt, aparte de sus múltiples paralelismos -incluso estructurales- con *La Tentation de Saint Antoine*, incorporada, en fin, a las corrientes de fin de siglo, (González-Arias, 1989).

Dos recientes artículos de Mª Luisa Sotelo (1992 y 1989) presentan, respectivamente, La sirena negra como un relato inserto en las contradicciones de su tiempo, y la novela de 1905 como síntesis de todos los géneros novelísticos ensayados por la narradora, documento para interpretar la evolución ideológica, literaria y estética de su autora, y testimonio del clima intelectual y moral del fin de siglo. Analizando la personalidad del protagonista y su evolución, destaca el autobiografismo de La Quimera y su carácter de "roman à clef", recordando algo apuntado por los críticos años atrás: que hay una evidente semejanza entre la trayectoria estética de Silvio Lago, pintor, y la de su creadora, aparte de ciertas coincidencias entre las teorías sobre el arte que esbozan diferentes personajes de la novela.

Pero Sotelo trata con mayor profundidad a doña Emilia en su tesis sobre las ideas literarias y estéticas de la condesa, publicada en 1990. Desde un krausismo que la marcará para siempre, hasta el comienzo de siglo XX, observa, la escritora reveló su concepción de la literatura a través de una vasta obra crítica, evolucionando desde el carlismo tradicional católico a posturas más eclécticas y tolerantes. Además -continúa-, desde el punto de vista literario, debe ser situada primeramente en el naturalismo, para considerar después su progresiva evolución hasta el modernismo y el decadentismo final. En este

momento, a nuestro juicio, se ha de inquirir sobre los fundamentos ideológicos de la condesa en cuanto a su personal entendimiento de la civilización del hombre moderno, su idea de salvación o, ya lo observamos más arriba, su sentimiento regenerador del individuo y la sociedad, para todo ello es imposible prescindir de la imponente presencia de su sentimiento católico, pero resultaría inapropiado no advertir la actividad persistente de las artes, oportunamente articuladas en su ficción.

Durante estos últimos años existe, pues, un mayor interés crítico por la Pardo Bazán finisecular, centrado normalmente en un aspecto concreto de las tres últimas novelas. Lo grotesco acaba de estudiarse en las novelas cortas y cuentos de la condesa (Durham, 1987, p. 133), apreciándose cómo se integra la crítica social en la visión pardobazaniana de su propio tiempo. Hace un uso de lo grotesco bastante deliberado, y demuestra su poder al acabar los requerimientos estructurales, y hallar diferentes puntos de vista. Utiliza la sátira, la ironía, la parodia, lo grotesco físico y macabro, la inversión de valores o las ambivalencias de expresión (p. 136), siempre con intención reformadora, sintonizando con los grandes escritores del XIX y los jóvenes noventaiochistas. No resultará ocioso evocar ahora la consabida hermandad entre lo grotesco y lo visual, y así lo constataremos posteriormente.

El tema del arte constará ocasional pero irremisiblemente, hasta nuestros días, distribuido entre trabajos de temática heterogénea. Pilar González Martínez (1988), realiza un estudio sobre la mujer entre la naturaleza y la cultura, antropológico, psiconalítico y social, aludiendo al camino del arte y de la ciencia. Magdalena Aguinaga Alfonso (1993) medita sobre la última orientación estética de la condesa, su inclinación hacia el misticismo compaginada con el simbolismo, el artista decadente y el sensualismo femenino. Queda patente, asimismo, la presencia del arte en las ediciones de *Dulce Dueño*, por M. Mayoral (1989) o *La Quimera*, también de Marina Mayoral (1991) -novela en clave como cambio de rumbo, en la que se reflexiona sobre la vanidad del artista-, y de Mª Luisa Sotelo Vázquez (1992), quien continúa la línea de considerarla autobiografía y síntesis estética protagonizada por el pintor Silvio Lago.

La propia opulencia de peculiaridades innatas a Emilia Pardo Bazán, junto a las que van incorporándose, desbordan los propósitos clasificatorios, principalmente por dos motivos: un carácter ecléctico que no excluye ninguno de los principios integradores, y la asombrosa capacidad de impregnación cultural o estética en su discurrir cronológico. Una de sus peculiaridades individuales más conocidas y estudiadas es su inherente fe católica, manifiesta desde sus primeras composiciones, pero otra mucho menos frecuentada, según tendremos oportunidad de comprobar, es su magnífica capacidad plástica, productora de enriquecedoras interconexiones entre sus relatos. Parece pues, más acertado, pensar en una narradora de naturaleza ecléctica y abierta a las novedades, que sufre una discreta y natural evolución literaria.

Apuntemos sólo que no existe un trabajo global sobre la cuentística pardobazaniana -los análisis de aspectos concretos, además, son contados- ni ha sido cotejada nunca con las obras mayores. Los interrogantes sobre la percepción literaria de las artes en Pardo Bazán, aspecto inédito a pesar del significativo papel efectuado por aquéllas durante la madurez de la condesa, suponen indagar horizontes que brindan desconocidos testimonios, efecto intensificado, desde luego, si se tiene en cuenta la ficción corta.

La propia doña Emilia evidencia que este proceso de investigación ha de incumbir, preferentemente, al discernimiento de las artes plásticas, con la primacía de la pintura, arte eventualmente mentada por la crítica, pero necesitada de un análisis más intenso tanto en cuentos -recordemos aquí la reciente edición de cuentos completos a cargo de J. Paredes (1990)- como en novelas, del cual otros autores ya disfrutan, es el caso de Valle Inclán (E. Llorens, 1975), Galdós (Peter A. Bly, 1986) o, en el resto de Europa, D'Annunzio (Bianca Tamassa Mazzarotto, 1949) y Gautier, (Congreso de 1982). En todo caso, estas iniciativas parecen ganar en nuestro país cada vez más adeptos, obteniendo como resultado, en el caso de Emilia Pardo Bazán, un entendimiento más hondo y dilatado de su intrincado universo narrativo, y su acomodo al discurrir de los tiempos.

III. LAS ARTES EN EMILIA PARDO BAZAN

3.1. LAS CITAS DE ARTE

El conjunto de referencias artísticas es un indicio de subjetividad jerarquizante y selectiva, por el efecto narrativo producido al contemplar "a través de". La red de líneas creada sobre el universo real nos indica que transitamos por una realidad "construida" fundada en la relación analógica, cuyos comparantes serán extraídos por doña Emilia, preferentemente, de reminiscencias iconográficas. Los asuntos que de modo más frecuente requieren expresión figurada en la autora son los religiosos o espirituales, imaginativos o psicológicos, contribuyendo, desde luego, tanto al diseño físico del personaje o del narrador, como a sus modos de imaginar, su cultura y su elocuencia, incluso humor o estado de ánimo.

Doña Emilia, al citar el arte, utiliza una estrategia mnemotécnica, en la que colabora la memoria de la escritora y la del lector. Las relaciones entre el texto y la imagen no son, en este caso, "in praesentia" (descripción copresente al texto), sino meramente referenciales y alusivas. Por ello, diferenciaremos entre las citas -referencias concretas, nombres propios de cualquiera de las artes o artistas, presentes en el texto- y las descripciones contagiadas, de alguna manera, por las artes. Las citas están insertadas en los relatos, y el dispositivode inserción intratextual más común es el símil -evidenciando un grado de atrevimiento analógico mínimo-, o en ocasiones la identificación metafórica. La lengua no llega, en la citación artística, a "copiar" el arte, pero puede sugerir nuevos efectos de la realidad tratada.

De hecho, la representación de la realidad es una nueva presentación, idea ya fundamental incluso en la retórica del Realismo. Partiendo de la base de que el texto es una superficie de manifestaciones lingüísticas, cuyo contenido es elaborado mediante una activa cooperación por parte del lector, las citas representan una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. La condesa ofrecerá un conjunto de referencias actualizadas e interpretadas, finalmente, por el lector. Pero le deja poco margen en esta operación interpretativa porque, dueña de su narración, preferirá ofrecer la descripción artística completa -en donde, a veces, se integra la cita-.

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

Es decir, muestra el objeto de arte sometido a su personal transformación lingüística, lo que denominaremos y analizaremos, más tarde, como su particular "transposición" literaria. En todo caso, realizaremos ahora una síntesis analítica de la citación pardobazaniana, el total de referencias que constan al final de nuestro trabajo entre cuentos, novelas, y algunos artículos críticos de la condesa considerados clave para el tema artístico. A pesar de constituir un número respetable de citas, este conjunto, como hemos apuntado, es menos copioso en proporción a sus descripciones de arte o conexionadas con el arte.

Si bien las referencias siempre resultan significativas -y muy valiosas en los relatos de artista-, se rastreará una incidencia notablemente mayor en la obra novelesca que en la, sin embargo, abundante producción cuentística. Abrazando la tendencia cuentística finisecular (1), la de doña Emilia suele evocar referencias triviales, frente a una más cultivada selección novelesca. En caracterizaciones de individuos o descripciones de naturaleza u objetos materiales, doña Emilia prefiere aderezar con parsimonia los relatos, como veremos, mediante una personal "escritura de artista", a potenciar la presteza de las referencias. Estas, que a veces se describen una vez citadas -por ejemplo, objetos artísticos nombrados y descritos detalladamente-, se adaptan mejor a un lector medio, como es lógico, en los cuentos, los cuales dependen tanto de la prensa periódica. La condesa ha sido más audaz en las novelas, quemantienen conexiones directas con sus artículos críticos y libros de viajes.

La clasificación de las actividades artísticas ha sido objeto de ambigüedades e imprecisiones a causa, sobre todo, de su frecuente apreciación como un todo no divisible. Todo arte tiene un aspecto temporal y otro espacial, las artes transgreden sus fronteras naturales, y la tradición venerable que divide las artes visuales en mayores y menores está perdiendo aceleradamente su pureza y utilidad (2). Teniendo esto presente, se estudiarán independientemente, sólo para precisar el análisis y contemplar la jerarquía pardobazaniana, cuyo foco principal es la pintura, las alusiones a las "artes visuales" -pintura, escultura y arquitectura-, música o "artes decorativas" -todas las aplicadas con la finalidad de embellecer objetos de uso común- y, siempre en función de todas ellas, algunas referencias literarias.

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

3.1.1. Pintura

La cita pictórica es copiosa y constante en la narrativa de Emilia Pardo Bazán durante el período 1866-1921. La escritora casi prescinde de la Antigüedad Clásica para ofrecer un respetable grupo de referencias centradas en la Baja Edad Media y comienzos del Renacimiento europeo -preferentemente Italia y España-, con clara decantación hacia el primitivo simbolismo religioso. Escasean las grandes figuras del Renacimiento italiano, frente a una abundante pintura holandesa, flamenca, y barroca española, entre las que pueden seleccionarse, como figuras dominantes, Rubens, Ribera, El Greco, Velázquez y, sobre todo, Murillo y Van Dyck. La espiritualidad y candidez de estos últimos contrasta con las menciones de un arte rococó francés ligero y mundano, o el sensualismo de Rubens.

El siglo XIX está presidido, en las obras estudiadas, por el que hacer pictórico de Goya, los retratistas, la pintura romántica francesa y el arte de los prerrafaelistas, tendencias, en fin, idealizantes o estilizadoras. Fortuny y Madrazo son dos pintores discretamente citados, mucho menos que algunos decadentistas franceses finiseculares y Sorolla, aunque los impresionistas suelen contemplarse más como grupo caracterizado por una técnica muy personal. Sabemos que los nombres de los paisajistas Haes y Beruete no sólo son citados por doña Emilia, sino que suponen la inspiración paisajística de los miembros del noventaiocho. Por último, es reveladora la atención a la personalidad sorprendente y estrafalaria de un pintor secundario como Petrus Borel, interesada, la condesa, tanto por la bohemia como por la relación genio/locura.

Tengamos en cuenta que se trata de una narradora inserta en un fin de siglo traspasado de cultura procedente de las artes plásticas, fenómeno que obedece, frecuentemente, a un prurito de distinción. La condesa, por medio de la acumulación de datos pictóricos, transmite al lector un "ambiente de museo" (3) -muy cosmopolita-, fruto de sus experiencias biográficas. Viajó constantemente por Europa -particularmente Francia- actividad plasmada en unas crónicas repletas de referencias artísticas, así Al pie de la Torre Eiffel (1889) o Cuarenta días en la Exposición (1900), que revelarán su afán de modernidad, curiosidad ante las novedades, y admiración por el arte antiguo (4). Las revistas del momento son el ámbito donde explica sus aficiones artísticas o variadas

impresiones, a menudo recogidas durante sus viajes dentro o fuera de España. Una visita al Escorial servirá, por ejemplo, para comentar alguno de sus cuadros preferidos, como la Cena, de Tintoretto, La túnica de Josef, de Velázquez, o su predilecto, El martirio de San Mauricio, de El Greco (5).

Siempre encuentra, además, un sentido profundo en la obra de arte, más allá de lo sensorial: "Hasta lo maravilloso y lo fantástico pudieran encontrarse detrás de un cuadro, de una joya" (6), dada su continua reflexión ante la materia artística. Muchos de sus artículos demuestran, igualmente, una variada curiosidad: "La Catedral de Toledo" (1891), "Santillana, la Colegiata" (1894), "El Cau Ferrat" (1895), en La Epoca, "Viaje por España" (1895) en La España Moderna, entre otros, o sus crónicas de El Imparcial y La Ilustración Artística.

El autobiografismo se eleva, pues, a clave imprescindible, sobre todo para interpretar la aparición de ciertos nombres y títulos: "los Crayer y Van der Meer", El Toro de Potter, El Cordero Místico de Van Eyck, o el Tapiz de La Sirena negra. En el artículo "Gante, El Cordero Místico", doña Emilia realizará una visita a la iglesia donde se halla este cuadro, denostando a los pintores arriba citados, frente al famoso Toro:

Quieras que no, seguí al grupo, el cual seguía dócilmente al sacristán, y tuve que tragar dos cuadros de Gaspar de Crayer, pálido artista de un período de agotamiento, un Porbus, el viejo, donde asoman las cabezas de Carlos V, Felipe II y el Duque de Alba, y hasta un Van der Meer (...) Cuando uno es español y conoce el Museo del Prado, los Velázquez; cuando ha recorrido mil veces el del Louvre; cuando ha visto los Murillos, de Sevilla; cuando recuerda los Uffici, de Florencia; cuando acaba de contemplar en El Haya la Lección de anatomía, de Rembrant, y el Toro, de Pablo Potter, y en Amberes algunas páginas de Rubens, ya no cree que la pintura le reserve grandes sorpresas. (7)

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

Las controversias estéticas que el **Toro** provoca entre el protagonista de *La Quimera* -el pintor Silvio Lago- y el sueco Limsoe, eran usuales en la época (8), por otro lado, es uno de sus temas pictóricos favoritos: "A mí me gusta el**Toro** de Pablo Potter y me gustan los toros de bronce de Benlliure, y me gustan hasta los toros mal diseñados, semejantes a Carneros, de Goya" (9). Estos toros modelados surgen también en la escultura de su cuentística: "Era un bicho negro (toro), poderoso, que parecía modelado por Benlliure. Sus astas, finísimas en la punta, curvadas con brío amenazador, contrastaban con la cabeza estúpida, casi dulce, casi pacífica". En cuanto al **Tapiz** de la danza de la Muerte, adornaba su despacho madrileño, y su contemplación le inspiró profundamente en la composición de la novela de 1908 (10).

La Pardo, como el pintor Silvio de *La Quimera*, admira a Sorolla. Este artista -que triunfaba "como Goya, en la traducción de almas y fisonomías"-tendrá gran relevancia a partir de 1905, sólo en esta novela y la crítica artística de la condesa. Ha visto todos sus retratos y, cómo no, el conocido y comentado cuadro, Triste herencia, las "escenas de la recolección de la pasa, marinas, paisajes inundados de sol" (11). Sus cualidades artísticas son bien resaltadas en esta novela: la virilidad (p. 723) y "pincelada franca y el contraste de luz vigoroso (...) reproductor literal y pujante de una verdad de la naturaleza, de una violencia del color y de la luz, de un aspecto fiero y esplendente de la tierra española" (p. 778) así como su "sólida estructura, ese armazón recio y cuadrado" (p. 779).

Doña Emilia estaba familiarizada, pues, con las obras de arte de su narrativa, a veces incluso de su propiedad, como la Ribera de Vigo de Minia -considerada tradicionalmente su "alter ego" en La Quimera-, paisaje de su admirado Beruete. También aprecia a Haes -nombrado en 1905- o a Rusiñol porque, a la manera machadiana, concibe que "un paisaje es un estado del alma" (12). La narradora considera, sí, las tendencias más innovadoras, aunque le seduce la insuperable técnica y "verdad" de los grandes maestros, por lo tanto, no revela un patriotismo exacerbado en sus elecciones, centrada en figuras románticas y barrocas, más que clásicas. El total de las referencias muestra que los retratos llegan a seducirla tanto o más que los paisajes, y que la pintura religiosa mantendrá siempre un lugar primordial frente a la profana -le atraen, empero, las exuberancias flamencas-. Se transparenta un respeto por los

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

antiguos en detrimento, a veces, de los modernos. Un ejemplo ilustrativo lo proporciona el cuento "El Salón" (1913, IV, 288):

El retratillo que tenían que suprimir era un pastel francés, antiguo; una belleza contemporánea de la princesa de Lamballe, coronada, como ella, de rosas ya pálidas y esfumadas, como flores de ensueño. Y el cuadro de las cinco mil y pico representaba una escena de taberna, pintada con energía, con algo de intención caricatural en su violento realismo. Los borrachos eran cinco o seis, marineros y jornaleros. Uno de ellos, "chispo", reía al empinar el vaso; otro dormía echado de bruces en la mesa rosa; otro se agarraba a la falda de la Maritornes, requebrándola; otro gesticulaba, en bascas innobles. Eran Teniers y Velázquez vistos en moderno, no sin talento, pero con una vulgaridad tremenda, sobre todo por el contraste que formaban con el salón en que iban a figurar.

Atraída por la calidad en el arte de todos los tiempos, realizará el esfuerzo desesperado de conciliación entre lo tradicional y lo moderno -como revela su acopio de referencias- (13), pero con prudencia: "...no desconfío de lo moderno por serlo, sino porque no estamos aún al corriente de cómo se ha de elaborar" (14), este esfuerzo se manifiesta en sus crónicas, o se convierte en materia literaria (15). En su producción cuentística aparecen pintores anteriores al XIX con alguna excepción, como Goya (1910). Podemos afirmar que La Quimera (1905) supone, si no la aparición de nuevas tendencias pictóricas -artistas como Millais ya surgen en El Saludo de las brujas- sí la fuerte irrupción de éstas contempladas, más tarde, en La Sirena negra y Dulce Dueño, pero nunca retomadas en los cuentos contemporáneos.

Los prerrafaelistas, por ejemplo -muy tratados en La Quimera y algo en La Sirena negra-, la Salomé de Moreau, o Fortuny -presentes en las novelas de 1905 y 1911-, no surgen en su cuentística, en la que predomina tanto el arte de los primitivos como el del XVII español, o incluso los flamencos. En pocos casos se presenta el arte clásico, con alguna excepción destacada en la novela

Dulce Dueño. La elección de algunas referencias parece obedecer a causas socioculturales, a una visión práctica del horizonte de expectativas, pues el cuento es un género poco elitista, tanto por sus temas como por sus medios de difusión, y forma parte, en realidad, de la literatura de masas (16).

En todo caso, tanto en novelas como en cuentos, doña Emilia se ayudará de la plástica para designar peculiaridades o atributos, adscribiéndolos a un estilo artístico determinado, y este fenómeno descriptivo está sujeto a una evolución. Estudiemos, primero, el carácter especial de Goya, una constante en su obra. Frente a las referencias de las primeras novelas -de tapiz goyesco parecen salir tanto la duquesa como los chulapos de pueblo en*Insolación* (17), Don Gaspar María de Noroña Sahagún es un español de "cabeza goyesca", y la mujer provocativa de los *Pazos* tiene rasgos demoníacos- el tipo de mujer sensual y provocativa de *La Quimera*, una de sus últimas narraciones, es monstruosa y grotesca (18), y en *La sirena negra*, Rita es "como las histéricas de Goya", mientras que en la última gran novela de la Pardo, *Dulce Dueño*, Carranza descubre a Agustín la mente de Lina "nublada por sombras y caricaturas goyescas, por visiones peores que las macabras" (19). La "visión" goyesca castiza o popular -que no llega a desaparecer- otorga su lugar a un Goya más demoledor, con sus violencias grotescas y deformantes.

Murillo será el perito siempre, por excelencia, en santas y niños (20) de una dulzura, espiritualidad y emoción que poseerán Millet, Rossetti, los pastelistas franceses, o los acuarelistas ingleses, a partir de 1911 en la cuentística, y mucho antes en las tres novelas. La evolución de la condesa en la asignación de sus referencias consiste, pues, en reemplazar a los profesionales plásticos antiguos por otros "modernos" de similar idiosincrasia, conforme avanza su carrera literaria. Los expresionismos barrocos serán sustituidos por los de Wiertz -criticado, sin embargo, duramente- o Goya, mientras el pudor, honestidad y detallismo de los primitivos pueden ofrecerlos los prerrafaelistas o la poesía pictórica de un Millais y, finalmente, las sinuosas decadencias dieciochescas, o un Moreau.

Para los retratos -según su solemnidad o carácter efimero," de moda"aparecerán los nombres de Casto Plasencia, Madrazo, Lehnbach o Chartran, y
los paisajes serán proporcionados por Haes y Beruete -al aire libre-, o Courbet y

Bastien -muy esclavos, según se especifica, de la realidad-. La asociación con las citas definirá rasgos personales, movimientos, colores, o paisajes, incluso los mismos artistas vienen así clasificados -Silvio es vandikista, Marbley posee una cabeza a lo Rubens-. La tendencia arriba apuntada se acusa más en las novelas, reveladoras de una gran intimidad con la crítica de arte de la condesa, y más atrevidas intelectualmente. Vale la pena destacar, también, la progresiva manifestación de pintores cuya actividad se ve relacionada, de alguna manera, con la literatura, como Doré o Carrière (21).

Las citas pueden considerarse estetizaciones dignificadoras, porque suelen ser un proceso ennoblecedor de la realidad, como se observará, posteriormente, en un estudio pormenorizado de todas las artes:

El cabello... había volado, quedando sólo un cerquillo muy semejante al que luce San Pedro en los retablos de iglesia.

Está basada en el símil: "Parece un angelito de los que se ven en los cuadros de Murillo ...¿Pedirás a Dios por don Gaspar, eh, nenito?", y ratifica, a menudo, las previas conclusiones de la narradora: "El fraile se recogió un instante antes de responder. Su frente calva, sus ojos de fuego hundidos, sus sienes surcadas, sus labios delgados, amoratados, le daban semejanza con los San Jerónimos de Ribera. Y en efecto, el padre Mauro estaba casi en olor de santidad". Doña Emilia parece reclamar ayuda al arte para verificar su propia imaginación:

Para imaginarse lo que fue la cara de la condesa, hay que recordar las cabezas admirables de la Virgen, creadas por Guido Remi: facciones muy regulares y a la vez muy expresivas, tez ni morena ni blanca, sino como dorada por un reflejo solar.

bien delegando en sus personajes: "Maese Lamberto, orfebre en la Piazza de Florencia, quedóse sorprendido cuando una joven, hermosa y perfecta de facciones como las propias madonas de Gentle Bellini, le presentó la cadena que tenía que componer" -generalmente preparados culturalmente para ello-:

Camila se parece de un modo sorprendente a mi madre: las mismas facciones clásicas de matrona romana, la misma mirada imperiosa, el mismo cuerpo arrogante, donde la seda hace pliegues solemnes, como estudiados, y juegos de luz, al estilo de los ropajes suntuosos que pintaba Madrazo con tanto acierto.

bien ofreciendo su visión personal: "El doncel de Ocampo apenas escuchaba. Ante el cuadro de su padre insepulto, digno del pincel de Valdés Leal, se había quedado mudo". No duda, además, en aprovechar la ocasión para explicar sus teorías estéticas: "facciones de una precisión gótica, de San Juan de retablo (...) el paso del tiempo ha comunicado esa gracia de distinción que nunca lo contemporáneo tiene". Llega a crear, pues, objetos de arte, con más frecuencia y energía, eso sí, en el cambio de siglo. Este procedimiento descriptivo consistirá, tomando las teorías de Philippe Hamon, en un haz de rasgos semánticos simúltaneos que llega a convertirse en un "leit motiv", además de suponer un ahorro discursivo. Su función, en este caso, es organizadora -asegura la concatenación lógica- y focalizadora -informa indirectamente sobre un personaje- (22).

Los asuntos discurrirán, también, enlazados a las tendencias pictóricas: predomina la temática religiosa, especialmente el campo de la hagiografía y el misticismo, representada por el arte primitivo, o barroco, según se apele a la ingenuidad o al patetismo. La frescura y cotidianeidad de las costumbres populares, a veces burdas, vulgares o bárbaras, son trabajadas por flamencos, barrocos españoles o naturalistas franceses, éstos últimos poco dignificadores de la realidad y, por lo tanto, menos honrados por la narradora. Paisajes y retratos son materia de todas las épocas, aunque sobresalen la técnica paisajística de las tablas flamencas primitivas y los retratos del XVI y XVII, así como algunos pintores contemporáneos, eso sí, exclusivos de las novelas. Destaquemos, además, el frecuente motivo de la muerte, contemplado desde variadas perspectivas plásticas.

La narradora es más precisa y exhaustiva a partir de *La Quimera*, '"tratado" que revela su erudición-, y va delegando su visión a personajes necesariamente cultos, artistas o estetas -sirvan como ejemplo los comentarios

de sus protagonistas novelescos-. De esta forma, apela tanto a la imaginación y memoria visual del lector, como a su cultura artística:

Para los que conocen un cuadro célebre de Murillo, Santa Isabel, es ocioso describir al muchacho que el conde contemplaba, fascinado de compasión.

aparte -recordemos el cuento "El Salón"- de crear un medio de profundización psicológica y de explicitación del subconsciente -"Las espinas" (1919)-, a modo de etopeya y prosopopeya descriptivas.

3.1.2. Escultura

El grupo de referencias dedicadas a la escultura es mucho más reducido que el pictórico, pero evoca constantemente, empero, el mundo de la Antigüedad Clásica, seguido de un nutrido número de obras y escultores barrocos centrados en la temática religiosa. La limpieza y equilibrio renacentista italiano y el arte escultórico del XIX no se prodigan, aunque, en general, se elija la sencillez de líneas más que los recargamientos y excesos decorativos. Tengamos en cuenta que las citas abarcan de 1893 -tallas populares-, hasta el mismo año en que muere doña Emilia, 1921 -Benlliure-, sin advertirse, durante este largo período, ningún dato que nos muestre a una escritora insólita en la elección de sus referencias, sino inserta en la cultura del momento.

La escultura es, también, un instrumento retórico-descriptivo. Las citas clásicas -el arte clásico se expone, aquí, como una de las cumbres artísticas de todos los tiempos-, apoyan los gestos graves o la firmeza en los rasgos, las barrocas suelen subrayar las contorsiones o crispaciones de rostros y cuerpos, a la manera de los éxtasis de la imaginería religiosa -siempre "modernos" (23)-resaltando toda la potencia expresiva de las figuras, mientras los artistas del XIX, como Carpaccio o Benlliure, significan la importancia de la composición decorativa y la técnica (24), frente a un arte popular que comunica inocencia y alegría.

No revelará, la plasticidad escultórica, los matices coloristas, pero plasma toda su carga corpórea tangible cuando éstos aparecen: "El semblante, amarillento como el marfil adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie de éxtasis. Los ojos miraban hacia adentro, como miran los de las esculturas de San Bruno", de ahí, quizás, los personajes convertidos en objetos artísticos (miniaturas, esculturas, pinturas...) y nada puede impresionar más que un ser viviente hecho arte, como los santos "vivos" de "Transitorio" (1912, IV, 22).

Este grupo de referencias persigue, en la misma línea que el anterior, profundizar en la psicología y ética de los personajes. En el cuento "Santi Boniti" (1918, III, 278) un vendedor ambulante presupone, dado su aspecto externo, la índole del temperamento de Domicia, y le oculta ciertas piezas escultóricas:

Suponía en Domicia, por la traza sencilla de su vestir, por la lisura de su peinado, a una beatita de pueblo pequeño, y escondía con disimulo, en el hondón de su banasta, un busto de la República Francesa y un grupo de Psiquis y el Amor, el eterno grupo, reservado para los clientes solteros y pillines, que no apreciaban la espiritualidad de la obra maestra, sino lo sugestivo del asunto.

De aquí que el inevitable fenómeno de la tipificación, marcada por los parentescos y vinculaciones artísticas, se asocie al modelo estándar clásico o moderno, castizo o cosmopolita, imperial o decadente, cultivado o patán, serio o grotesco.

En general, mientras la pintura cualificaba con precisión ala mujer y sus vestidos, la escultura asume la figura del varón -resultando un arte poco "afeminado", incluso en las decadencias modernas-, porque representa mejor la limpieza de formas desnudas o poco ornamentadas. Las clasificaciones y tipos surgen al hallar la gracia de la mujer moderna en su atavío, mientras la clásica destaca por la seducción de su perfecta desnudez, esto sirve, por ejemplo, para

definir exactamente un modelo femenino -inserto en el primer grupo- como el de Lina, en *Dulce Dueño*.

La estetización dignificadora es más acentuada, si cabe, en la escultura, que se utiliza como medio descriptivo para resaltar la plasticidad y la forma, más que la composición, lo que se traduce literariamente en gestos duros, o rasgos firmes del rostro y del cuerpo humano, como los de la fuerte amazona de "Por la gloria" (1900, IV, 101) (25). También es usada como símil descriptivo que ilustra una línea temática. En "Una pasión" (1885, IV, 142), pongamos por caso, el material noble, sujeto al trabajo del escultor que lo convertirá en arte, sirve de apoyo para las plasmar las controversias naturaleza/artificio.

La citación escultórica que no es, pues, uno de los recursos más frecuentes en la narrativa de Pardo Bazán, se prodiga más en los cuentos. Quizás la razón sea que su inmediatez y fuerza plástica alcanzan directamente la sensibilidad de un lector no intelectual ni erudito. La narradora la elige, sobre todo, para turbar con la fuerza de la imagen -con su emoción y patetismo, con el dramatismo natural de la expresión- para apelar directamente a la sensibilidad -en su sentido sensual y emotivo-, y a la fuerza de la "impresión" visual, que intenta producir un efecto realista rozando lo sobrenatural. La encontraremos, por este motivo, en pasiones religiosas y éxtasis místicos, al lado de una escultura japonesa que transmite -sin embargo-, una estética grotesca. Observemos, por ejemplo, cómo persiguen una respuesta anímica los terribles Cristos que pueblan la obra de la Pardo, ya desde novelas como El Niño de Guzmán (1899):

(El Cristo de Lezo) (...) acción terrible que ejerce sobre los sentidos y al través de ellos sobre el espíritu. La escultura fuertemente realista, el colorido expresivo y sombrío, dan por resultado una impresión que, sin ser estética a lo pagano, engendra la belleza del sentimiento profundo y del romanticismo religioso.

y culminando en La Quimera:

A pretexto de que "podía inspirar un boceto o un cuadro", llevó Minia a Silvio a la sacristía de la capilla de Alborada, donde, sobre la cajonería severa, lisa y sin adornos, bajo un dosel, de terciopelo granate franjeado de oro, se alza la efigie del Cristo del Dolor. Visten al Cristo unas enagüillas de raso violeta y lentejuela, y la larga cabellera oscura, enmarañada por sudores de agonía, que vela su faz desencajada y los cárdenos labios, la sujeta una corona tejida de ramas de espinos del monte, que rodea su frente salpicada de gotas denegridas de sangre. La palidez del divino Rostro se acentúa en ellas, y son aterradoras las melenas al descender sobre el pecho de saliente costillaje, hasta el costado abierto por la lanza. Es la imagen del más ardiente romanticismo, trágica, sugestiva. Dos cirios la alumbraban, y su luz incierta, amarilla como un diamante brasileño, deteniéndose un punto en el rostro, le prestaba apariencia sobrenatural (888).

La conjunción de vestimenta, rasgos, color y luz, son presentadas como "romanticismo" revestido de esteticismo religioso, con el imprescindible ingrediente del seductor terror sobrenatural, eje de la cultura artística en la primera mitad del XIX (26).

3.1.3. Arquitectura

Existen pocas menciones relevantes. Entre éstas se encuentran la Alhambra de Granada, Notre Dâme y la Opera de París, o la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid. Podemos observar, normalmente, a una doña Emilia más centrada en los detalles decorativos particulares que en la concepción espacial arquitectónica, fenómeno repetido en la descripción de casas y fincas de estilo modernista. Las escasas referencias arquitectónicas son, en cambio, profusamente descritas. El caso más llamativo es la Alhambra, en Dulce Dueño -y también en el cuento "La mariposa de pedrería" (1892, I, 147)-,

por la cual se realiza un recorrido que culmina en el escenario del mirador de Lindaraja. Las sugestiones aportadas por esta cita no sorprenden en una cultura finisecular enamorada de los ambientes exóticos, fenómeno ya presente en la primera mitad del siglo XIX.

Además, este arte espacial suele ceder su protagonismo a otros con mayor rendimiento narrativo. Notre Dâme, por ejemplo, se manifiesta pictóricamente en diferentes estados temporales y, literariamente, es adscrita al romanticismo francés -Musset-. La ermita de San Antonio de la Florida poseerá la función de ámbito ideal para los lienzos de Goya. Se percibe un cierto olvido de la cultura helénica, teniendo en cuenta su éxito en la cultura del momento (27) y sus esporádicas apariciones en obras anteriores, una de ellas cercana cronológicamente, El Saludo de las brujas, cuyos protagonistas, Felipe y Rosario: "sentían que el arte es paganismo, al pie de aquellas ninfas incitadoras que reían de gozo al verlos pasar", efecto acentuado en las villas de Ercolani:

son, en su género, obras de arte, realizadas por una espléndida naturaleza que no abruma con exuberancia como la de los trópicos y (...) evocan (...) la Grecia clásica (...) tienen una distribución tan bella como racional y lógica, superior a la de las casas modernas, y que apenas se concibe cómo hoy no se restaura (28).

Esta carencia, desde luego, podría extrañarle al lector de los Cuentos Antiguos, por la falta de templos o villas greco-romanas, y es que la condesa muestra, paulatinamente, un interés mayor por una arquitectura de raigambre nacional, y espiritualismo religioso -algo ya transparentado en *El Niño de Guzmán-*: "murallas de Ávila, agujas de la catedral de Burgos, claustros de Salamanca, el templo del Pilar (...)"-. También le interesa mostrar una nobleza antigua -para Pardo Bazán, la decadencia arquitectónica se debe a una escasa mirada a lo antiguo- que convive, sin embargo, con el incipiente industrialismo urbano (29). En todo caso, doña Emilia nos ha remitido a unos estilos muy solicitados por artistas y literatos románticos -franceses e ingleses amantes del exotismo y religiosidad españoles-, más bien como escenario de grandes pasiones o marco donde el hombre se comunica con la eternidad.

3.1.4. Literatura

El universo literario permanece bien ligado al mundo referencial iconográfico. La variedad y conjunto de títulos y autores -sobre todo novelescos-, es sólo comparable al otorgado a la pintura, prevaleciendo los franceses y españoles. Destacan las alusiones a la narración histórica inglesa, a las novelas rusas del XIX, caballerescas o románticas, y a la *Biblia*. Por otro lado, es atendida especialmente la novela francesa del XVIII, la novela de aventuras con tendencia nacionalista (Kipling), y un género cuentístico -centrado en el estudio de las manifestaciones psicológicas- que viene de la mano de Poe y los decadentistas franceses. La poesía clásica ofrece alguna mención -mística del barroco español sobre todo, e italiana renacentista-, y sobresale también la romántica inglesa y española.

Es, por cierto, el teatro barroco español -e inglés-, muy citado, como el romántico, predominando las tragedias, excepto algún género cómico del XIX. Constan, pues, abundantes alusiones al romanticismo literario europeo, el barroco, la novela rusa -la Pardo era una experta-, la moda del XVIII francés y la narrativa francesa del XIX. Frente a lo clásico, predomina lo romántico y barroco, aunque no se prescinde de las claves literario-culturales de fin de siglo: Poe, Dante, Shakespeare, Ibsen o la *Biblia*.

La citación literaria aparece en los textos como instrumento técnico descriptivo dirigido, más que a rasgos externos, hacia la profundización psicológica. Está especialmente destinado a determinar el grado de sensiblerías, inquietudes y nerviosismos -a menudo causados por la pasión amorosa- propios de talantes románticos, así como lo grotesco, la imaginación exacerbada y la locura del genio, a veces manifestado por delirios de grandeza artística. El sentimiento religioso de tipo místico suele ser cualificado con la cita literaria oportuna, según reflejan ejemplos de los cuentos y también de *La sirena negra* o *Dulce Dueño*, pero los "estados del alma" son sugeridos por la citación de otras artes, como la música.

A veces, títulos y obras apoyan tesis estéticas defendidas por algún personaje. Esto sucede con *El asesinato considerado como una de las bellas*

artes, de Thomas de Quincey -mostrado como arquetipo del exceso esteticista-, o Ibsen (La Sirena negra): "Todo es admirable, el almizcle de París que desempaquetaron la víspera, el bacalao de Noruega de Ibsen, la ferranchería romántica, las moralejas garbanceras, sensibleras, genuinamente nacionales, el efectismo chafarrinón... No me importan estilos, géneros, corrientes, ni moldes (...)". En este último caso, el protagonista es el símbolo generacional de un hastiado esteta intelectual en el cambio de siglo.

La literatura, aunque en menor medida que la pintura, ilustra tipos de realismos en arte (el *Quijote*, el *Lazarillo*, Velázquez, Rubens...) y evidencia los temas relevantes de las narraciones. Este último fenómeno fructifica especialmente en las tres novelas. El tema de la primera viene apoyado por las poesías místicas -como sucede con la novela de 1911, historia de una conversión- y *La Tentación de San Antonio* de Flaubert; para su segunda novela, sin embargo, que muestra la Muerte como eje temático central, evoca los nombres de San Juan y Dante.

En todo caso, son menciones ya presentes en los artículos de la Pardo quien, a menudo, realiza una crítica comparatista plástico-literaria. El Amadís describirá, por ejemplo, el carácter caballeresco de Valdivia (La Quimera): "es un libro de voluntad, el fatalismo no tiene en él cabida (...) es como El Martirio de San Mauricio, del Greco". Hamlet, junto con Crimen y Castigo (por mostrar el vértigo de los abismos del alma), y con el Mahabarata (por su ascetismo), poseen una gran espiritualidad, como el arte de Wagner. Lohengrin es una novela de caballerías, y el Quijote se enlaza con Parsifal (por su redentorismo), pero también con la pintura prerrafaelista y el lirismo triste de los "minnesinger" (30).

Las artes tienden a fusionarse, especialmente pintura y literatura. Esta inclinación afecta a los retratos, en las novelas más que en los cuentos, porque el redondeamiento psicológico, a veces en fases, pretende ser más completo. Un caso muy llamativo es el tipo castizo de Crivelo, amigo de Silvio en La Quimera: "la cara típica velazqueña, del litógrafo, expresó aflicción verdadera" y "actitud gentil de galán de comedia calderoniana". La dulce Annie, de La Sirena negra, poseía una "blancura a lo Van Dyck" o "aire pudibundo de prerrafaelista", y de Camila, en esta misma novela, sabemos: "sus clásicas

facciones adquirieron el ceño y la contracción adusta de las antiguas Melpómenes". Estas líneas continúan en la novela *Selva* (1913), de ecléctico campo referencial que recoge tanto el "drama de Víctor Hugo" (p. 12-13), como el "*Romancero moderno*", "Arsenio Lupin" (p. 120) o la **Gioconda** (p. 18).

Por otra parte, las citas están dispuestas con sutilidad. No hay más que observar, por ejemplo, a Valdivia (*La Quimera*) sacado del *Amadís*, y a Limsoe (*La Quimera*) comparado con Edgar Allan Poe, para advertir las diferencias esenciales de sus almas. El ingenio de doña Emilia conexiona, sabiamente, las referencias: el arte del gran sonetista Heredia será familiar al del pintor Moreau, y compartirá su técnica -"coloristas de la pluma"- también con Flaubert. Ante todo, el arte de la condesa propende a presentar las menciones literarias más novedosas preferentemente en las novelas, dotadas de un aparato descriptivo profuso.

Destaquemos el papel de algunas publicaciones periódicas y la sólida erudición evidenciada por la narradora. La mayor parte de aquéllas son españolas, algunas progresistas, propias de la clase media, satíricas -presentes en los cuentos, normalmente apoyan la crítica social-, otras de tendencia aristocrática o incluso de tema artístico. Estas, por primera vez aparecidas enla novela de 1905, reflejan la frustración de un protagonista que persigue la admiración de un público más intelectual.

Con todo, las referencias literarias pardobazanianas son de uso corriente ya desde el Romanticismo -Shakespeare, Siglos de Oro español, Rousseau...-, movimiento que le proporciona abundantes pistas literarias-Hugo, Lamartine, Byron (imitado por Heredia), Scott, Longfellow, Espronceda, Poe...-, fruto de traducciones en la década progresista o adscritos a la tendencia liberal. Nos hallamos ante una autora ecléctica, guiada por el gusto del público y beneficiaria del arte nacional o extranjero, cuya nómina referencial establece una polaridad entre antiguos y modernos, adscritos a una literatura gloriosa, imperial, o decadente y degenerada. El decadentismo es un concepto complejo en el que profundizaremos, y por el cual Pardo Bazán manifiesta un antitético sentimiento de amor y odio:

Yo confieso que este movimiento, cuyos peligros no se me ocultan, me inspira una simpatía artística fácil de explicar, y que su filiación legítima dentro de la profunda vida religiosa y sentimental me parece innegable.

Lo relaciona siempre con el simbolismo francés, pero también hispánico, porque aquellas "extravagancias viejas" de los decadentes ya las percibe en el artificio de Góngora, las inmoralidades, sensualidades y misticismos de Quevedo, el "naturalismo enfermizo y aberrante" de Larra o Espronceda, y el Greco, o son halladas en *Pequeñeces*, de Coloma. Para ella son tendencias neomísticas o neoidealistas (31), y así las debemos interpretar al descubrirlas, paulatinamente, en las narraciones que inauguran en siglo.

3.1.5. Música

Diseminada en contadas narraciones, las alusiones musicales demuestran que doña Emilia conocía bien el mundo de la ópera -francesa, italiana y alemana-, especialmente el tipo de ópera burguesa del XIX y la mística de Wagner. Sus creadores preferidos son Wagner y Mozart, pero también se interesa por algún cantante contemporáneo, muy popular y, sobre todo, un respetable número de zarzuelas de la época, de desigual calidad, aunque casi todas ellas de gran éxito en su momento. Se prodigan las melodías del XVIII, y las de asunto religioso, apreciándose una constante relación intrínseca música/literatura en las referencias operísticas (libretos), los "minnessinger", o los de trabajos de Gounod y Wagner. Triunfa, de nuevo, el arte del romanticismo europeo.

Debemos abordar un análisis de las citas musicales considerando el papel decisivo de la narración corta "Por el arte" (1891, I, 63), porque ofrece la nómina más amplia de músicos y partituras procedentes de la ópera francesa y española, además de varias zarzuelas. Este conjunto pertenece a un repertorio operístico similar al del Teatro Real de Madrid desde el primer cuarto del siglo XIX -triunfo de figuras como Donzetti, Bellini, Rossini, Verdi, Massenet, Bizet, o Mozart-, y al final de siglo -Gayarre, Diaghilev, Chapí o Arrieta-, además de

las vilipendiadas y populares zarzuelas (32). No olvidemos, desde luego, la frivolidad aportada por artistas tan famosas como la Cavalieri, entre otras.

Es lógico que el nombre de Wagner no figure entre toda esta muestra de música encaminada al esparcimiento de la clase media burguesa. El compositor alemán aparecerá por primera vez en el cuento "El Santo Grial" (1898, I, 422) como referente, a la vez, del simbolismo y decadentismo en boga, pensemos que doña Emilia considera a maestros como Wagner o T. Tasso "representantes del estado del alma fin de siglo". El arte wagneriano está lejos de popularismos y reacciones castizas -a pesar del éxito en el Liceo de Barcelona durante el XIX- y la Pardo, sin asimilarlo a la perfección, disfrutaba tanto de esa "selva de símbolos" que comparte con Baudelaire, como de su sentimiento católico. En este siglo, efectivamente, triunfaron las óperas poco refinadas y vulgares de Auber y Meyerbeer, y hasta 1850 nuestra música está en grave decadencia, asfixiada por la influencia italianizante, lo cual originó un reacción contra lo extranjero que culmina con Arrieta, Barbieri, Sarasate o Tárrega, alguno de ellos presente en la nómina pardobazaniana.

Doña Emilia ha recogido y distribuido sabiamente este corpus musical, además del simbolismo y religiosidad wagnerianos que emana también del *Angelus*- (33). De ellos, la Pardo vuelve a extraer asuntos y actitudes, elaborando una técnica de descripción indirecta y demostrando un conocimiento y uso práctico de los libretos operísticos, lo cual supone una nueva reivindicación de las correspondencias entre música y literatura. En 1912 afirmaría:

Los libretos de ópera necesitan ser dramáticos, antes que psicológicos (...) y no son excepción de esta regla los mágicos libretos de Wagner, llenos de simbolismo y de sentido tradicional, hay en ellos siempre mucho drama, mucho amor, mucha vida, mucha muerte, y ese elemento fantástico y sobrenatural, que tanto se presta a los esplendores del escenario (34).

se hace referencia a las fábulas wagnerianas tardíamente en los relatos de la condesa, muy adecuadas para reflejar el hastío de los atormentados personajes

finiseculares en busca de la verdad, sin olvidar el ingrediente sobrenatural y dramático del compositor que le resulta tan seductor. Es significativo cómo el compositor alemán, amigo de cierto personaje de la cuentística pardobazaniana, el compositor de canto y música llamado Alejandro Redlitz (del cuento "Clave", 1895, III, p. 350), supondrá la eliminación de fronteras entre realidad y ficción.

Destaquemos, entre las intertextualidades, al músico Sarasate, por su especial función narrativa. Simple cita en "Por el arte", surge en un interesante cuento: "Desencanto", (1903, IV, 305), historia del pintor Silvio referida a unos amigos por él mismo en su taller, mientras contemplan el retrato del violinista ruso Stepanoski: "La rutilación de una pelambrera embrollada y rucia, nimbo de una cara juanetuda de calmuco". Los rasgos orientales de este rostro eran compartidos por el violinista Gregorio Yalomitsa en El Saludo de las brujas (1897) y Sorolla en La Quimera (1905).

Doña Emilia comentaría en 1898 el tipo "mongoloide" del violinista Pablo Sarasate, con "la aborrascada cabellera" y cabeza sumamente original y característica" interpretada por el pintor gallego Vaamonde -el Silvio literario en La Quimera- "con extraordinaria energía y fuerza". El físico del violinista -estetizado pictóricamente por Vaamonde- es minuciosamente recogido por la Pardo como dato visual aplicado al proceso descriptivo de sus narraciones, en este caso para representar plásticamente el genio artístico similar, por cierto, al criminal pintado por Lombroso (35). Por último, y desde un punto de vista textual, seleccionemos este cuento de 1903 como posible esbozo de La Quimera, ya en curso.

3.1.6. Artes decorativas

Objetos que embellecen interiores son los tapices, cerámicas, -sean las exquisitas francesas e italianas, sean las hispanoárabes-, miniaturas japonesas, un mobiliario refinado "art decó", estilo imperio de sobriedad castellana, relojes variados, o instrumentos y objetos de plata. La ornamentación personal viene dada por excelentes tejidos ingleses y elegantes trabajos de modistos franceses y españoles, así como infinita variedad de piedras preciosas y joyas montadas de todas las épocas. Las flores, frecuentemente simbólicas, adornan espacios e

individuos, sin olvidar el denso esteticismo religioso y la tendencia a reunir objetos por el gusto de hacerlo: el coleccionismo, centrado en medallas, libros, monedas, cuadros y abanicos o, a veces, unión de elementos heterogéneos.

El decorativismo es la función más evidente de estos objetos, pero no la única. La selección es cuidada y el exotismo buscado en los tejidos y los modistos que con ellos trabajan (Worth, Pepín...), muchos de ellos técnicos modernos muy conocidos. Lo mismo sucede con las joyas, antiguas o de montajes modernistas. El detallado grupo de monedas manifiesta un interés de coleccionista -la especialidad de la Pardo eran los abanicos-, y muchos de los selectos objetos de vidrio, metales o cerámica, no deben esconder el interés de la narradora en rescatar las obras de arte por medio de las industrias, aunque situadas en el lugar que para ella les corresponde, es decir, por debajo de las otras artes: "Si un cuadro es arte puro, un mueble es siempre, en el fondo, arte industrial" (36).

Pueden observarse unos estilos predominantes, el Imperio, que revivificó a finales del siglo -considerado por la condesa, sin embargo, pesado y burgués-(37), el castizo arte español y, sobre todo en las últimas obras, el modernista. Es indudable que la posesión de un determinado objeto, o el gusto personal, nos evidencia los pormenores psicológicos del sujeto con más eficacia, pongamos por caso, que un diálogo, y este fenómeno es aprovechado por la narradora, quien desarrolla la creación de tipos diferenciados más rotundamente desde el punto de vista social: el burgués, el bohemio, el noble a la antigua, la aristócrata cosmopolita, el coleccionista, el intelectual o el dandy.

Pardo Bazán, siempre demostrando su erudición, a veces como autor implícito dirigido espontáneamente al lector, nos ofrece objetos y creadores con sus catálogos, donde no falta, dada su profesión, la bibliofilia. Aparte de estos datos procedentes de sus experiencias vitales, destaquemos el particular esteticismo religioso que ofrecen algunas de las referencias, como las casullas de Toledo, incensarios o medallas.

En el corpus cuentístico abundan refinados y caros objetos industriales cercanos al consumismo burgués, frente a soberbias obras religiosas, a menudo marcando la problemática espiritual de los protagonistas, o completando su

psicología. Dulce Dueño, por ejemplo, está repleta de ricas telas y joyas destinadas a un alma femenina ostentosa y amante de los lujos, pero frente a todos sobresale la medalla de Santa Catalina. La Quimera-novela de artista- es el ámbito perfecto para los objetos de arte o colecciones -eco biográfico de la Pardo-. Aquí, la posesión de la obra de arte determina el escalón social, pero también revela el miedo al más allá y la purificación por la fe. En La Sirena negra prácticamente no hay menciones religiosas, aunque el mundo del esteta intelectual que la protagoniza no prescinde de la pasión bibliográfica.

Doña Emilia ha utilizado, pues, desde sus primeras obras, multitud de objetos artísticos (38). La inclinación a nombrar dicha materia de arte o, asimismo, caracterizar por medio citas artísticas, se ha ido acentuando con los años hasta alcanzar al siglo XX, momento en el cual se multiplican las referencias de este tipo, y son más frecuentes las de índole modernista, entre las que se cuentan los exotismos (China o Japón). Esto sucede en relatos como "La argolla" (1906, II, 405), "El tapiz" (1902, II, 430), o cualquiera de las tres novelas, particularmente las de 1905 y 1911.

3.1.7. NOTAS

- (1) M. Angeles Ezama, El cuento de la prensa y otros cuentos (Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900), Zaragoza, Prensas Universitarias, 1992, pp. 26 y 130.
- (2) La ausencia material de la imagen que el texto evoca es, en principio, una relación "in absentia". La relación entre referencia artística/objeto literario se considera homoplásmica si la imagen es evocada por descripción, y heteroplásmica si es integrada en el texto (Bernard Vouilloux "L'écrit et l'image (esquisse d'un programme)", Degrès, 45, 1986, pp. 31-42). Para la obsoleta clasificación de las artes véase Northrop Frye (La estructura inflexible de la obra literaria, Madrid, Taurus, 1973, pp. 83 y ss.). En revistas inglesas de finales del XIX es corriente hallar gráficos que representan la jerarquización de las artes con un triángulo dividido en cuatro partes de las cuales, la inferior, es la más cercana a la naturaleza. La base corresponde a "mechanical and productive arts", más arriba están las "decorative arts" seguidas de "imaginative arts" -pintura, escultura, o música- y, en la cúspide, "poetry and song" (Cornhill Magazine "The relation of Art to Nature", London, July 1866, pp. 28-36).
- (3) Como sucede en las *Sonatas*, de Valle (A. Zamora Vicente, Madrid, Gredos, 1969, p. 101). Véase, para la pintura, el Anexo correspondiente.
- (4) Cuarenta días en la Exposición, Obras Completas, Madrid, Renacimiento, 21, 1891-1922, p. 188.
- (5) "El Escorial", LIA, 956, 1900, p. 266.
- (6) "Tienda de antigüedades", LIA, 1577, 1912, p. 190.
- (7) Gante, El Cordero Místico, Raza Española, 1921, 30; también "El Cordero Místico", Por la Europa Católica, Obras Completas, Madrid, Renacimiento, pp. 99-110.
- (8) E. Pardo Bazán, "Segundo robo de la Gioconda", LIA, 1553, 1911, p. 638.

- (9) E. Pardo Bazán, "Exposición de pintura", LIA, 1643, 1913, p. 410.
- (10) N. Clémessy, Emilia Pardo Bazán como novelista, I, Madrid, FUE, 1982, p. 306.
- (11) "Sorolla", LIA, 1009, 1901, p. 282.
- (12) "El pintor Beruete", LIA, 1583, 1912, p. 286.
- (13) Carmen Bravo Villasante, Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio Español, 1962, p. 217.
- (14) "Exposición de arte", *LIA*, 1446, 1909, p. 602.
- (15) "Las subastas", *De siglo a siglo*, *Obras Completas*, Madrid, Renacimiento, 24, 1891-1892, p. 60. Destacan las críticas a la política del Estado en su obra de teatro, *El becerro de metal*.
- (16) Rolf Everenz, Semiótica y morfología del cuento naturalista, Madrid, Gredos, 1988, pp. 8-26.
- (17) Insolación, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 102, 65 y 55; Nelly Clémessy, Los Pazos de Ulloa, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 170 y 268.
- (18) E. Stanton encuentra reminiscencias del pintor aragonés en María la Sabia y la cocina de los Pazos, e identifica la huida de Nucha con La carnicería, del flamenco Pieter Aertsen, así como algunas escenas campestres con Boda de campesinos, de Pieter Bruegel el Viejo ("Los Pazos de Ulloay la pintura", Papeles de Son Armadans, 58, 1970, pp. 179-287).
- (19) A pesar de esto, para la Pardo, Goya "contiene la historia nacional de su tiempo" (OC, III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1286).
- (20) Murillo y Madrazo son dos de los pintores que más se prodigan en sus cuentos, sobre todo el primero, quien también surge a menudo en

narraciones largas como *La prueba*, de 1891. Rubens o el Veronés aparecen en la novela corta *Un drama*, aunque el primero es una de sus referencias pictóricas predilectas, junto con Velázquez. En *El Niño de Guzmán* (1899), los rasgos suaves, casi infantiles, de Narda, frescos y pícaros, recuerdan las pinturas al pastel. Por otro lado, sus *Cuadros religiosos*, publicados independientemente en 1916 y recopilados en 1926, conformarán una "pinacoteca espiritual" semejante a pinturas renacentistas, particularmente María Magdalena y Catalina de Alejandría. La obra de la condesa está dotada de un sinfín de referencias pictóricas, pero la exposición más completa se halla, sin duda, en *La Quimera*.

- (21) La crítica artística de Emilia Pardo Bazán suele ser una buena fuente de información. A Fortuny y Zuloaga los compara con el pintor aragonés, y entre los franceses, le agrada Watteau por su semejanza con Verlaine. Las ideas de Ruskin y Rossetti llaman su atención a partir de las obras de Nordau, y basa sus conocimientos de los pintores del XV en las obras de Peladan (OC, III, pp. 1291, 1295 y 936.
- (22) Ya aparecen ejemplos similares en las primeras obras. En Los Pazos de Ulloa, Nucha es como la Virgen de "los cuadros que representan la Visitación, mientras que Sabel evoca "los cuadros de tentaciones de San Antonio en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual, con pezuña de cabra". Para Nelly Clémessy, este tipo de referencia pictórica no debe nada a la retórica descriptiva naturalista (Los Pazos de Ulloa, op.cit, pp. 170 y 268); Philippe Hamon, Le personel du roman, Genève, Droz, 1983, pp. 170-177, y "Qu'est-ce que qu'une description?", Poétique, 1972, 12, p. 484. Algunos de los ejemplos citados serán retomados posteriormente, en el análisis completo de las artes.
- (23) Limsoe, reflejando las ideas de Pardo Bazán en La Quimera, exclamará refiriéndose a los prerrafaelistas: "Pintar devotamente, con la pulcritud de los místicos, con su atención grave y sostenida, sin manchones ni pinceladas rápidas, respetando lo escrupuloso del deber y lo tierno y cándido del amor (...) (p.863). Estas ideas estéticas suelen provenir de reflexiones ante la contemplación de obras de arte. En el artículo "Exposición de arte sacro" (LIA, 346, 1639, 1913), por ejemplo, destaca el

- "hechizo psicológico" sentido por Baudelaire ante nuestras Dolorosas. La historia de los crucifijos constituye el tema más destacado de este artículo.
- (24) Le encanta Benlliure y su Monumento a Gayarre: "la escultura, cuando se deja dominar por los nervios, es arte de decadencia, pero gana en expresión lo que pierde en solidez (...) no me asusta la palabra decadencia" y decadente, para ella, es un cuadro muy de su agrado, Santa Teresa en éxtasis, de Bernino ("Un poco de arte", LIA, 967, 1900, p. 442.). El monumento ("Impresiones de arte", ibid, 859,1898, p.378) le gusta porque es muy aéreo, como si fuera hacia la eternidad -contempla el simbolismo-: "a pesar del neomisticismo literario y artístico, hoy se descuida bastante la contemplación espiritual de la muerte ("De réquiem", ibid, 879, 1898, p.698).
- (25) Un tipo corriente en su narrativa es la mujer fuerte, como aparece en los cuentos "La Camarona", o "La Mayorazga de Bouzas". (Rolf Everenz, op.cit, p. 133).
- (26) El Niño de Guzmán, OC, II, 1956, p. 620. La obra clave de La Quimera, El Cordero Místico, representará, precisamente, la naturaleza en la hora mítica de su "comunión con lo sobrenatural" ("El Cordero Místico", op. cit, p. 638).
- (27) Este fenómeno se concibe como una vuelta a los orígenes que refleja magnificamente la gran influencia existente entre las artes plásticas y la literatura (Lilit Litvak, *España 1900 (Modernismo, anarquismo y fin de siglo*), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 210 y 234.
- (28) OC, II, pp. 680 y 673-674.
- (29) El Niño de Guzmán, op.cit, p. 616. La autora no fue decidida partidaria de Ibsen (OC, p. 1189). En las crónicas son frecuentes artículos que demuestran el gusto por las construcciones religiosas símbolo de una tierra (vid sus opiniones en "La catedral de León", LIA, 1915, 1746, p. 398 o Yolanda Latorre, "Emilia Pardo Bazán en Zaragoza", Rolde, 52-53, Abril-Septiembre, 1990, pp. 31-34.), frente a los desastres arquitectónicos

- modernos ("Música y cantantes", *LIA*, 1914, 1680, p. 174; "Patrimonio artístico", *op.cit*, 1913, 1631, p. 218; "Atentados artísticos arquitectónicos", *op.cit*, 1916, 1805, p. 490; "Barcelona", "Zaragoza", *op.ci*t, 1899, números 931, p. 698 y 933, p. 730).
- (30) E. Pardo Bazán, OC, III, pp. 1537, 1484, 1524, 861, 1535, 1538. Otros autores, como Kipling -inteligente y dominador británico- (p. 1238), W. Scott -europeo eminente-, o Shakespeare, surgen en sus críticas. Por otro lado, ve la *Divina Comedia* como una obra de ciencia y teología a la vez que de poesía (p. 1533), toda una catedral. Doña Emilia gusta de las obras que se ofrecen como síntesis culturales y artísticas.
- (31) Ricardo Navas Ruiz (*El Romanticismo Español*, Salamanca, Anaya, 1973, pp. 26-71); Vicente Llorens, (*El Romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 240-379); E. Pardo Bazán, "Maeterlink, y la ópera: Ariana y Barba Azul", LIA, 1913, 1627, p.154; "Ladrones", *LIA*, 1911, 1543, p. 478; (OC, pp. 1301, 1187, 1449, 1295). Pensemos en la gloria, por excelencia, de la literatura inglesa, Shakespeare. Para la Pardo, en él se encuentra todo, y España está en decadencia porque no lo goza ("Shakespeare", *LIA*, 1889, 901, p. 218). Por otro lado, Flaubert y su *Tentation* constituyen "un influjo intenso en el arte neomístico de los últimos años del siglo" ("Flaubert y su obra", *LIA*, 1912, 1611, p. 734).
- (32) Antonio Fernández-Cid, Cien años de teatro musical en España (1875-1975), Madrid, Real Musical, 1975, pp. 45-68; los ballets de Diaghilev, ausentes en las narraciones, sí son tratados en su crítica de arte y, para la Pardo, no poseen el encanto de otros géneros artísticos ("Los ballets rusos", LIA, 1916, 1799, p. 394).
- (33) J. Torres, A. Gallego, L. Alvarez, *Música y sociedad*, Madrid, Real Musical, 1981, pp. 303-331; la autora era consiente de la popularidad de la música sobre todas las artes del XIX (*art.cit, LIA*, p. 174); "Parsifal, y Wagner", *LIA*, 1914, 1673, p.62; "Wagner, Parsifal", *LIA*, 1914, 1721, p. 830; De Tasso y Wagner habla en sus críticas de arte (*OC*, III, 1185); la esterilidad de la ópera española frente a la alemana o italiana, es, en parte,

- a causa del libreto "Música y cuentos", *LIA*, 1900, 944, p.74; finalmente, del **Angelus** de campanas le atrae su fuerte inspiración cristiana.
- (34) E. Pardo Bazán, "El teatro, la ópera, el ahorro", LIA, 1912, 1558, p. 46.
- (35) E. Pardo Bazán, "Impresiones de arte", LIA, 1898, 85, p. 378; "Vaamonde y La Quimera", LIA, 1912, 1585, p. 318; Sarasate era un intérprete muy admirado. Galdós, después de hablar de Sarasate, Albéniz, Guelbenzu, Zabalza, o Guervó, termina diciendo: "En una palabra: que estamos bien de músicos (...)" (Arte y Crítica, obras inéditas, vol. II, Madrid, 1923, en Carlos Gómez Amat, La música en la España del siglo XIX, Madrid, Alianza, 1984, p. 19). Véase para el tipo criminal C. Lombroso, "Aplicaciones judiciales y médicas de la antropología criminal. El tipo criminal en el arte", La España Moderna, año V, t. LVI, ag. 1893.
- (36) E. Pardo Bazán, "El abanico-conferencia de la autora", LIA, 1914, 1671, p. 30; sus conocimientos sobre cerámica se registran en otros artículos, y aprueba que las industrias y compañías hagan en serie perdidas cerámicas ("La cerámica de Talavera", LIA, 1915, 1758, p. 590), porque cualquier estrategia es válida para revivificar el arte ("La aviación, artesanía española", LIA, 1911, 1537, p. 382). Véase, también, "Homenaje al Greco", 1914, 1688, p. 302.
- (37) Conoce muy bien las sillas, canapés, relojes y candelabros Imperio que tanto gustan, estilo que en España se llama "Cristina", y en Francia de "Luis Felipe" ("El arte histórico y el carnaval", *LIA*,, 1898, 843, p. 122).
- (38) Pensemos en los famosos Talavera, también presentes en Los Pazos de Ulloa (ed. Nelly Clémessy, Madrid, Clásicos Castellanos, 1987, p. 180).

3.2 EL ARTE DE LA TRANSPOSICION

3.2.1. Artes y literatura

En la historiografía de la expresión artística, la relación entre literatura y artes visuales promete una interexpresividad, que ofrece una vastísima ventaja de prospectiva metodológica (1). La literatura ha intentado lograr, sobre todo, los efectos de la pintura, convertirse en pintura verbal, o ha tratado de producir el eco de la música, de transformarse en música, incluso de conseguir masas escultóricas consideradas, -respecto a la poesía de Gautier o de Heredia, por ejemplo-, como "vagas metáforas".

Toda belleza artística, como afirma Hegel, es siempre una revelación del espíritu. La poesía puede convertirse en el lenguaje global sin fronteras, derrumbado el muro falso entre las artes visuales y preparada la mente mediante un halo de "comentarios" referidos a la pura visión o contemplación. Supone esto que todos los lenguajes son traducibles el uno en el otro (2), que los medios de comunicación posibles (verbales, visivos, musicales...) en realidad transmitirían un único discurso mental. El formato otorga inmediatamente el carácter conceptual de la imagen, de manera que su parentesco con la palabra supera el carácter de mera ilustración del pensamiento o del discurso.

La vinculación de la poesía a las artes visuales posee una vigorosa raigambre histórica. Platón asoció la poesía a las artes visuales, especialmente en el libro décimo de la *República* donde habló de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que incluye a la poesía y a la pintura. Pero debemos advertir a que, cuando Platón establece un paralelismo entre los poetas y los artistas visuales, más que para insistir en las analogías entre los dos lenguajes artísticos, lo hace con la intención de situar a los poetas artesanos al nivel de los pintores y de colocar por encima de ellos a los poetas inspirados. Es, según él, sólo la poesía de carácter mimético la que, por su contenido y por su intención, se aproxima a las bellas artes y, en especial, a la pintura.

Aristóteles, que en su *Retórica* afirma que la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía, suministra una base para relacionar entre sí el arte visual y el acústico. También en su *Poética*

analiza estos conceptos: "Es así que algunos (...) mimetizan muchas cosas y las describen sirviéndose de colores y formas, otros se valen de la voz (...) Ya que quienes imitan mimetizan (...) los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales". Pero es sólo a partir del Helenismo cuando se establece el paralelismo entre poetas y artistas visuales aplicando criterios creativos, espirituales e, incluso, divinos. Es sobradamente conocida la afirmación de Simónides (pintura es poesía muda y, poesía, pintura hablada), o la expresión "ut pictura poesis" que, como es sabido, se debe a Horacio (De arte poetica). Aunque incorrectamente interpretada, ha servido de argumento múltiple para probar las más dispares teorías sobre la naturaleza del arte y sobre la esencia de la poesía (3).

Durante la Edad Media se produce una nueva separación de la poesía y el arte debido, según algunos autores, a una sesgada y estrecha interpretación de las Sagradas Escrituras por parte de los primeros Padres de la Iglesia. La noción de "arte" como producción mecánica que se realizaba según unas reglas, poseía un carácter intelectual y un contenido racional, la poesía era considerada como una manera de oración. En el Renacimiento se pensó que el arte visual podía alcanzar las alturas de la creación poética, y el arte plástico y la poesía se acercaron convergentemente hacia una misma cumbre. En la época del Manierismo y del Barroco el acercamiento fue, si cabe, más estrecho, y es entonces cuando la expresión horaciana, alterando su sentido inicial, se convirtió en lema. Sirvió para defender la analogía entre poesía y pintura y, también, para proponer a ésta como modelo de la creación literaria.

El mito de la unión de las artes al fin del Renacimiento-aprovechado por iconólogos, como Panofsky- lleva, pues, una acción común de defensa y de valorización. Se concibe como un todo orgánico donde la imagen se encuentra rehabilitada al favor de los decretos tridentinos, en la Contrarreforma. En el Barroco se fundirán las artes preferentemente en lo arquitectónico y teatral, la música y la poesía, emblemas y alegorías, la gran poesía descriptiva y pictorialismo literario, sobre todo desde el Manierismo. El pincel y la pluma cooperan, el poeta es pintor de los oídos, el pintor, poeta de los ojos (4).

Más tarde, Charles Batteaux, en Les beaux arts reduits à un seul principe, aunque no resolviera definitivamente el problema de la unidad de las artes, al

menos lo planteó de manera adecuada. Proponía saber si se puede encontrar un denominador común a la poesía, a la pintura, a la música. Parte de una idea general de lo Bello que es idéntica en todos los hombres. El principio de la imitación de la bella naturaleza constituye el fundamento de todas las artes -se sumaron a esto Addison o Spence-. Diderot refutó su carácter deductivo y abstracto. Traza un camino distinto al de Batteux: se debe comenzar por reunir los materiales experimentales, después, se establecen las relaciones de analogía, sin perder de vista los medios de expresión, y es entonces, una vez encontrada la naturaleza, cuando se está en condiciones de comprobar si hay similitud. No peligra, así, la autonomía de cada una de ellas.

Contra la tesis de la unidad entre las artes, sin embargo, se adujeron serias objeciones, apoyadas la mayoría de ellas en el principio de la unidad de tiempo que, según algunos autores, caracterizaba a las obras pictóricas. Para Shaftesbury o Richarson -en la primera mitad del siglo XVIII-, existe una insalvable distancia temática y técnica, la elección del instante caracteriza y determina la obra del pintor y no así la creación del poeta. Du Bos es el autor que mejor ha sistematizado las analogías y diferencias establecidas entre la poesía y las artes plásticas. Para él, el poeta alcanza con mayor facilidad la imitación de su objeto, ya que no está limitado por la captación del instante. Además, idea muy tradicional, en el dominio de la alegoría el poeta goza de mayor libertad que el pintor, porque puede representarlas imperfectas, pero el pintor debe limitarse a la perfectas (soberbia, justicia...). Reconoce que los principios y normas que rigen la pintura están apoyados en el poder y el prestigio de la vista, sentido que, según él, es el que más influye en el alma. Este efecto será bien aprovechado por la condesa de Pardo Bazán.

Para ciertos autores era dudoso considerar la literatura una imitación equivalente a la pintura, y, por ello, disponer de la fórmula "ut pictura poiesis", erigida en dogma desde el siglo XVI hasta el crepúsulo del neoclasicismo, asociado al precepto aristotélico de imitatio -la pintura y la poesía están sometidas al deber de describir la acción humana ideal-. También resultaba difícil admitir bajo su autoridad que el poema y el cuadro son aproximados, amalgamados en punto de convergencia, la Belleza, por relación a la cual los teóricos y los críticos los evalúan. Para acabar con una situación paradójica surgieron las denuncias de Lessing (5), el autor que más ha influido y, por

supuesto, el que más ha sido invocado. Refutando a Batteux, argumenta que imitar imitaciones, en vez de imitar la naturaleza, es confundir los respectivos contenidos y funciones de cada una de las artes. La poesía, explica, posee un -ámbito temático y alcanza unos niveles significativos diferentes a los de la pintura. El poeta goza de mayor libertad para expresar ideas inmateriales y, sobre todo, mayor capacidad para relatar procesos, y descomponerlos en parte sucesivas: en cambio, el pintor o el escultor están obligados a presentar objetos en un momento único.

A pesar de esto, otros autores posteriores siguieron analizando las analogías que acercaban o unían los distintos tipos de expresiones artísticas. Kant, apoyándose en teorías ya esbozadas durante el XVIII, establece una clasificación de las artes a partir de los medios y procedimiento expresivos: artes de la palabra, figurativas, y de las sensaciones. Más tarde, las determinantes teorías de Kant y Hegel pondrán en el centro mismo de la comprensión del arte una tensión sin solución posible: por una parte, el arte se aproxima a la naturaleza en lo fundamental, sin serlo, por otra, en la filosofía hegeliana lo bello artístico pertenecerá a la esfera del espíritu absoluto, conceptos próximos a la estética pardobazaniana. Hegel es el mayor y mejor defensor de la primacía artística de la poesía. Solo ella tiene poder para concentrar las formas y las ideas, el mundo físico y el moral, acompañando una acción, por su carácter sucesivo. No permanecerá ajena doña Emilia a este afán por reunir todas las artes en la poesía, haciendo que ésta sea trascendente.

En el siglo XIX, de este modo, se distinguen y oponen los conceptos de arte y de poesía. El Romanticismo será el encargado de exaltar, paulatinamente, una "unión de las artes" fundada en las correspondencias y la sinestesia (6). Schelling defendía que mientras la poesía es un don innato perteneciente al dominio del espíritu, el arte, por el contrario, es competencia del gusto. Según Goethe, las artes y las ciencias se obtienen a través del pensamiento, pero éste no es el caso de la poesía. Más conciliador fue Teodoro Jouffroy, para Menéndez Pelayo autor de la obra más importante, sólida y científica que en su género produjo la escuela ecléctica. Identificó el concepto de poesía con el de lirismo, ampliando su contenido y la posibilidad de aplicarlo a otras manifestaciones artísticas, así, no sólo será poético un texto escrito, sino también un cuadro pictórico, una composición musical, un paisaje o una actitud

o comportamiento humanos. Emilia Pardo Bazán contribuirá, por otra parte, al discernimiento de estos presupuestos en su estudio sobre el lirismo centrado en la literatura francesa. De hecho, la concepción de la poesía como cualidad genérica atribuible a cualquier manifestación estética causó que las diferentes artes se hicieran más autónomas y, a la vez, más solidarias.

En otro plano, la literatura parece poder correlacionarse con el resto de las manifestaciones artísticas. Es el terreno de lo que se ha llamado "espíritu de una época", como la 'Geistesgeschichte' alemana, lo que ha llevado a diversos teóricos e investigadores a aplicar la teoría de los estilos de Wölfflin. Según estos presupuestos, los ejercicios transpositivos constituyen una de las características del arte moderno y, en consecuencia, una preocupación de la crítica investigadora, pero su tratamiento posee una larga tradición. Wölfflin (7), recordemos, definía el estilo barroco ayudado de conceptos plásticos: paso de lo lineal a lo pictórico, de la visión de superficie a la visión de profundidad, de la forma cerrada a la abierta, búsqueda de la multiplicidad en lugar de la unidad, de la claridad absoluta en lugar de la relativa, y vivencias autónomas de luz y color. En general, estos fenómenos se presentan, de nuevo, en el Romanticismo y el Modernismo.

En nuestro siglo, uno de los defensores más entusiastas de la diferencia esencial entre el arte y la poesía es el polaco W. Tatarkiewicz, porque las artes visuales presentan cosas, mientras que la poesía elabora símbolos. El Formalismo ruso también aportó conclusiones. Jakobson alude al parentesco entre pintura y poesía, proporcionando unos postulados con los cuales nos mostramos de acuerdo: la descripción científica de la pintura, de igual manera que la poesía, es posible porque se trata de un fenómeno formal y estructural. Predica la condición semiótica de todas las artes consideradas como diversos sistemas o distintas estructuras de signos. Estas interpretaciones resultan flexibles y abiertas, válidas para lo pluridisciplinar.

Todororov, por su parte, habla de la verosimilitud en pintura y poesía, determinada por un conjunto de fórmulas que orientan convencionalmente la creación. Calabrese defendió la creación artística como signo, Mukarovsky, la conciencia colectiva para lo imaginario social, porque la obra de arte se asemeja al objeto natural a causa de una "intención" del artista -y clara "intención"

plástica muestra doña Emilia al interpretar lingüísticamente obras de arte en sus trabajos-. Últimamente se habla de isomorfismos entre sonido y sentido o cromosimbolismos, y se valoran las teorías lingüísticas como pautas metodológicas para la lectura de las artes plásticas (8).

La unidad de las artes está siendo apoyada también por filósofos. José Jiménez defiende que la búsqueda permanente de una nueva unidad ha de partir de la constatación de las sucesivas pluralidades, principio de composición semánticamente autónomo, donde la unión es un hecho antropológico y cultural. La semiología, por último, ha determinado un cambio de enfoque en el tratamiento de cuestiones teóricas y críticas. Para R. Barthes, el sentido de un mensaje no verbal sólo puede ser reconstruido mediante su "verbalización" o traducción al sistema lingüístico. De este modo, interpretar un cuadro puede suponer leerlo y, por lo tanto, escribirlo. En nuestro análisis sobre las conexiones arte/literatura se observará, precisamente, cómo la novela suele elevarse a la categoría de escritura interpretativa del arte, trasladando su carga semántica.

Greimas, por otro lado, considerará las artes visuales como un capítulo de la semiótica general, para otros, todo queda abarcado por el arte literario. Incluso se ha producido la inversión del lema horaciano, ya desde el XVI o XVII, como ha demostrado A. García Berrio, quien reconoce la operatividad de la radical complejidad de la obra de arte literaria, y el hecho de que la pintura es un lenguaje. Propone un plan de Retórica de la plástica organizado según un esquema semiológica (gramatical, semántico y pragmático), una "Poética general" de las artes plásticas (9).

Sigue existiendo, pues, un apasionado debate que rebasa los límites de este trabajo, cuyos teorías dividen a los que rechazan y los que afirman la relación entre las artes, como ya apuntábamos en capítulos anteriores. Sintonizando fechas recientes, ya en 1898, Emile Mâle relacionaba escultura religiosa del XIII con textos de la época, presupuestos similares a los de Paul Maury en Arts et Littératures Comparés (1934), o los de Th. Munro en The Arts and their Inter-relations. An Outline of Compartive Aesthetics, quince años después. Las teorías han fructificado en pocas monografías aplicadas

recientemente, aunque siempre surgen narradores especialmente afortunados en este sentido, como es el caso de D'Annunzio en la bibliografía italiana (10).

El arte transfigura a personas y cosas, la poética de la imagen experimenta la gama del itinerario retórico y perceptivo, como problema de la historia general de la cultura. El mismo hombre es un instrumento artístico vivo que, durante siglos, ha unido lo literario con los otros ámbitos. De aquí parten fundamentos comparatistas que han dado lugar a una variada red de perspectivas propedeúticas, cada vez más frecuentadas. Bases como la de Wölfflin para el Barroco, o Praz, para el cual cada época está distinguida por ciertas características estilísticas que son hallables en todas las artes, trazando paralelos, son válidas para otros investigadores más recientes. Es el caso de Jeffrey Meyers (Painting and the Novel), quien compara las analogías artísticas concretas en la novela moderna, con el uso literario, general, de la metáfora. Se eleva mediante el arte el significado de la realidad común según tres grupos: novela social, estética e ideológica, entre 1860 y 1960: "all the arts tend, of if not to act as a substitute for each other, at least to supplement each other, by lending each other new strength and new resources" (11). Son establecidas, así, nuevas dimensiones, trascendidas las limitaciones de la ficción.

Francia, como se mencionó anteriormente, ha sido uno de los países pioneros en el comparatismo de las artes, y su literatura muy requerida para este tipo de análisis. David Scott, en Pictorialist Poetics (Poetry and the visual arts in nineteenth-Century France) ha explorado las fuentes pictóricas alternativas de los escritores franceses en el pasado siglo, usando la denominación de "poetas pictóricos", en un esfuerzo para clarificar aspectos de la teoría que se manifiestan en los fenómenos visuales del texto. Intenta demostrar cuán profundamente arraigan en este siglo muchos modernos desarrollos en la relación entre artes y literatura, pues la pintura, por ejemplo, refleja el ingrediente de voyeurismo en la cultura occidental, al igual que la narratividad busca respuestas en las artes visuales. La visión de Wendy Steiner (Pictures of Romance) reafirma este presupuesto, estudiando el efecto de la pintura en la prosa literaria, centro de su trabajo. Los análisis, generalmente, no pretenden ser historias de la cultura, sino trabajos comparativos entre los que se cuentan planteamientos marxistas como los de Leo Kofler, quien estudia de Kafka a Joyce la idea del burgués cosificado o alienado (12).

Para esclarecer el fenómeno transpositivo es imprescindible contar con todas estas concepciones, no del todo incompatibles con la opinión de los críticos Wellek y Warren, en cuanto que las diversas artes tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. A su juicio, ha de entenderse más bien como un complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. Pero ello no impide a la literatura, sobre todo en su forma poética, que imite los efectos musicales (simbolismo) plásticos (parnasianismo), o la temática pictórica (descripción realista, impresionismo) -aunque, como dice Andrés Amorós, "la correspondencia entre lo lírico y lo pictórico no debe ser recusada "a priori"- por eso, a pesar de los problemas, el academicismo contemporáneo pretende promover una pluridisciplinaridad que, generalmente, otorga a la literatura más de lo que ella proporciona (13).

El comparatismo es válido, pues, para esclarecer cuestiones técnicas, y para clarificar la pregunta de las influencias generales, su índole y su capacidad de transformación -a veces, un artista está influenciado por los trabajos de otro artista en algún aspecto particular, técnica, estilo, expresión...-, directa o indirectamente. La distinción entre lo que es explicable en términos literarios y lo que es mejor explicado en términos de otro arte sugiere un sistemático y fuerte análisis en el que elementos verificables pueden ser aislados, y entonces examinados sin la organización del total estructural. Convertida la historia del arte en una disciplina que concierne al amplio campo de la cultura visual y musical, incluyendo la arquitectura, la relación entre imagen y retórica se mantiene, y su impacto estético llegará a reconstruir elementos en el discurso. En todo caso, las conexiones buscadas serán no ilustraciones. sino "influencias meras significativas", genéticas y vividas, ni pasivas, ni positivistas (14). Es válido, insistimos, aunque el panorama hasta 1977 -según valoró Rousseau (15)-, presentaba, sin embargo, ciertas carencias para la literatura. A título de iniciación, eran interesantes, recordemos algunos datos expuestos al comienzo de nuestro estudio, pero faltaba un consenso sobre los problemas y los métodos.

Para el discernimiento del concepto que nos ocupa, resultan útiles estudios críticos que se van clasificando en tres clases, las dos primeras (estética y correspondencia de las artes) más sintéticas, la tercera, analítica, se preocupa de obras particulares., pues la precisión de los conceptos de base y de la terminología son cualidades deseables. Algunas palabras, como paralelo, afinidad o analogía, o las metáforas en guisa de razonamiento, no recubren a menudo el campo del comparatismo artístico. Es muy favorecedor para el análisis del arte precisar, pues, la terminología, combinado, además, con las aportación de la estética propiamente dicha. A veces, como percibió Rousseau, las letras son relegadas en el análisis formal a un segundo plano, aunque muchas de las categorías de los relatos como la espacial, hayan sido bien estudiadas -como atestiguan Winter, Matoré, Drucker o C. Guillén- (16).

Esta disciplina comparatista de literatura y artes visuales con potencial interpretativo amplio no existe hasta los años veinte, aunque la evolución de sus presupuestos constituye, cada vez más, un motivo de análisis frecuentado en múltiples trabajos. El énfasis de estudio no se ha centrado demasiado en obras individuales pero, ante todo, se ha perseguido que los problemas técnicos y estéticos se integren para conseguir mutuas iluminaciones, procediendo discretamente de lo minúsculo a lo amplio, o de lo particular a lo general, y viceversa (17). La narrativa de doña Emilia, escritora de talante puramente ecléctico, se prestará especialmente al descubrimiento de conexiones interartísticas, esclarecedoras tanto de sus técnicas como de sus posturas estéticas.

En el corazón del comparatismo entre letras y artes resulta imprescindible considerar los discursos descriptivos. Es sin duda la época barroca, el momento más adecuado para que la descripción literaria -creadora, incluso, de edificios imaginarios- posea una función fundamental. A partir del XVIII, es el paisaje el que se presenta mejor al estudio, convirtiéndose en género verbal más que pictórico. Lo importante ha sido no la evocación en los textos de diversos aspectos naturales, lo que ha existido siempre, sino la aparición del paisaje literario deliberadamente ordenado como un cuadro, con sus motivos, su composición, su perspectiva y su colorido, para producir un efecto particular. El paisaje procura también una buena ocasión de tratar el problema de ficción y realidad, junto el retrato, porque en definitiva, esclarecer el tejido descriptivo del

texto literario marcado por las artes invitará a la meditación sobre la epistemología del realismo.

3.2.2. El concepto "transposición"

La pregunta inexcusable ahora es cómo las artes se afirman, se enuncian entre ellas, se representan, cómo se opera el pasaje de un modo de expresión estética a otro, o con qué estrategias una obra artística se encuentra evocada, escrita, en una obra literaria. La noción de mímesis -en función de las modalidades de diálogo entre el texto, la imagen o la música- se integra en la tentativa de "translation", en una pluridisciplinaridad recogida, sobre todo, desde el siglo XVI hasta el XIX. El debate elevado por el problema eminentemente moderno de las transposiciones fue abierto en una ópticacomparatista, dadas las primeras manifestaciones de búsqueda (18), que no han cuajado en un serio y exhaustivo producto teórico de base. Mímesis ("mimos", "mimeisthai"), referido originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales, no es tanto imitar como representar. El artista compara palabra e imagen mediante procedimientos de 'mímesis' o imitación así, sólo la imagen goza del poder de la evidencia. Es un traslado de carga semántica y la asociación de significados, pero a través de la imagen.

El fenómeno translaticio, es el de la representación de algo evocado por medio de la imaginativa, incluidas las formas que las retóricas han venido clasificando como "comparación" y "metáfora". La comparación es menos atrevida, su propio modo de expresión más lento, analítico, la convertiría en una figura de carácter más racional. Algunos llaman metáfora a los procesos fundados en figuras de analogía, aunque todo supone jerarquizar y seleccionar, además de añadir juicios de valor. El filtro imaginativo podría producir, incluso, campos metafóricos como red de líneas sobre la realidad. La transposición, como producto analógico, se basará, de hecho, en un proceso metafórico.

Aristóteles utilizó el término traslado ("metaforá") concibiendo la metáfora como el "traslado de un nombre de una cosa al de otra cosa, o del género a especie o de la especie al género o de la especie a otra especie, o según

la analogía", entendida la analogía como "el hecho de que el segundo término es al primero como el cuarto al tercero". De esta manera, se utilizará el cuarto en vez del segundo, etc., pues son intercambiables. El proceso se basa en la similitud: "metaforizar bien es ver bien lo semejante", y también en el poder de la mímesis de imágenes:

Puesto que el poeta es imitador como unpintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay; o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues éstas se las permitimos a los poetas. (19)

El vigor de lo visual fue advertido, asimismo, por Horacio: "lotransmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí", quien determina las fronteras de arte y artificio, conceptos bien ligados a la asociación de significados: "Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace aun poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a quéservirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir". Como consecuencia, el arte del transporte o traslado semántico emana directamente entroncado con las asociaciones figurativas.

Las técnicas de traslado artístico en literatura -"transposición" o "transporte" también es un término musical-(20),permanecen incontestablemente arraigadas al aparato descriptivo. Han lucido, durante siglos, en la descripción, singularmente de objetos artísticos. La mímesis lingüística de éstos en retórica se denominó, como es sabido, "ékphrasis". David Cast subrayó vigorosamente el origen retórico de la descripción literaria y de la evocación pictórica; los dos están destinados a convencer por su evidencia, su claridad, su impacto emotivo. La "ékphrasis" literaria ha sido, desde la Antigüedad, relacionada con las artes visuales como competición. Si la mayoría de los escritores pretendían la superioridad de los medios literarios, el poeta griego Luciano estimaba que la lengua no disponía de la eficacia de los medios pictóricos. Los ejemplos más célebres del género de la "ékphrasis" se

encuentran en la obra de Philostrato titulada *Eikones* -descripciones por textos en prosa de obras de arte con temas mitológicos- (21). De nuevo, imagen y palabra conviven, con la particularidad de que aquélla aporta una carga afectiva rotunda e instantánea.

Este elemento retórico analógico, desde las *Imágenes* de Philostrato, designa un tipo de descripción especializada: el género literario cuyo fin es representar visualmente, interpretando la pintura por una mímesis de mímesis. Utiliza, además, la representación inmediata y emocional de los sentimientos que suscita en nosotros el mundo exterior. Así, vienen conectados artes y literatura desde la Antigüedad grecolatina, pasando por los Siglos de Oro -la pluma y el pincel- y el siglo XVIII -poesía rococó, por ejemplo-, para alcanzar uno de sus momentos más brillantes en el Romanticismo.

Este fenómeno no aparece sistemáticamente estudiado en las retóricas, a no ser por aproximación a la analogía o la metáfora. El término "transposición" es analizado en la retórica contemporánea por Lausberg. Es un elemento de retórica que pertenece a las figuras de la acumulación. Uno de sus tipos es la acumulación detallante-concretizante o "evidentia". Consiste en oraciones completas, grupos de palabras sintácticamente dependientes, y enumeración de palabras aisladas, o en formas sintácticamente más libres. El objeto que hay que detallar puede ser un pensamiento crítico, interrogante o postulante, o unobjeto de representación concreto. En este último caso, particularmente dedicado a una persona, cosa, o un proceso del acontecer colectivo más o menos simultáneo, el detalle se llama "evidentia" ("illustratio", "demonstratio", "descriptio" o "ékphrasis") (22).

Es difícil, sin embargo, imaginar una representación pictórica reemplazando completamente una estructura narrativa verbal o lírica. En el género literario que más se parece al libro ilustrado, el "Bildgedicht" o poema ekfrástico, el lector es invitado a examinar la relación entre el poema y lo que el presumiblemente preexistente trabajo visual evoca. G. Kranz estudió los poemas ekfrásticos, su propósito (descriptivo, panegírico, peyorativo...) y su acabamiento, es decir la relación de el texto verbal con su modelo visual. Ofrece como categorías "Transposition, Suppletion, Assoziation, Interpretation, Provokation, Spiel o Konkretistion". Jacobson diferenció entre la "intralingual

traslation" -una especie de glosa-, "interlingual traslation", -traducción-, o "intersemiotic translation o transmutation". Esto último es lo que Kranz denominará "intersemiotic transposition", una transmutación de códigos semióticos.

Para Nelson Goodman, la pintura es sintáctica y semánticamente densa, mientras la lengua es discontinua o articulada, semánticamente y sintácticamente diferenciada. Transponer una pintura en un texto verbal es reconstituir su significado, creando un signo que dibuja en códigos y convenciones del sistema literario equivalente al sistema pictórico operativo en la pintura. El resultado es una interpretación, de hecho, pensemos que toda transposición lo será. Avisará, Goodman, de las diferencias de los códigos estéticos, contemplando especialmente las convenciones que gobiernan la descripción. Interpretación y translación, en fin, deben mucho al significado y su particular transferencia en otro campo semiológico (23).

El efecto de traslado como fusión o confusión de códigos poseerá un campo considerable hacia el final de la centuria de Lessing, de mano de los franceses prerrománticos y los románticos germánicos, que predican y practican la sinestesia y simbiosis artística. A partir del siglo XIX, la literatura otorgará abundantes claves para establecer posibles enlaces comparatistas entre las artes. Progresivamente, los nombres de Baudelaire, Huysmans o Proust sobresalen por la adopción de estos presupuestos (24).

Para U. Weisstein, las opciones generales son claras al estudiar el arte en el discurso literario (25), es mejor ir discretamente de lo particular a lo general analizando, por un lado, obras literarias que describen, interpretan o recrean obras de arte, en segundo término, obras cuya apariencia dependa de elementos gráficos, designadas para estimular el sentido visual del lector, piezas que intentan reproducir un estilo en un plano visual artístico, o que se unen con otras de su época compartiendo técnicas que conciernen al arte o los artistas, que se refieren directamente a una específica obra de arte, que con otras obras de arte forman un horizonte de época -usando géneros simbióticos, sinestesias, ilustraciones iconos...-, y obras que muestran el talento múltiple de pintor/poeta. Si doña Emilia no destacó por sus habilidades pictóricas, sí que resultará una clave inexcusable para comprobar las conexiones arte/literatura, por sus recursos

retóricos próximos, a veces, al simbolismo o parnasianismo, reflejados en sus novelas de artistas.

Establecer los límites conceptuales del término "transposición" -usado con cierta frecuencia en los análisis literarios- conduce paulatinamente hacia algunas retóricas francesas que definen y concretizan su alcance semántico. No obstante, aparece normalmente referido a otros términos, así, "anagrama" será el "mot obtenu par transposition des lettres d'un autre mot", o "transposition du temps" constituirá la evocación de hechos del pasado, como si fueran actuales. La referencia más reveladora es "raisonnement" -conjunto de argumentos que llevan a una conclusión-. Puede transformarse en "raisonnemente par comparaison, par analogie, appelé similitude et assimilation" cuando no es suficiente por sí mismo para establecer una prueba, de aquí su funcionamiento metafórico, de traslación significativa. Resulta inevitable, pues, acudir al efecto de las transposiciones para esclarecer determinadas estructuras novelescas. La pretendida visualización de las mismas impone ese lenguaje traslaticio que podrá parecer más o menos adecuado, según los casos, pero a veces imprescindible, como tantas otras locuciones metafóricas usadas a diario, sin conciencia de que lo son, o con olvido de que originariamente lo fueron (26).

Un intento de transformación seria, o "transposición" es, para Gérard Genette -Palimpsestos (La literatura en segundo grado) - la más importante de todas las prácticas hipertextuales, "formales" o "temáticas". El modo de transposición más atractivo es la traducción, entre otras como prosificación, transmetrización, transestilización, reducción y aumento, escisión y amputación, expurgación, concisión, resumen, extensión, amplificación, transmodalización intermodal, o transposición diegética (por ejemplo, de sexo). La substancia significativa se dispone, pues, al calibrar el concepto transposición con el de transformación, traslado de un plano aotro. A partir de aquí, la hipertextualidad, el estatus de literatura en segundo grado o relación de un discurso literariocon los que le han precedido -en nuestro caso, literarios y plásticos- surgirá, inevitablemente, a través de maniobras más o menos complejas (27).

La expresión "mise en abyme" -André Gide (Journal, 1893)- ayuda a concebir las imágenes que, dentro de una obra, expresan en miniatura la obra misma como si fuera un reflejo simple, aunque los hay infinitos -el reflejo de

145 ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

dos espejos paralelos, por ejemplo, o reflejos paradójicos-. Es la forma del arte dentro del arte, con todas sus variantes: el doble, el personaje revelado contra el narrador, el cuento dentro del cuento, las tramas paralelas, los espejos que duplican la realidad, las situaciones ficticias que se hacen realidad, el curso paralelo de dos vidas, el mundo dentro del mundo, o ciclos (fugas) de tipo estructural o temático. Entre estas formas se incluye la denominada reduplicación o las superposiciones del arte en la literatura (28). La transposición, bajo estas premisas, participa en el efecto "mise en abyme".

La transposición en algún momento fue considerada, sin embargo, un signo de decadencia, porque estancaba la acción principal, dado su carácter descriptivo al explicar algo extensamente, exponiéndolo con detalle. Bajo estos presupuestos, la teoría artística del siglo XIX, cuyo iniciador fue Baudelaire, predicará el valor de un trozo literario como excelente crítica de arte: "sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableu pourra être un sonnet ou une élégie". Así, las críticas a **Salomé** de Moreau, por ejemplo, son transposiciones con ciertos rasgos descriptivos -la pretensión mimética, traducción en su "durée" de lo representado, léxico rebuscado, aliteraciones, multiplicación de determinantes y calificativos, efecto de plasticidad, acumulación léxica o diseminación fónica-, cuyo examen permite reafirmar la intención integradora (29). Recordemos aquí las excelentes dotes descriptivas pardobazanianas a la hora de trabajar la crítica de arte en muchos de sus libros de viajes y sus artículos periodísticos.

No es de ningun modo conveniente desligar las técnicas transpositivas de la propia realidad descrita. Como es sabido, la tradición aristotélica, que reconoce como diversas la realidad natural y la realidad artística, exige sólo para que esta última se produzca la "verosimilitud". La obra literaria se alza, en sí, como un ente individual, algo percibido ya por Robbe-Grillet: "No transcribo; construyo" o por los formalistas rusos: "El fin del arte es dar una sensación de las cosas, una sensación que debe ser visión y no sólo agnición. Para obtener este resultado, el arte se sirve de dos artificios, el extrañamiento de las cosas y la complicación de la forma, con lo cual tiende a hacer más dificil la percepción y a prolongar su duración, de este modo, el llamado realismo literario también somete la estilización, es, igualmente, un ideal. No en vano Menéndez Pidal precisó diáfanamente su concepción del realismo como "la transubstanciación poética

de la realidad" (30). Todo gira en torno al efecto subjetivo, a la atmósfera de las connotaciones -territorio común al pintor y al poeta-, y a la analogía de la visión.

3.2.3. Criterios para una tipología de la transposición

Así pues, el "trozo de realidad" sobre el cual un texto se apoya, sea cual sea, ya es sometido a una primera transubstanciación en materia literaria, efectuada una previa mímesis. Si la mímesis de la realidad -que llamaremos también "natura" o "naturaleza"- es elaborada mediante un tejido lingüístico asociado de alguna manera a las artes, penetra la acción de una segunda mímesis combinada en el discurso de la primera. Por último, si el "trozo" trabajado literariamente es ya una obra de arte, se nos presentan los dos estratos bien singularizados: el traslado de la realidad al universo artístico y el del universo artístico al literario.

Conocida la poco férrea delimitación conceptual de este fenómeno, y la libertad -ciertamente afortunada- con que ha sido practicada en literatura en nuestra centuria, lo que nosotros comprenderemos por transposición no es, unicamente, la descripción detallada de un objeto de arte, sino que se estudiara como un concepto mas amplio. se trata del traslado del valor conceptual o estructural del arte -cualquiera de las artes- a la literatura, de manera que sus cargas semanticas se identifiquen de forma libre. Existen descripciones de la realidad teñidas de elementos de otras artes, como descripciones de objetos artísticos reales, o descripciones de objetos artísticos imaginados, y todos ellos son considerados en nuestros análisis. La pintura es el arte transpuesto más frecuentemente en literatura, aunque la música será, también, una de las artes más afortunadas, si bien especialmente abstracta para los sentidos.

En el caso de la pintura y la escultura, el traslado se efectúa normalmente mediante la descripción de un objeto artístico, pero también a través de la descripción de la natura, configurándola a la manera de objeto de arte. Aun así, las transposiciones no siempre se originan a partir de modelos completos, sea un "trozo" de naturaleza o de arte conocido o no por el lector. Frente a estas transposiciones, que denominaremos aprehendidas o explícitas, existen las

transposiciones que designaremos virtuales o implícitas. Estas resultan al trasladar, sin modelo aparente, la esencia intrínseca de alguna de las artes -sus conceptos o sus técnicas- a la literatura.

Si el ámbito discursivo más propicio a las primeras es la descripción, el de las segundas es más amplio y variado, tal ycomo lo son las estructuras externas e internas de las diferentes artes. Desde luego, las artes espaciales se adaptan preferentemente al primer tipo de transposiciones, y la música alsegundo, por su carácter inmaterial y no figurativo. Entre las artes espaciales, la pintura, escultura y artes decorativas se adecuan mejor a la transposición explícita, comparadas con la arquitectura -el cine, puramente audiovisual, es trasladado a la literatura de ambas formas-.

Interviene, indudablemente, el ingrediente tridimensional, aunque la diferencia sea de grado. El máximo grado correspondería, claro, a la arquitectura, pues tiene la potestad de escapar al área de visión humana que, según la perspectiva, sólo puede captar detalles. Además, esta visión puede estar englobada en el elemento arquitectónico, de hecho, es muy distinta la percepción distanciada del mismo, a la aproximada. Por consiguiente, la transposición arquitectónica suele ser transcrita a la manera pictórica, esté integrada o no en el medio paisajístico. Surge una transposición arquitectónica implícita, por ejemplo, cuando la estructura externa o interna de la obraliteraria es fiel a algún elemento propio de la arquitectura -recordemos disposición tripartita en ciertas obras literarias y arquitectónicas religiosas en la Edad Media-.

El caso de la música es específico, por su esencia no visual. Pueden existir transposiciones literarias aprehendidas o explícitas de composiciones musicales pero, a diferencia de las otras artes, su estricta discursividad temporal, transitoria, coacciona siempre el orden de la descripción. Por lo demás, su desarrollo a base de impulsos intuitivos y su carácter interior trasciende la concretización del tejido lingüístico, de aquí quese adecue especialmente al tipo de transposición virtual o implícita, más libre y autónoma. La captación de sus ritmos, cadencias, tonos o compases, la asimilación de sus géneros, han mantenido, así, una constante asociación con la poesía. A menudo, el lirismo



FIG. 1

			TRANSPOSICION		
			APREHENDIDA		VIRTUAL
A		PINTURA	+	+	+
R	Р.	ESCULTURA	+	+	+
T	ESPACIAL	A. FIGURATIVAS	+	+	+ *
E		ARQUITECTURA	pagnism.	-	+
S	P. TEMPOR.	MUSICA	+		+
			PARCIAL	TOTAL	1

FIG. 2

- A) Natura ---- Literatura FIG. 1
- B) Arte ----- Literatura FIG. 2

+y-expresan grado, no ausencia o presencia

--- lineas discontinuas no excluyen

musical aparecerá combinado con otras de las artes plásticas, como la pintura, produciendo sugestivos sincretismos artísticos.

Por último, entre las transposiciones aprehendidas o explícitas distinguiremos un grupo que denominaremos totales, absolutamente fieles al objeto transpuesto, y parciales, es decir, aproximaciones, evocaciones de los mismos. El narrador se sirve, en mayor o menor grado, de su modelo inicial, aplicando su individual destreza y capacidad memorística. Todas ellas, sin embargo, mantienen una distancia del objeto, pues han pasado por la estilización particular de cada creador. El resultado es una síntesis tripartita entre tejido natural o artístico, tejido literario, y la perspectiva del contemplador, con una mayor o menor dependencia del modelo inicial -si el modelo es un objeto de arte, ficción de ficción, las perspectivas se duplican-.

3.2.4. Modelos formales de Pardo Bazán

En la concepción contemporánea del sincretismo o simbiosis de las artes ("Tout l'univers appartient aux beaux arts") pervive de hecho, la base romántica. A ésta se superpuso el descriptivismo preciosista finisecular -aquellas "transposiciones pictóricas" rubendarianas de *Azul...*-, los "bocetos" (acotaciones) de Valle, o el parnasianismo de Manuel Machado en *Apolo-*. Predomina en todo ello una idea de la palabra como representación sugestiva, conducida ante la imaginación y transformada en intuición. De este modo, para que la representación poética mantenga totalmente su libertad, el poeta debe superar la tendencia del lenguaje hacia lo universal mediante la grandeza de su arte, y vencer la materia -las palabras y sus leyes sintácticas- haciendo uso de la forma (31). Efectuaremos, en la línea de A. Alonso, algunas aproximaciones estilísticas que estimamos necesarias para el discernimiento de la retórica pardobazaniana.

A través de los textos parnasianos y simbolistas franceses, de vital importancia para la Pardo, se hallan valiosas claves para discernir el campo de la transposición artística. En principio, un enunciado literario es ya una manera de transponer, es el pasaje de un pensamiento en el registro de las palabras. La transposición del arte en la literatura actúa en el interior de ésta como particular

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

metamorfosis de la descripción. A partir del registro de las palabras se quiere acceder a otro -líneas, colores...- suscitando al espíritu el mismo placer, aunque todo exceso resulte perjudicial. Uno de los fundamentos teóricos al respecto fue revelado por Fromentin. Para él, "transposer" consistía en "éclabousser son éscritoir avec sa palete (...) et, en définitive, appauvrir" (32), violentada la lengua con el pintoresquismo y los neologismos sistemáticos, poco propicios para la meditación, el "mot d'intimité" romántico. Es decir, define y delimita la descripción pictórica sin soslayar sus perjudiciales demasías.

Gautier, más dado a las galanterías descriptivas, no dudó en efectuar transposiciones musicales utilizando el término y la noción de "variación" -estructuradora de versos y figuras-, a la manera dieciochesca. Crearía también transposiciones escultóricas de tendencia paganizante -anteponiendo el paganismo de Venus a la dulzura católica de la Virgen- o pictóricas, éstas recogidas particularmente en sus libros de viaje. Su esfuerzo por transcribir el mundo interior y exterior fue advertido por doña Emilia, quien no rechazaría, "per se", el paganismo artístico. Muy al contrario percibe, inspirada en Lemaître, que el alma griega atrae especialmente a artistas y escritores actuales, admitiéndola siempre que resulte apropiada y coherente en arte. Retomemos a Gautier, pues su definición de las "transpositions d'art" resulta reveladora (33):

traduire avec des mots soit un paysage, soit, bien souvent la raduction déjà stylisèe par un peintre ou un sculpteur d'un paysage ou des belles lignes d'un corps humain.

El, que pertenece a la primera generación parnasiana, que participó en el Cenáculo con Heredia, Verlaine, Mendès, Copèe, Prudhome o L'Isle, poseía un peculiar estilo, muy apto para las transposiciones: forma impasible, escultural, pura de líneas, exótica, de imágenes serenas y frases equilibradas capaces de expresar grandes dolores o fuertes pensamientos filosóficos. Doña Emilia conoce su magnífica prosa, como también la de L'Isle -construcción sólida, inmóvil, abundantes conjunciones que ligan largas frases suntuosas de no excesiva virtuosidad musical (34)- o la de Heredia en Les Trophèes 1893 -aludido en La Quimera-, pero admira, sobre todo, el arte de Gautier. Ya fueron apuntadas estas preferencias por Nelly Clémsessy en su análisis "Lugar ocupado

por los sentidos en la descripción" (35), recordando que las últimas obras pardobazanianas evocan al autor de *Emaux y Camées*, por su trato del impresionismo o la acentuación marcada de su refinamiento. También disfrutó doña Emilia de las páginas de Loti, cuyas técnicas relaciona directamente con los fenómenos musicales, sin parecerle, parnasianos y decadentes, tan poco de fiar como al naturalista Fernando Brunetière (36).

Las estrategias técnicas de *Voyage en Espagne*, de Gautier, nos proporcionarán, por otro lado, valiosas claves descriptivas. En primer lugar, su afán por retratar la belleza: "la descripción del claustro daría asunto para una carta entera (...) y aquello de que no hablemos merece tanta atención como lo que describamos", después, múltiples referencias culturales, definición de cualidades artísticas, presencia de la "admiratio" e invocaciones diversas: "Ved cómo está ...", incluso una confabulación con el lector "ya se sabe...", o bases memorísticas: "yo sospecho...", por último, alusiones frecuentes al arte español realista: "Estos cuadros terribles de martirio son muy numerosos en España, donde el afán del realismo y de la verdad en arte llega a su extremo (...) parece haber sido ejecutada para caníbales (...) pueblo que carece en absoluto de estética (...) Nunca lleva la ilusión material tan lejos como quisiera". Estas dinámicas descriptivas hallaremos, también, en la escritora gallega (37).

De alguna manera, y volviendo a un Heredia tratado por la Pardo en La Quimera, el pintoresquismo parnasiano constituyó el clímax con los Trophées (1860 a 1893) continuando una moda establecida por estos tempranos cinceladores de la palabra (Emaux et camées, 1852), que subraya la naturaleza artística integral de las imágenes, colección de museo imaginario en el que el impacto pictórico fue reproducido en términos o la imaginación del color -más que la línea-, el sonido y perfume, la analogía y la metáfora, por medio de una terminología adaptada a los cuadros, un puntillismo, o las yuxtaposiciones sucesivas en el tiempo. El efecto global es el de la "écriture d'artiste", con abundantes referencias pictóricas a la naturaleza o a las figuras femeninas -a menudo goyescas-, como fuentes.

Mencionemos, fugazmente, su simbolismo floral, sus Mesalinas, ^{odaliscas}, Venus lánguidas, escultóricas -también en Gautier-, grabados -"Danse ^{macabre}"-, o referencias al arte español. Baudelaire buscará el "effet", la

inmovilidad, la sugestión, porque las tensiones y ambigüedades de la fuente visual están mejor expresadas en términos lingüísticos. Aun así, no resulta tan atado a lo exterior como Heredia cuando sintetiza el impacto sensual con el objeto imaginario. Por su parte, Verlaine sorprenderá a la escritora gallega con su gramática impresionista, y Mallarmé mediante la unión de sueño e idea inmanentes en los intersticios del texto, o las estructuras espaciales en prosa. Observemos alguno de los fragmentos de los *Trophées* que inspirarían directamente a la Pardo varios comentarios de la novela de 1905:

Tous deux ils regardaient, de la haute terrasse, L'Égypte s'endormir sous un ciel étouffant Et le Fleuve, à travers le Delta noir qu'il fend Vers Bubaste ou saïs roular son onde grasse Et le Romain sentait sous la lurde cuirasse, Soldat captif berçant le sommeil d'un enfant Ployer et défaillir sur son coeur triomphant Le corps voluptueux que son étreinte embrasse Tournant sa tête pâle entre ses cheveux bruns vers celui qu'enivraient d'invincibles parfums Elle tendit sa bouche et ses prunelles claires. Et sur ella courbé, l'ardent Imperator Vit dans ses larges yeux ètoilès de points d'or Toute une mer inmense où fuyaient des galères

Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie, La trirème d'argent blanchit le fleuve noir Et son sillage y laisse un parfum d'encensoir Avec des sons de flûte et des frissons de soie. (...) Cléopâtre (...) semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie.

Los efectos de luz tampoco serían rechazados por un Zola, en sus *Salons*: "étude la lumière dans ses milles de décompositions et recompositions", en el "plein air", en el momento de la impresión: "impresion d'un moment éprouvé davant la nature", asumiendo, eso sí, lo natural: "acepter la nature avec sa lumière diffuse et ses variations continuelles de colorations", y riendiéndose ante las habilidades

formales: "Dans les arts comme dans la littérature, la forme seul soutient les idées nouvelles et les méthodes nouvelles". Asimismo, el maestro Gautier (Critique artistique et littéraire) se referirá a estos y otros fenómenos interartísticos utilizando el término transposición : "Watteau (...) transpose l'Embarquement pour Cythère", de manera que en Poésies diverses. Émaux et camées presenta la acción de las artes, como aquellas manos "moulèe en plâtre", o ofrece sincretismos de artes en sus "Variations sur le Carnaval de Venise" o "Symphonie en blanc majeur" (38).

Revistas españolas, muchas de ellas frecuentadas por la condesa, se hacen eco de estos artificios y riquezas estilísticas, así como de sugestivas transposiciones pictóricas. Si el pintor más imitado es Goya, los escritores, franceses o españoles, realizaron con otros grandes proezas descriptivas, como ocurre con Gautier y su adaptación de La rendición de Breda, rica en juegos de luz y color, invocaciones continuadas al pintor o terminología específica de trabajada composición mental (39). En estas "transposiciones de arte", frecuentísimas desde el parnasianismo del siglo XIX, los personajes narrativos se ennoblecerán al ser comparados con bellezas de museo, retratos vivientes en medio de cuadros fabulosos.

Empapada de sus lecturas, la Pardo vivirá, pues, un modernismo que enlazó con una tendencia antigua, enunciada desde la interpretación del "ut pictura poesis" de Horacio, asumida por el Barroco y, finalmente, por los movimientos romántico y modernista, a través de lienzos concebidos con una referencia literaria -Ofelia de John Everett Millais o el *Poema a Córdoba*, de Julio Romero de Torres- o literatura inspirada en obras pictóricas. La visión mediata de la realidad, su contemplación por medio de un filtro, será elemento configurador del esteticismo modernista, pues entre el poeta y la realidad se interpone el objeto artístico. El recuerdo depura a aquélla, y el distanciamiento que media entre el escritor y su obra, concebida como la observación de una escena, se deberá al hecho de ser una recreación del cuadro (40).

Para definir la especial dedicación de estos escritores puede utilizarse, incluso, el término "poeta transposicional", consolidado por David Scott. Es aplicado al "traductor" de las artes visuales en lenguaje, poseedor de una perspicacia reativa respecto al potencial artístico del objetivo. Los mejores

transpositores son escritores más que pintores, como Gautier, que consideraba la transposición reducción exacta del modelo, o Baudelaire, quien la trataba de "compte rendu" -en sonetos, por ejemplo (41)-. Frente a las cualidades visuales del rte clásico, el carácter visionario de la pintura romántica subraya la fascinación de los poetas con la vívida, sugestiva imagen, una imagen que expresa la reproducción de la realidad. El papel de la pintura -como Baudelaire expresó-, acabará esencialmente "ficcionalizando" la realidad, puesto que orientalistas, eróticos, caricaturescos o macabros, alcanzaron la sugestiva llamada del tema literario, trasformándolo en imágenes visuales.

A nadie se le escapa que algunas facetas de "modernidad" en literatura provienen, en parte, de su intimidad con la pintura: Baudelaire, Delacroix y el "pintor de la vida moderna", Rimbaud y los colores, Mallarmé y sus comentarios. La intromisión del arte en la poesía se realiza mediante dispositivos intratextuales como el color, la alusión referencial o la prosa impresionista. Respecto a ésta última, José Asunción Silva, en *Transposiciones*, otorgó buenos ejemplos difuminando las formas-límite, y mitigando el componente naturalista del impresionismo. Muchos de estos datos se observan en *De Sobremesa*, novela de artista. Su captación impresionista del ambiente iluminado, cambios de luz sobre los objetos, presentaciones sucesivas, efectos de simultaneidad o detallismos selectivos, nos confirman la índole de sus transposiciones (42). En todo caso, transposición e impresionismo discurrirán, sin duda, por caminos paralelos, y a él nos referiremos, inevitablemente, para analizar las descripciones pardobazanianas.

En la península, Manuel Machado transmutaría la emoción estética de un arte a otro. Fue el primer poeta español en dedicar un poema a un cuadro siguiendo escrupulosamente el movimiento de otra forma artística, a la manera del "tout se tient" analizado por Paz. Manuel Machado (*Apolo Teatro pictórico*), 1911) -como R. Darío- se adscribirá a una teoría de a interrelación de las artes de carácter elitista. El poeta, de inspiración plástica noventaiochista -Zurbarán, Greco, Velázquez, Goya...-, se sitúa desde la perspectiva del pintor autor-emisor e la obra de arte, no en vano subrayaría "lo que hay de personal en toda transcripción artística", en la "transfusión del color a la palabra", o la "indelimitación entre las dos artes distintas (...) saludable a los poetas como peligrosa para los pintores". Fueron advertidas por doña Emilia estas tendencias,

YOLANDA LATORRE

conocedora de su novedad. Para ella, los dos hermanos Machado pertenecieron a la pléyade y halló, particularmente en *Caprichos*, de Manuel, una mezcla de modernismo e influencias librescas y tradicionales, así como un descorazonamiento estoico, todo ello relacionado con el pesimismo de Zuloaga (43).

Para discernir la repercusión en doña Emilia de todas estas concepciones estéticas, así como la interpretación y eficacia narrativa de sus transposiciones, haremos referencia, en capítulos posteriores, a una prosa cuidada y evocadora, la llamada "écriture d'artiste". Trabajada sobre todo por los Goncourt, no dejó de asombrar a la condesa, según sus propias manifestaciones. El primer escritor que habló de ella fue Edmond de Goncourt en un texto tardío, el prefacio a *Les frères Zemganno* (1879): "Le Réalisme (...) il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches" (44).

Es en las novelas de los Goncourt, y en las obras de Flaubert, Zola, Daudet, Gautier, Baudelaire o Hugo, donde deben buscarse los textos que permiten describir los caracteres de la escritura de artista. Para Henry Mitterrand (45), constituyen rasgos definitivamente propios la preocupación por la frase trabajada, cincelada, y su elaboración como objeto de arte, digna de ser contemplada y gustada por la elegancia, la finura, el atrevimiento de sus formas más que por lo que ella significa. Pero existe otra fuente probable para esta prosa, que se ha estudiado menos: la influencia de la pintura moderna. Esto se asegura para un cierto estilo de novela realista francesa, entre 1860 y 1885, de Flaubert a Huysmans.

La "vision artiste", influida por los impresionistas de 1860 a 1870, disocia, desintegra, esparce lo unido en una multitud de toques o de notaciones que agotan la totalidad de los elementos de una impresión, y le otorgan carácter heteróclito: acumulación de grupos nominales, caracterizantes y participios pasados y presentes, mezcla voluntaria de los objetos, vigencia de los primeros planos, o enredo de la expresión en la búsqueda aplicada de la nota justa. Lo importante para el escritor es fijar sobre su página, como el pintor en la tela,

ciertas cualidades de la visión. La cualificación, además, prefiere sustantivos que traducen sensaciones percibidas.

Este estilo se logra mediante la linealidad de la sintaxis, la predominancia de percepciones sensoriales, la sucesión de los toques evocadores que acaban por sugerir un paisaje, o los planos sucedidos en profundidades -Flaubert es un gran maestro-. La preocupación se centra en percibir el ser y la naturaleza de los seres, sus instantes más sugestivos, el lujo de la "durée", de aquí la denominación de los escritores que la practican como los "novelistas del instante". El discurso verbal encadena las palabras, impulsa a percibir directamente la realidad, acompañado de efectos rítmicos, cláusulas o cadencias. El "estilo de arte" es pues el estilo de una óptica, de una manera nueva de ver y representar la natura, al servicio de una sensibilidad moderna, contemplada la realidad a través de un temperamento.

Para Mitterrand, la prosa del decadentismo nace de la prosa de arte, "l'écriture décadente". Se prodiga sobre todo a partir de 1880, con una expansión más viva entre 1884 y 1886, atada a la anécdota o al análisis psicológico -como sucede con Huysmans-, al análisis introspectivo, desencanto, delectación morosa, nihilismo religioso, desprecio de ideas comunes y lenguaje banal, refinamientos de la visión y la escritura y enorme sensualismo de la forma. Se pasó, pues, de las finuras de la escritura de arte a las extravagancias de la escritura decadente, adoptando las anomalías más marcadas de la primera, como si el alma decadente no fuera más capaz. Las fuentes francesas de doña Emilia, efectivamente, la practicaron: los Goncourt, Verlaine, Mallarmé o Huysmans, en particular los perceptivos hermanos franceses, con Les frères Zemganno.

En síntesis, el lenguaje decadente gustará de la derivación sobre las palabras usuales, explotando radicales latinos o griegos, las llamadas al arcaísmo, la transformación de los nombres en adjetivos, o los adjetivos en nombres. Añadamos el escaso papel del verbo, el triunfo del sustantivo abstracto, o la imprecisión por utilizar el plural y el artículo indefinido. La frase se descompone, se ablanda. Es la escritura artística por la fluidez del análisis y la dulce musicalidad de los ritmos, pero resulta ya un estilo decadente por la importancia del tema del sueño quejoso, y sobre todo por las rarezas, agotamientos sintácticos, florituras, palabras raras, inéditas, alambicadas y

distorsionantes. Se centra, por último, en crear artificio, imprevisto, lasitud, a veces invirtiendo sistemáticamente el sujeto, constituida instrumento, en manos de dandys fatigados, para expresar el esplín y la ironía fin de siglo.

La cuentística de doña Emilia abarca buena parte del cambio de siglo, desde 1866 a 1921. Durante estos años, además, escribe sus tres últimas novelas. Son más de cincuenta años durante los cuales es lógico que se produzca una tranquila evolución narrativa, sobre todo en el caso de un escritor voluntariamente empapado de las últimas modas literarias. En las descripciones que pueblan sus cuentos, y más intensamente desde la influencia de los impresionistas, la escritura de artista o incluso ciertos decadentismos, si bien siempre de forma discreta. Será esta síntesis prosística, precisamente, la que reine en buena parte de sus descripciones transposicionales, como podrá contemplarse en apartados posteriores.

La condesa acomodó progresivamente su tejido lingüístico a la relevancia del aspecto visual, ofrecido al lector a base de fogonazos instantáneos y potentes: "el cielo, vestido de dulce color de zafiro oriental, resplandecía con hormigueo de diamantinas constelaciones (...) una luz que se parecía mucho a la de la luna, o, mejor dicho, a la eléctrica (...) las olas fosforescían más y se volvían transparentes (...)" ("La Nochebuena en el Purgatorio", III, 14, 1891). Por otra parte, adapta estilísticamente la escritura a las curvas y las sinuosidades.

A veces, el discurso cobra un valor relevante como ente autónomo que muestra, a través del narrador, el talante de un individuo "moderno". Pardo Bazán actúa escogiendo cuidadosamente el léxico, como sucede durante el paseo de Camilo de Lelis, "poeta selecto": "Era que de la calle desierta, abriéndose paso por entre las éticas lilas y los polvorientos evónimos, entraba una especie de gorjeo infantil, entrecortado de risa, de chillidos gozosos, de monosílabos palpitantes de curiosidad: en suma, la charla fresca de unos chicos que delante de la verja jugaban a la rayuela (...)" ("El ruido", I, 149, 1892). En realidad, ante los excesos modernos de artificio doña Emilia usa un lenguaje trabado y elaborado como arma para defender lo para ella eterno, la naturaleza: "Viva fragancia de madreselvas, en ráfagas de esencia arrancadas por el airecillo juguetón, penetraba en el departamento; y en un prado de un verdegay ideal (...) y cerca de nosotros una fuente, sombreada por sauces pálidos, se desataba

murmuradora, dándome envidia de beber un trago en el hueco de la mano (...)" ("Primaveral moderna", III, 98, 1897).

Para la cualificación del instante, espiritual o psicológico, se revela como una colorista moderna, gustosa de la adjetivación: "Ello es que de improviso me sentí envuelta en una ola azul, sutil, delicadísima, que compararía a la turquesa disuelta, si hubiera visto, alguna vez y en alguna parte, la disolución de esa piedra preciosa" ("La Nochebuena en el Cielo", III, 321, 1892), aunque, como suele suceder en los cuentos frente a las novelas, suelta menos su estilo y es menos atrevida en cuanto al procedimiento analógico. Este tipo de discreta cualificación volverá a surgir en "Los adorantes" (III, 276, 1904) años más tarde: "El vestía de negro y estaba descolorido. Ella se cubría el albo traje con velo de albo tul, y se coronaba con flores de naranjo. Debajo del velo resplandecían las joyas. Temblaba, y el color de su cara ruborizada se transparecía. Su ropaje caudaloso la seguía por los peldaños como una catarata espumante", a pesar de las lindezas, los ritmos y las imágenes sensuales.

De todas las formas, sucumbe ante los efectos de la sustantivación y el estilo nominal, no duda en explotar sus cualidades estilísticas: "luz de dos o tres aisladas ventanas; en las anchas plazas y avenidas el rodar, que parece más lento, como fatigado, de los últimos coches, y el rápido, casi fantástico, cruzar de automóviles invisibles delatados por su gran pupila de cíclope, de intenso rubí", como tampoco las cualidades rítmicas, a menudo distribuidas en bimembraciones o trimembraciones: "la voz mágica, vibrante o sorda, seguía penetrando por el tabique y tenía acentos misteriosos de tristeza y efusiones de locura, y arranques de delirio; y no era sólo la voz, era el prolongado estallido de la caricia lo que traspasaba la madera" ("En Babilonia", III, 9, 1902).

Incluso, a veces, es voluntariamente excesiva. Acumula cualidades y las dispone, con efectismo, en un discurso lineal: "montes enhiestos (...) valles hondos (...) ríos caudalosos (...) mares crespos (...) salvamentos increíbles (...) grutas pavorosas (...) precipicios no sondados (...) fluidas brasas (...) selvas intrincadas (...) estepas interminables (...) el hombre negro, amarillo, rojo, cobrizo, cetrino, sonrosa, albino (...)" ("Desencanto", IV, 306, 1903). Sin embargo, le cuesta lograr con estos efectos extremos una coherencia expresiva

global en el seno de relatos cuyos integrantes tienden al conservadurismo estilístico. Este desajuste es usual, pero no absolutamente generalizado.

Excluiremos, sobre todo, dos relatos cuyos rasgos formales y temáticos serán analizados con más detenimiento en capítulos posteriores: "Sinfonía bélica" (1891) y "Deber" (1905), pues en ellos la condesa manifiesta un gran equilibrio entre fábula y discurso. Los dos se fundamentan en la introspección del yo y el mimo del descriptivismo plástico-musical, el colorismo, la sensualidad y las confusiones espacio-temporales, construidos con un lenguaje familiar a simbolistas, parnasianos o decadentes, el cual no carece, siguiendo a estos modelos finiseculares, de neologismos, muchos de ellos aplicados a "estados del alma".

El atrevimiento de doña Emilia aumenta en las novelas, particularmente en la de 1905, ya que su estilo se hace más esponjoso, jugando con las formas léxicas: "La playa se extendía, lisa, rubia, polvillada de partículas brilladoras, cuadriculada a trechos por la telaraña sombría de las redes puestas a secar, y festoneada al borde por maraña ligera de algas" (LQ, 714). Observemos, por ejemplo, el participio "polvillada", una creación nueva y personal, así como la liberación en sus evocadoras sugerencias, de encadenamientos formales. En otros momentos, ofrece gradaciones de alta sensualidad (LQ 729): "Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de trasparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisibles a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente", e instantes sugestivos del ser: "La claridad del satélite recaía con prestigio de teatral decoración" (LQ, 756), en imágenes que suceden con delectación morosa:

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

espíritu de Silvio reflejábanse entonces claramente las formas de un mundo invisible, y la corriente superficial de su existir adquiría profundidad: lo intensoy real del sentimiento exaltado (LQ, 768).

no es extraño, igualmente, que recurra a una sintaxis latinizante (LQ, 801): "Con su cutis marfileño y rosado de vitela ligeramente tocada de miniatura; con su plateada trova, enrollada alrededor de un rostro oval, sereno, esclarecido por ojos azules, limpios como los de los niños; con sus facciones de una precisión gótica, exquisita, de San Juan de retablo, es el marqués (...)", o a planos sucesivos, para evidenciar el nihilismo religioso: "Las bellas tardes, secas, aromadas, elásticas, del luengo mayo, se las pasaba indolentemente echado entre almohadas, ya en la hamaca de cuerda, ya en la butaca de Persia a floripones, considerando, sin saciarse, los juegos de la luz en el panorama extendido frente a la terraza y el espejo azul o acerado del trozo de ría que se columbra a lo lejos, entre el marco de felpón de los pinares y los eucaliptos. La paz de las cosas recaía sobre su espíritu, y el descanso de no tener que pensar en nada material" (LQ, 878), en redacción abigarrada, alambicada.

Por el contrario, a veces el lenguaje se estructura con abundantes pausas: "Alentado, asistía con goce de los sentidos -de la vista, del regalado olfato- al espectáculo interesante. Lánguidamente miraba alzar, remover, orear y volcar la hierba, hasta que, seca ya por ambas caras, la apilaban en montones de oro inmensas cabezotas rubias que surgían sobre el fondo raso de un verde infantil, del prado afeitado al rape" (LQ, 883), mostrando tendencias anafóricas, por ejemplo de participios: "y el sol se reclinaba en cúmulos de púrpura, inflamados, acuchillados por toques violentos de plombagina, y esclarecidos con luces de erupción volcánica, focos que parecen delatar el flamígero lengüeteo de la llama que sube" (LQ, 888) que provocan percepciones rítmicas al lector.

Lo mismo sucede con las inversiones sintácticas. Suelen manifestar ritmos armonizadores de un léxico atractivo: "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, y del mar distante venían soplos salobres, la vida de los océanos en que se formó tal vez nuestra vida mortal. Los ojos de Silvio se alzaron (...)" (LQ, 893). Además, la

combinación de acentos y reiteraciones vertebra las frases, establecidas en grupos melódicos: "Despedíase del color que acaricia las pupilas de la linea soberana, que trae a la mente la idea de lo divino, por la euritmia y la proporción; y cada forma bella era una alegría que dentro de su espíritu brotaba" (LQ, 894).

La adjetivación se inserta en la sintaxis, adquiridas nuevas relevancias en el transcurrir de los años. Es cada vez más abundante y a menudo dispuesta en diferentes planos visuales ("El sabio", IV, 339, 1906): "... hermoso panorama de la ciudad, rodeada de huertas, jardines y praderías, y bañada por curso sesgo, tranquilo y espejeante de un río de cristal gris con cambiantes irisados. Los edificios, a lo lejos, parecían flotar en una bruma fina de nácar y plata, sobre un celaje matinal de delicados vapores". Por otro lado, suele corresponder a campos semánticos de refinamiento o nostalgias ("El balcón de la princesa", IV, 233, 1907): "Esta era una de las princesas más liliales y exquisitas que la imaginación puede concebir (...) una cascada de cabello fuido, solar, esparcida por la espalda y juguetona en dorados copos ligeros hasta el borde de la túnica: unas formas gráciles y castas, largas y elegantes, nobles (...) unos ojos inocentes, santos, inmensos, en que copiaba su azul el infinito (...)".

La trabazón sintáctica de los elementos llega a alterarse en algunos casos comenzado el siglo XX, correlativa al aumento de un aura de misterio, sobre todo en ciertas inauguraciones de relatos ("La emparedada", IV, 240, 1907): "Reclinada sobre tapices persas, pálida y triste, entre humaredas de pebeteros que la envuelven en nubes de exóticos inciensos y violentos sahumerios orientales, la zarina tiembla (...)". Normalmente este fenómeno surge en los momentos de demora narrativa, de esta manera los relatos quedan configurados de forma más coherente y unitaria que los comentados anteriormente: "En el horizonte flotan inciertos velos, como niebla de humo; un polvillo pálido desciende lentamente, amortiguando más aún la escasa luz diurna (...) la tarde iba cayendo, la luna se alzaba encendida y redonda, el vagabundo ya se confundía con el gris de la sombría estepa, allá en lontananza".

Por esta causa, algunas narraciones, como la novela de 1907, muestran con fluidez los estados de la visión (LSN, 889): "Allá en el fondo -si hay fondo-, a la profundidad incalculable, creo distinguir otro resplandor semejante al del

sol enfermo y exánime que alumbra la llanura gris (...)", aunque sea mediante una indefinición buscada, o a través del desorden de un ensueño: "y de entre las praderías de algas, donde ondulan vegetaciones de pesadilla, una forma se alza, semejante a una de esas vislumbres que tiemblan al movimiento de las múltiples capas de agua, y cuyas líneas se disuelven, entre las gasas trémulas y fingidas, velo de los abismos" (LSN, 922), a veces manifestado en procesos analógicos: "Un rodar oceánico de versos sonoros"; "Las rotas cadencias de la música alada"; "euritmia sacrosanta", que a veces constituyen sinestesias ("Jesús en la tierra", II, 1894).

Reiteraciones obsesivas no faltan: "Mi alma flota, se disuelve en la placidez infinita de la hora moribunda. Hace bochorno; no corre un soplo de viento. El sol, allá en la línea del horizonte, desciende abrasado al fondo del agua oscura. Cae la noche, y apenas desaparece el astro, surge claridad, no de la luna, que no se deja ver, ni de las estrellas, altas y diamantinas, sino de la misma sábana del agua, que se enciende en el hervor nupcial, como inmensa luciérnaga" (LSN, 921), acordes con las mentes de la decadencia. Como sabemos, las sucesiones golpeteantes resultan frecuentemente al acumular participios o adjetivos: "La música del fandango (...) una cadencia salvajemente voluptuosa, monótona, enervante a la larga (...) La luna, colgada como lámpara de plata en un 'mirrab' pintado de azul, alumbra la danza (...)" (DD, 988).

Muchos de estos instantes detenidos, finalmente, expresan una tendencia al estilo nominal y la recreación descriptiva: "sus cimas iluminadas por el poniente, inflamadas, regias. Al ocultarse el sol, el firmamento a la parte del Oeste, en las tardes despejadas, luce como cristal blanco, y en las nubosas, sobre el mismo fondo hialino se tiñe de cromo, de naranja, de rubí auroral, transparente" (DD, 1010), acorde con el más puro estilo impresionista: "Volviéndose hacia el Este, densa tiniebla cubre la llanura, mientras las cúspides de las montañas resplandecen como faros, y la zona distante de las cumbres intermediarias adquiere una veladura de púrpura sombría".

La escritora, no obstante, dota estas descripciones de una particular viveza anímica: "Y la sombra asciende, no lenta, sino con trágicos, rápidos pasos, y la lucerpá de la montaña muere, cediendo el paso al tinte cadavérico de su extinción. Ya el sudario oscuro envuelve la montaña, y el cielo, en vez de la

blancura reluciente de antes, ostenta un carmín sangriento", sin extasiarse sólo en los placeres puramente visuales. Quizás su tendencia a mostrar arte con idea le impidió, a veces, practicar hasta extremos puramente esteticistas el prurito descriptivo de los decadentes, aun así, debemos resaltar su intuición, capacidad de síntesis y habilidad expresiva.

3.2.5. Interpretaciones y perspectivas de Pardo Bazán sobre la transposición

La inclinación natural de doña Emilia por trabar arte y literatura en cualquiera de sus diversificados horizontes, aguijonea su curiosidad ante las colecciones particulares o los gustos artísticos de sus amistades, a menudo ilustres hombres de letras. El estudio de Galdós, poseedor de valiosos cuadros de Sala o Lhardy, le resulta "un gracioso revoltijo de cacharros, dibujos, fotografías, platos, bocetos, armas, cuadros, curiosidades, muebles originales, telas bordadas, en suma, todo lo que alegra y divierta la vista". La agudeza visual del canario resaltará, precisamente, al describir Santillana del Mar: "Cuando Galdós visitó Santillana, la pintó con toda la viveza de su imaginación de artista, trasladando a las cosas exteriores un estado de alma (...) Tan cierto es que el espectáculo está dentro del espectador...", testimonios recogidos en *Por la España pintoresca*, junto con alusiones comparatistas sobre grandes piezas pictóricas: "Cualquier pintor moderno me parece inferior al contemplar la página divina que se llama el **Entierro del conde de Orgaz**" (46).

Este modelo de afirmaciones se prodiga en su obra crítica o epistolar, cuyo estilo cuida con esmero: "Porque arte es la crítica, y arte que así requiere las alas de la inspiración, como el lastre de la doctrina (...) disecar (...) como apasionado escultor que busca en la forma humana la divina ley de la harmonía y la belleza" (47). Las cualidades pictóricas de españoles como Pereda, por ejemplo: "Sotileza es una soberbia acuarela de ribera y marina. Si no tiene la trascendencia de Pedro Sánchez, luce en cambio unos toques de verde de algas y olas, de blanco de espuma, y unas siluetas de pescadoras arremangadas y atezadas mareantes que dan gloria", expresan una elevada concepción de la belleza natural, sólo superada por el mundo del espíritu, el arte como

representación de una idea, la "teología pintada" (48) del Cordero Místico, de Van Eyck.

Son constantes pues, en su prosa, las identificaciones entre el pincel y la pluma, universos fraternizados sin temor, aunque ningún literato efectúe "La crítica de taller (...) a gusto de los pintores...". Salvando los obstáculos,, el Cordero le sugiere plásticas "criaturas dignas del pincel de Reynolds", o los dibujantes ingleses "han poetizado el placer doméstico". Incluso ciertas fuentes de la Pardo han sido ya vinculadas al mundo artístico, como la miniatura de Gomar en el museo de Pontevedra (49). La plasticidad descriptiva de la condesa no pasa fácilmente desapercibida, sin lugar a dudas, hasta el extremo de que sus novelas fueron calificadas lienzos, y esbozos sus cuentos, según alguno de sus contemporáneos:

les livres de la comtesse Pardo sont pittoresques. Ses romans, le son comme des tableaux; et ses contes... le sont comme de merveilleuses esquisses, comme de géniles notations goyesques. (50)

no obstante, la consideración de sus propias afirmaciones y de la progresión de su estética, convida, más que otras fuentes, a establecer robustos parangones entre las artes. Su conciencia de escritora, después de todo, establecerá los límites justos al transcribir las emociones visuales: "Por no prodigar descripciones arqueológicas, pues no lo permite el carácter de estas rápidas impresiones, sólo diré...", o invocará las del lector: "imagínese el lector un rapaz de cinco años, en pelota, casi cubierto el torso por los bucles gruesos, medio desrizados, de la cenicienta y suave cabellera. La cara, tostada del sol, sin haber perdido su blancura ni su carmín, tiene los contornos de un busto de Clodión (...) no serviría de modelo para un angelote, sino para un Aquiles niño, (...) cuadro digno de Rubens", técnicas ya empleadas, con gran acierto, por T. Gautier (51).

El conjunto de su obra crítica o ensayística se jalona con múltiples descripciones de sumo interés plástico que rememoran las de los relatos. Resalta su capacidad de asombro, la precisión visual, el dominio léxico y el ritmo de la prosa:

Al detenerme maravillada frente al palacio de Soñanes, le encuentro más afinidad con una rica iglesia del estilo peculiar del Borromino que con la morada de un señor (...) Las dos fachadas del palacio, con sus estriadas columnas, sus floreadas ménsulas, su ornato de hojas, sarmientos y racimos de vid, sus jarrones, sus capitelillos y sus coronas y cenefas de elegantes pináculos, parecen retablos soberbios tallados y dorados, contribuyendo a esta impresión el matiz de ámbar que adquirió la piedra y los emblemas y los ángeles que, con espada desenvainada, guardan el ingreso del palacio (52).

junto con una escrupulosa aplicación pictórica y gusto por la composición espacial, todo ello traducido en melodía: "Al oír valle de Pas, diríase que vemos un derroche de formas plásticas. Con estas imágenes, yo me había figurado la excursión al valle de Pas algo al modo que me figuraría la 'mise en scène' y los coros de una zarzuela. Esperaba cuadros de mucha fisonomía. No renunciaba por nada del mundo al color local", o teñido de un tenue romanticismo: "esta cripta melancólica me hubiese gustado cien veces más desierta y sólo alumbrada por alguna lamparilla moribunda", contemplada la naturaleza como universo de arte: "De la fauna y flora de los abismos oceánicos, lo único que nos interesa a los que la miramos con ojos puramente artísticos es su extraña hermosura" a través de su comprensión interdisciplinar, y figuración personal, subjetiva:

para mí, este claustro es algo más que un hermoso monumento. El transcurso de los siglos le ha infundido un alma, y un alma lírica y soñadora; el claustro de Santillana está en verso; plañe, canta, gime, y de seguro medita y filosofa, desdeñando las vanidades que nos arrastran y las agitaciones de una hora que nos hacen sufrir. (...) Con la imaginación, sólo a luz de la luna veo yo este claustro, aunque por mi mal lo vi de día, y día brumoso.

Las ARTES en E. PARDO BAZAN YOLANDA LATORRE

tanto en las comparaciones arquitectónicas como en las escultóricas: "Parece la estatua yacente de Santa Juliana una página de misal, o más bien la portada de un libro de caballerías, de los muchos y muy raros que atesora el marqués" (53).

Su placer ante la belleza creada por el genio, arcano y fascinante: "¡Misterioso y mágico poder el de la creación artística, y cuán superior a la misma verdad!", manifiesto en no pocas ocasiones: "edades neolíticas, allí habría tenido su cuna algo que me importa más que la vida doméstica y que la industria: el arte" como fenómeno atemporal: "estalactitas y estalacmitas como lápiz de Gustavo Doré", se intensifica frente a las muestras de más rabioso vigor espiritual, con derecho a ser respetadas: "No puedo dedicar a todo esto elogio más cabal que decir que le perdono el que sea de construcción tan reciente. Hoy aún desafinan los colores: cuando el tiempo amortigüe el rebrillar de los bronces y la blancura excesiva del mármol y de la piedra, tendrá el encanto que le falta...". En todos los casos, se trata, rotundamente, de traducir, trasladar o traspasar sensaciones emotivas: "traducir fielmente una impresión personal, lírica, sentida y gozada con sibaritismo".

Apreciaciones de esta índole aparecen también en *El lirismo en la literatura francesa (El naturalismo)* (54). Siente simpatía por los "maestros del estilo rococó rabioso" y el japonismo, los Goncourt. A pesar de calibrar sus posibles excesos: "los Goncourt eran autores muy alambicados, y (...) su estilo artístico y revolucionario les impidió ser populares. La prosa clara, corriente y sin estilo es lo que prefiere la multitud. Acaso Zola escribe con algún exceso de colorido para la generalidad, pero sabe estar muy frecuentemente al nivel. Los Goncourt nunca". Conocedora del arte de simbolistas y parnasianos, e inevitablemente seducida por su amor a la belleza y sentido plástico, admira, ante todo, la "écriture d'artiste" de los hermanos, percibiendo su herencia de las artes visuales: "Esta tentativa de hibridación entre dos artes, emprendida ya por los Goncourt, no alcanza a dar a los versos las mismas cualidades que resaltan en las obras maestras de Watteau". Analiza minuciosamente su estilo, complacida con el colorismo que les distingue:

repiten una misma palabra con objeto de que la excitación reiterada acreciente la intensidad de la sensación; emplean dos o tres sinónimos para nombrar

un objeto; cometen tautologías y pleonasmos; inventan vocablos; sustantivan los adjetivos; incurren a cada paso en defectos que horrorizarían a Flaubert. A veces tales osadías dan resultados felicísimos, y un giro o una frase salta a los ojos del lector grabando en su retina y transmitiendo a su cerebro la viva imagen que el artista quiso mostrarle patente. Los procedimientos de los Goncourt, levemente atenuados, los adoptó Zola en sus mejores descripciones; Daudet, a su vez, tomó de ellos las exquisitas miniaturas que adornan alguna de sus páginas más selectas, y todo escritor colorista habrá de inspirarse, de hoy más, en la lectura de los dos hermanos.

y no excesivamente molesta al contemplar cómo los prodigios estilísticos provocan una pérdida de atención hacia la anécdota: "Nadie aplicó más radicalmente que los Goncourt el principio recientemente descubierto de que en la novela es lo de menos argumento y acción, y la suma de verdad artística lo importante", presta a trasladar alguna de sus páginas para recreo del lector: "aunque la traducción forzosamente ha de deslucir el esmalte polícromo de tan caprichoso estilo, trasladaré aquí un párrafo de la novela *Manette Salomon*, donde los Goncourt describen las exageraciones de un colorista, pero más bien parece que declaran su propio empeño de vencer al pincel con la pluma" (55).

Su sensibilidad de pintores parece esencial: "Habiendo ganado su nombradía con la pluma, en realidad son pintores, pero pintores refinadísimos en la sensación de arte", particularmente su tendencia colorista y trazos de impresiones:

Los Goncourt son "los Bautistas de la nerviosidad", además de los padres del impresionismo, pues su labor es una serie de impresioncitas, que trasladan al papel, con profundo desdén de la composición. Para traducirlas y comunicarlas, se sirven de un estilo peculiar suyo, que, deliberadamente, rompe con los modelos clásicos, inventa expresiones "pintadas" y me

recuerda algunas veces a nuestro gran Churriguera, o a Góngora, el de los "relámpagos de risa carmesíes" (...) semeja un bordado japonés minucioso, sobre un fondo endeble. (56)

Para destacar sus habilidades, hace alusión, precisamente, a ciertos artículos de los hermanos, publicados esporádicamente por La España Moderna: "lo que con más gusto se lee es lo suelto y no compuesto: el Diario y un tomito que titularon Ideas y sensaciones, y en el cual hay páginas soberanas (...) efectos de colorismo (...) la forma se sobrepone al fondo (...) Creían los Goncourt que el arte no debe existir sino para una aristocracia estética (...) Lo que les agrada, en arte, es lo que más dificilmente se asimila a la masa: los pintores primitivos, los artistas melindrosos del siglo XVIII, y el amaneramiento del realismo nipón".

Estos sorprendentes escritos de los Goncourt, ciertamente sensoriales, hacen gala de la opinión de Nordau, quien los toma como maestros de "la sensación singular". El estilo es resumido así, por boca de la Pardo: "No hay escritor que no estudie ese estilo extraño, en perpetua rebeldía contra la gramática, lleno de rarezas de sintaxis y vocabulario, desmenuzado en diminutos efectismos, que subvierte la frase para darle color y sabor, que ve en las cosas sus aspectos sutiles, invisibles para el profano. Cuando un escritor que empezó naturalista de escuela, como por ejemplo Huysmans, evoluciona hacia mayor complicación artística, emancipándose de Zola, tiene que renovarse en esos escritos, cuyo estilo calificó de 'atigrado' (...)".

Porque cierta parcela del arte moderno, particularmente en cuanto a sus aspectos formales, parece partir de los Goncourt. El deseo de renovación pardobazaniano es peculiar y, junto a los hermanos franceses, concibe a "Boucher, Watteau, Greuze, Gravelot, Santi-Aubien, después de tanta rigidez, tanta sequedad, tanto asfalto, tanta crucifixión y tanto martirio como habían derramado sobre el lienzo los siglos XV, XVI y XVII" perfectamente aceptables, creyendo que su "influencia indirecta" se siente en el "marcado japonismo de nuestros mejores dibujantes" y "en el estilo literario de todo verdadero artista", el cual:

habrá de propender cada día más a reemplazar la pálida abstracción, la nebulosa generalidad, con la palabra gráfica y pintoresca, la intensidad de la sensación y la visión lúcida de las cosas exteriores, que ya nos parecen materia inerte.

Su particular quehacer literario viene a significar el de toda una generación, pues será preciso "alterar la procesión majestuosa del estilo de los Borbones, deshacer la simetría, difuminar la precisión de los contornos, equiparar el colorido con la línea, y (...) adaptar aquel clavicordio afinado, melódico, suave, pero pobre de voces, a la riqueza sinfónica de la música moderna. (...)", en medio de una apoteosis artística cuya culminación llega con el fin de siglo: "la literatura de la última mitad del siglo, que no me atrevo a llamar, de un modo impropio por lo genérico, literatura naturalista. El estudio de los medios populares e ínfimos; el análisis sutil y exaltado de las sensaciones; el exotismo artístico; la complejidad del alma moderna, habían de traer nuevos elementos léxicos y otra retórica más amplia y libre aún más insubordinada, más indagadora". El modelo elegido serán los Goncourt, consciente de su poder basado, en gran parte, en la pintura:

Si en este movimiento general que arrastra elegimos el escritor en quien con más intensidad vibra la sensación artística- que es Goncourt-, si consideramos la acción indeleble que sobre él ejercieron los procedimientos de otro arte, de la pintura, comprenderemos perfectamente esas inversiones y dislocaciones de lenguaje, esa coacción ejercida sobre la palabra para que imite el color, el olor, el sonido, la fugitiva forma y la línea ideal.

Esta acción mutua no es estéril, queda demostrado mediante algunas páginas de *Los hermanos Zemganno*, particularmente el primer capítulo: "dígame si quien así puede escribir, no se deja atrás en vigor de evocación a la inmensa mayoría de los acuarelistas y pintores, como Lamartine, en sus momentos dichosos, supo dejarse tamañitos a los músicos más sublimes (...) La Poesía -y entiéndase el universal sentido que doy a este nombre- puede

despuntar a todas las demás artes, y con ventaja, su lauro propio". Es el reconocimiento a la novedad de la "forma":

persistirá el nombre de Goncourt en los anales literarios, por haber alcanzado el límite supremo de la intensidad gráfica, por haber pintado con la palabra cuanto cabe humanamente, por haber fundido dos manifestaciones distintas de la Belleza, dos artes (57).

en verdad, Los hermanos Zemganno (1879) supone un arte preocupado, sobre todo, de reproducir la impresión, una duda profunda entre la pluma y el pincel en el corazón de la técnica literaria, intentando siempre traducir por palabras los estados o "nuances" del objeto o del sujeto que las palabras no alcanzan a revelar, impresionismo no sólo paisajista, sino en el que también participan los matices fugitivos de los objetos (58).

Dejemos, por un instante, a los Goncourt, para conocer al pintor capaz de halagar la sensibilidad pardobazaniana de forma tan intensa como ellos mismos y producirle, además, un irrefrenable deseo de describir, Goya. Su nombre viene ligado, inevitablemente, a los poetas modernos que practicaron la transposición, es una de las fuentes visuales de los maestros franceses. Lo mismo sucede con doña Emilia quien, recoge lienzos de todas las etapas del pintor aragonés, y los translada a sus textos: "nos da en tapiz el más viviente estudio de paletos y gañanes, las escenas geórgicas más seductoras. Qué regalo para los ojos (sea o no sea fiel la transcripción del paisaje) la bacanal de segadores, con su dorado fondo de gavillas de trigo; la riente vendimia; los mendigos ateridos de frío; la cómica boda de aldea con su gaitero y su cáfila de chicuelos desharrapados; la dehesa de Tablada con sus toros; la donosa cucaña; el baile sobre zancos en la fiesta baturra!". Halla, además, una clara influencia de la estética goyesca en los decadentistas francesas, en general: "el encontrarle en un poema de Baudelaire, en una novela de Huysmans, en un cuento de Lorrain", aunque ella misma no se resiste ante el vigor y sugestión visual del artista aragonés, algo evidente en su transposición del famoso Coloso:

Representa a un gigante de hercúleas formas, de grandiosidad miguelangelesca, que se destaca de

espaldas, fornido, desnudo, sobre el fondo del horizonte. Más acá del titán, para que comprendamos su descomunal grandor, asoman pueblecitos, caseríos y torres menudas, casi invisibles. El obscuro cuerpo obstruye y ensombrece el celaje luminoso. Este aguafuerte causa admiración e inquietud: la impresión que yo llamaría el "miedo goyesco" (59).

Existen instantes decisivos en los cuales doña Emilia deja explícita su ya evidente preocupación pictórica y su absoluta exigencia descriptiva, rendida ante el arte sugerente de la transposición, término que utiliza en varias ocasiones, en fin, otorgándole el carácter de una de las estrategias estilísticas propias del narrador moderno:

Para describir la capilla de los Benaventes, yo necesitaría un esfuerzo de estilo parecido al que realizó su propio decorador. Convendría amontonar una profusión de tropos, imágenes, "transposiciones", prosopopeyas, metáforas, y bordar, pintar, rizar y recamar el idioma. Y aun así, imitando a Flaubert, que en Salambó quería hacer "algo color de púrpura" haciendo párrafos que fuesen cresterías y follajes, no lograría dar idea de aquel desate de fantasía lujosa, oriental y nimiamente simbólica (60).

otras dos alusiones al término "transposición" se hallan en *El lirismo en la literatura francesa* (1910, 1914, 1923), de nuevo en cuanto a los Goncourt. Sobre *Los hermanos Zemmgano*, "Está el libro lleno de recuerdos, de ternuras, de efusiones contenidas y de simbólicas 'transposiciones', que representan, en el esfuerzo muscular, la labor literaria..." y, por último:

De los Goncourt procede el naturalismo, el impresionismo, la "transposición" de los procedimientos de un arte a otro, de la pintura y la música a la literatura; la transformación de la prosa, y la enfermedad nerviosa como tema de arte... Fueron

iniciadores estéticos y punto de partida de no pocas direcciones de su edad, maestros de varias generaciones, y además -debe añadirse- uno de los testimonios más claros, de los casos más típicos de la insania del arte y de la sociedad, en esas edad misma. Se parecieron, si es lícita la comparación, a esas sortijas antiguas que, en curiosa y prolijamente cincelado, engastaban una piedra hueca, que encerraba algo letal.

resulta revelador un texto pardobazaniano (La literatura francesa moderna. La transición, 1911) para comprobar su interés por los efectos de las artes en las letras, lo que ella llama, definitivamente, "transposición", en cuanto a la técnica de Gautier a quien, por cierto, califica de promotor del "impresionismo" del XIX:

(...) en sus versos, como en su prosa, se reveló pintor más aún que pintor, orfebre, lapidario. Su prigrama fue siempre el que expuso al publicar Esmaltes y Camafeos: "tratar, en forma sucinta, asuntos chicos, ya sobre placa de oro o cobre, con los vivos colores del esmalte, ya con la rueda del grabador de piedras finas, sobre ágata, cornalina y ónice". Es, pues, Gautier revelador de lo que se llama "la transposición", que aplica al arte literario los procedimientos de las demás artes; y si, en cierto modo, de él proceden los estilistas, más directamente salieron de sus lomos los coloristas, tallistas, aguafuertistas, acuarelistas y orfebres de la prosa y del verso francés; de él proceden Baudelaire, los Goncourt, Banville, Heredia. Cuando digo las demás artes, convendría añadir "plásticas", porque la música no influye en la escuela de Gautier (61).

Es decir, en el pintoresquismo y paisajismo romántico y las innovaciones modernistas (simbolismo y parnasianismo francés) doña Emilia sustenta su afición plástica y descriptiva natural, apoyada por algunos pintores españoles

-ante todo, Goya- o extranjeros, para descubrir y reafirmar en sus relatos una maniobra descriptiva basada en el sincretismo metafórico de las artes, la transposición, propia de la madurez de una narradora moderna.

3.2.6. Estrategias pardobazanianas

La elección de un léxico especializado determinará la cualidad plástica de las descripciones de doña Emilia, las imágenes intratextuales conjurarán a las extratextuales mediante una inmediata evocación figurativa con "efecto de realidad": "Ya los cipreses del campo santo no resaltaban sobre fondo de púrpura, sino sobre el lánguido matiz de agua marina que precede a la obscuridad" ("El alma de sirena", 1903) (62). En este fragmento, de carácter impresionista, el transcurso del día identifica un mar y un cielo unidos por lo imperfectivo, inacabable. Pero el fondo es el encargado de destacar las siluetas de las formas, pintadas de forma sugestiva: "Sobre el mágico fondo, figuras delicadísimas se destacaban lentamente, como nieblas finas que se cuajasen. Flotantes túnicas de exquisitos pliegues acanalados las revestían, y cada túnica era de un color distinto; pero tan atenuado, tan esfumado, que más bien que color debiera llamarse matiz" ("El niño",1919) cualificadas, ya por norma, con gran preocupación técnica.

En una escritora interesada por estas imperceptibles mudanzas ópticas era de esperar el protagonismo de la luz, principa integrante de la terminología pictórica: "un parquecillo bien delineado, unas canastillas lozanas de flores que, sin duda, regaba el agua de una cristalina fuente, cuyo surtidor jugaba con el sol, polarizando su luz" ("La invisible", 1914), aunque sea recordada o aprendida: "Era una de esas tardes de luz rubia y como esmaltada de tonos rosados y ardientes, que sólo existen en Toledo y, más irisados, en Venecia. Las clavellinas, al rayo solar que moría, eran gotas vivas de fresca sangre" consiguiendo efectos de técnicas pictóricas concretas: "La leyenda resucitaba. Un estremecimiento nos sobrecogió. Tal vez fuese porque anochecía entre los esmaltes verdosos de un celaje metálico" ("El cabalgador", 1910), e incluso determinando rigurosamente ciertas tonalidades:

se echó atrás y se fijó lleno de interés. La palidez clorótica de la niña, el aspecto del "estudio de mujer", se había transformado en el color suave de la rosa que las floristas llaman "carne de doncella", pasando poco a poco, mediante una gradación bien caracterizada, a tonos cuya belleza recordaba la de las nubes en las puestas de sol. ("Inspiración", 1898).

Las palabras se esfuerzan, de este modo, por expresar una imagen, resucitarla en un espíritu, insinuando impresiones variadas. Las descripciones literarias confian en el poder de sugestión ayudadas por el contenido de nuestra memoria visual, llegando por analogía a ser asimiladas por la literatura, ahora la más comprehensiva de las artes, cuya dificultad es captar con las palabras el carácter cualitativo de las cosas, en un intento de transposición. Esta parece ser una de las características de las literaturas evolucionadas (63).

De hecho, los colores son sujetos a múltiples variaciones, para buscar una exacta calidad material de los objetos otorgándoles cualidades cambiantes de gran embeleso visual: "Sobre el cielo, de un azul resplandeciente, se agrupaban nubes cirrosas, de topacio y carmín, que el sol, antes de ocultarse detrás del escueto perfil de la cordillera líbica, tiñe e inflama con tonos de incendio. Ni un soplo de aire estremece las ramas de los espinos; parecen arbustos de metal, y el desierto de arena se extiende como playazo amarillento, sin fin" ("La paloma negra", 1893), a través de una consolidación sinestésica de rasgos, extraídos de diversos elementos físicos: "Las "musmís" de nombres de flor, de sonrisa trazada con un rasgo de cinabrio, de rizos simulados con una voluta de tinta china (...) sucesor de los héroes que la crónica fiel rodeada de leyendas, en caracteres de cobalto y oro." ("Deber", 1905).

El juego colorista se suma al cambio estacional "todo tostado y realzando con oros rojos por la mano artística del otoño", atmosférico: "la zona polícroma del iris ascendía del suelo a lo más alto de la bóveda gris, y volvía a descender, diseñando un puente para titanes. No llovería más. Los aéreos colores, verdes, anaranjados (...)" (LQ, 729), o define, incluso, a los individuos: "La Angustias parece un mango de escoba tiznado de almazarrón (...) No hay tintas posibles con ese par de cutis" (LQ, 753), analizando las gradaciones más nimias:

"¡Espina, Espina! Arrastra un traje de gasa, de incierto matiz, de esos matices afeminados que la moda ha bautizado con el nombre de "colores pastel"; tales son de tenues, como suavizados por un dedo de artista", únicas, inimitables: "Es un blanco que será desesperante para un pintor: un blanco tintado imperceptiblemente de rosa té, virginal, "carne de doncella" LQ, 809).

Entre tanto rigor, no es extraña, sino necesaria, la presencia del propio término "cuadro": "Acordados sitio y hora. Serían las seis y cuarto cuando me hundí en las nobles frondas seculares. La primavera las enverdecía, el cantueso abría sus álices de amatista rojiza, y olores a goma fresca se desprendían de los brezos. ¡Lástima de amor! El marco reclamaba el cuadro..." (LSN,973). La visión a través de una perspectiva colabora en la configuración de los lienzos. Aunque no siempre esté explícita en el texto, expresará la voluntad de la visión humana y la expansión de la esfera del yo, hasta el punto de que el orden de apariencias visuales llega a reducir lo divino a la consciencia del hombre (64). Esto sucede, desde luego, en los cuadros vistos desde la perspectiva de un narrador: "a la luz de la lámpara de labastro velada de encaje, ve una figura venerable, un viejo aureolado por larguísima barba y melenas, donde la nieve se diría que enredó sus vellones" ("Sueños regios", 1902). Las artes interponen su presencia entre la realidad y el lector, y es el punto de vista del protagonista de la enunciación quien, inconscientemente, dirige la de aquel.

A pesar de la absorbente presencia de la pintura, se manifiesta en Pardo Bazán una terminología que cala también en otras artes. Configura, por ejemplo, mundos escultóricos nada desdeñables: "complaciéndose en los primores de la talla y las bellezas de la escultura" ("El Cinco de copas", 1893) incluidos, ocasionalmente, en lienzos: los dos alabarderos, "estatuas de la lealtad monárquica", son aprovechados por Silvio (LQ, 820) como tema de un cuadro de "Zuloaga". El lenguaje escultórico suele contener más sobriedad y precisión: "La estatura, las formas eran atléticas; pero el semblante, apenas curtido por el sol, tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua" ("Eterna ley", 1922), muy esclarecedoras: "La valerosa mujer, digna de ser esculpida en un relieve helénico -donde luchan centauros y amazonas-, se rehizo y dio órdenes concretas, firmes" ("Por la gloria, 1909). Generalmente surgen a la hora de indicar una perfección dignificadora: "Sus perfectas facciones parecen cinceladas, como suelen parecer las de sus paisanas las hijas de la Georgia. Su

piel clara brilla con dulce resplandor nacarino. Sus manos son tan delicadas y prolongadas como las de la icona de marfil..." ("La emparedada", 1907), muy frecuentada por los parnasianos.

De forma minuciosa, por estos procedimientos descriptivos, la narración está entrando en concurrencia con las artes visuales, rivalizando, sobre todo, con la pintura. Pero no se prescinde de tecnicismos arquitectónicos: "el conde vio una figura larga, ojival, un hombre pálido, cuyos ojos irradiaban fulgor misterioso" (Es Francisco de Asís. "El espíritu del conde", 1918) o términos alusivos al diseño: "El jardín era ya bosquete confuso y enmarañado. Cada planta había crecido a su talante, y la forma severa y geométrica del diseño ni adivinarse podía ("Bajo la losa", 1909); "con su profusión de ricas molduras y de cindelados adornos, enfureció más y más a Nehemías y a Hillel" (Corpus, 1899), presente en las construcciones o edificaciones: "las perspectivas monumentales, el final de las grandes vías que el arbolado guarnece de guirnaldas verdes pálidas al anochecer..." ("Naúfragas", 1909). No obstante, un léxico procedente del conjunto de las artes suele convivir en párrafos elaborados hábilmente:

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

El efecto -el palacio simboliza el cielo- resulta ser una notoria transferencia sémica entre espacio y figura actancial, en la línea sugerida por G. Scott de que los hombres "transponemos a la arquitectura nuestros propios sentimientos" (65). Todo ello da a cabo una sospechada rivalidad, armónica pero tensa, entre

artes -particularmente pintura- y poesía, dispuestas a demostrar la transgresión de sus fronteras naturales. La tensión entre el procedimiento mimético y lo "real" se efectúa a través de la transposicion artística. En este caso ésta no queda justificada por la imitación de un objeto concreto, sino por la referencia linguística trabajada con elementos evocadores del arte y encaminada hacia él, hacia la obra artística global.

La continua invocación al lector implícito, por otra parte, demuestra simultáneamente, su necesidad de participación activa en los relatos. Debe ser culto y avezado en las artes, así como diestro al interpretar el sentido de las visiones meditadas. Además, se invoca su capacidad memorística, la cual efectúa instantáneamente el trasvase de información filológica en figuración plástica: "La agitación y emoción de su contento trazan en sus pómulos una pincelada de carmín demasiado violenta, sin el suave desvanecido de las rosas clásicas" (LSN, 878). Es superpuesto este fenómeno, pues, a aquella exacta concepción de colores o tonalidades, definida con esmerada exactitud pero siempre sugestiva. Así, las líneas plásticas no serán concebidas en abstracto, sino concretizando los datos necesarios para su comprensión figurativa: "La menor, Clara, sin dejar de parecerse a Joaquina, tendría singular atractivo para un artista delicado de la escuela mística anterior a Rafael", sin escatimar detalles al lector:

El óvalo muy prolongado de su cara exangüe descansaba en un cuello finísimo, verdadero tallo de azucena. Sus ojos, asombrados y cándidos, eran pensativos y profundos a fuerza de ser puros. La inmensa frenteostentaba el bruñido del marfil y la luz de la inocencia. Sobre un cuerpo delgado y de rígidas líneas, el seno virginal, redondo y diminuto, campeaba muy alto, como el de las madonas que en las tablas del siglo XV lactan al Niño Jesús .("Las tapias del camposanto", 1891).

provocándole una evocación representativa inmediata: "La arcaica figura permanecía inmóvil, y sólo la luciente mirada vivía en ella" ("La danza del peregrino", 1916), o más pausada, anunciada y después transcrita: "Del recio

caudillo de las guerras fronterizas, quedaba ahora una figura del místico y asceta, sellada con infinita espiritualidad" (...) crecida la barba, de acero el cabello gris que se repartía en mechones sobre la roja almohada, de viejo marfil la frente, de transparente cera la nariz, de marchita violeta los labios que, contraídos, descubrían, en gesto de dolor, los dientes" ("De otros tiempos", 1915). El esfuerzo memorístico del lector que ha configurado la transposición tiene su recompensa segura, mientras se acrecienta el interés de la anécdota por medios descriptivos.

Pardo Bazán esclarece para ello cualquier duda, incluso cuando la fuente que otorga al lector proviene de campos artísticos vagos, entre literarios y plásticos, revelando un cierto cansancio hacia los excesos de modernismos que, no obstante, practica: "No más ensueños, no más poéticas figuraciones que unas veces se envolvían en grises tules de tristeza y otras revestían los radiantes colores del arco iris; no más palacios de jaspe y oro, no más monstruos y endriagos, no más pájaros azules, no más mariposas, no más nostalgias, no más quimeras..." ("La cabeza a componer", 1894). En todo caso, exige al lector una rápida identificación del objeto artístico: "La camisa, casi toda entredoses, brazos de Palas lancera. El corsé guarnecido de valenciennes" (DD, 961) otorgándole así una descripción cuyo atractivo se distribuye en pequeñas dosis.

La incontinencia lingüística parece mostrar una cierta desconfianza ante la capacidad lectora: "Lo que más llamaba la atención a Tirso era que la luz dorada se condensaba alrededor de la cabeza del paladín, formando un nimbo como el que ostentan las imágenes de los santos en los viejos trípticos: aureola redonda, en que recortan el oro líneas de pureza geométrica, dibujando en el interior del círculo una hoja de trébol (...) aquella aparición digna de las vidrieras de colores de una catedral..." ("Sinfonía bélica", 1981), lo cierto es que la tropelía verbal ante la evocación de un elemento artístico, o configurado como tal, confirma el apasionamiento pardobazaniano frente al efectismo visual o figurativo:

y sus aventuras se me aparecieron como serie de viñetas de misal, rodeadas de orlas de oro y colores caprichosamente iluminadas, o a modo de vidriera de catedral gótica, con sus personajes vestidos de azul turquí, púrpura y amaranto. ¡Oh, quién tuviese el candor, la hermosa serenidad del viejo cronista para empezar diciendo: "En el nombre del Padre..! ("La Borgoñona", 1895).

esta pasión, como ya es costumbre, exige del lector un notable conocimiento de la pintura: "Su rostro tenía una figura que recordaba, no la del corazón tal cual es, sino como suelen pintarlo" y así, a pesar del el esfuerzo realizado por él, transponiendo mentalmente el objeto, sin poder remediarlo, la autora se encargará de transcribirlo poco después ("La turquesa", 1909).

De la minucia informativa naturalista ha pasado ahora a un preciosismo esteticista (66) avenido con la tendencia transpositora. No le asustan, como a Zola, las orgías románticas, "esta reacción violenta del color y la utilización científica de la descripción" y, sin llegar al pleno decadentismo, pues le interesa ante todo el ingrediente humano, gusta de las técnicas modernas de Gautier, Goncourt o Flaubert. Se anima con más facilidad, quizás, que su maestro Zola, a los prodigios descriptivos aunque, como él, los articula esmeradamente con la anécdota: "He dicho a veces que me gustaba poco el prodigioso talento descriptivo de T. Gautier. Es porque en él encuentro precisamente la descripción por la descripción, sin preocupación alguna por la humanidad (...) es sólo pintor, y para él las palabras son lo que para un pintor los colores (...) los Goncourt (...) se dejan llevar por el placer de describir, como artistas que juegan con la lengua y que gozan de doblegarla a las mil dificultades de una buena ejecución. pero siempre ponen su retórica al servicio de la humanidad. Ya no se trata de frases perfectas sobre un tema determinado, se trata de sensaciones experimentadas delante de un espectáculo (...) traducción tan vibrante de la naturaleza (...) de interés humano(...) (67).

De este modo, los objetos resplandecen con un aura singular, la memoria e imaginación manejan lo ausente y buscan la verdadera realidad de las cosas, las cuales llegan a ser el reflejo que dejan en nuestra alma, como una sinestesia y metáfora de la memoria. El sujeto ya no puede percibir inocentemente nada de lo real tras haber visto el arte. No existe, así, una discontinuidad de espacios físicos y sensibles entre lo real en bruto y la obra de arte, sino distintos niveles

de percepción que, a la manera proustiana (68), rediseñan el universo, sintetizando técnicas narrativas de dos siglos.

Para evidenciar lo visual, las categorías se trasladan de dominio artístico. Son tecnicismos insertos en la descripción, generalmente a través de los ojos de un personaje, con el cual el lector poco a poco se identifica, en una "visión avec", de manera que el cuadro se convierte en un tipo de "objeto transicional", y el narrador se sirve de un "artista" mediador, visionario. Es menos una descripción del objeto contemplado que una exposición y un análisis de la actividad perceptiva del personaje contemplador, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambios de distancia y de perspectiva, errores y correcciones, dispuestos, a veces, como un puro relato. El autor manipulará los estados de ánimo, manteniendo una intensidad de ilusión que necesita de un cierto disimulo para preservar su realidad, porque todo será ficción a través de particulares "efectos" narrativos. El acto descriptivo coincidirá con el acto de contemplación (75), a menudo partiendo del lienzo o el cuadro hecho:

La cuadra está enjabegada de cal blanquísima, pero la visten de oscuro los tapices, las pinturas, el mobiliario, todo severo. suntuoso. genuinamente español. Representan los tapices batallas y cacerías: corceles de tonos de ocre piafan sobre llanuras de un azul verdoso; ciervos fantásticos huyen de cazadores magnates, trajeados a la flamenca. Las pinturas, de intenso claroscuro, con bruscas oposiciones de betunes y tierras, encerradas en marcos de honda talla, reproducen, o mejor dicho inventan, escenas de martirio, de un realismo cruento: figuras desnudas se crispan de dolor en aspas y parrillas, o aparecen convertidas en viviente y sangrante acerico, acribillado de emplumadas lechas. Hay también un San Jerónimo en esqueleto, hiriéndose el esternón con un canto, y una crucifixión gótica, donde, lívida, transida de pena, se retuerce las manos la Virgen, desfalleciendo sobre el hombro de San Juan - ("Medio ambiente", 1903).

todo un ambiente identificado por las tendencias artísticas, por la pintura en la literatura -los tapices flamencos barrocos, la elección del tremendismo más absoluto de tradición hispánica-, transparentado por un autor implícito autocorrector -"reproducen, o mejor dicho inventan"- decidido por una "inventio" más que "imitatio". Somos partícipes del proceso de la "vue", la descripción pinta el cuadro, los objetos son encuadrados al pasar de un código a otro, y el realismo narrativo es cómplice del ilusionismo pictórico. Se trata de lo que en literatura se aproxima más a un cuadro, la "Description-tableau". Introducen en el orden temporal del relato la paz de las imágenes, subordinada la lectura a la mirada, convertido el escrito en espectáculo, y expuesto el objeto a los ojos (76).

La estilística, adaptada paulatinamente a la "visión" pictórica adopta gerundios -"La Virgen desfalleciendo..."- y, como sabemos, se torna nominal: "...luz de dos o tres aisladas ventanas, en las anchas plazas y avenidas el rodar, que parece más lento, como fatigado, de los últimos coches, y el rápido, casi fantástico, cruzar de automóviles invisibles delatados por su gran pupila de cíclope, de intenso rubí..." ("En Babilonia", 1902). Mediante el léxico, la elección de los detalles, de las acciones fugaces, todo se hace plástico y artístico, tendiendo al impresionismo (manchas, masas de color...): "Las luces y las sombras de la ciudad; esa grandeza misteriosa que adquieren las hiladas de edificios en las horas nocturnas; las masas imponentes de los jardines de arrogante arbolado, entrevistas a derecha e izquierda; el espejear del río, ancho y majestuoso bajo la espaciada diadema de sus regios puentes...". La artificialidad y el esteticismo acusados producen no ya el efecto de lo real, sino lo real del efecto, asumida la unión de la diégesis pictórica y de la diégesis novelesca (77).

Otros fenómenos estilísticos -las reiteraciones en asíndeton, siguiendo el estilo nominal, o la veloz sucesión de imágenes-, impulsan la fuerza plástica: "Marco Antonio con sus orgías, César con sus promiscuidades, Heliogábalo con sus insaciables ansias, los Borgias con sus satanismos y, sobre todo, una sarta de Evas, perlas negras, rosadas o blancas, derretidoras de médula, calcinadoras de huesos, sorbedoras de sangre, bebedoras de alma, emboscadas y acechando" ("En Babilonia", 1902), manifestando instantáneamente diferentes estilos: "Pastel género romanza de Tosti: traje rosa, escote virginal, bandós Cleo, rostro inclinado a la derecha, sonrisa cándida (LQ,737), fundamentado el lenguaje en

formas verbales no personales: "ve en sueños una pirámide de huesos humanos, blanca y pulida, altísima. Sobre la cúspide, un cuervo grazna plañideramente, hambriento, erizado el plumaje; y al pie, en las ramas de un olivo nuevo, dos palomas de besan, juntando los picos ("Sueños regios", 1902).

La diégesis pictórica es transformada, pues, en narrativa -incluso partiendo no del modelo artístico, sino de la propia naturaleza-, en el explícitamente nombrado cuadro hecho, con todos los requisitos estilísticos: tendencia a estilo nominal, gerundios en oraciones independientes que marcan sólo el proceso en instantánea, coordinación, pausas rítmicas, acumulación de adjetivos, y autor implícito autocalificado como espectador:

El cuadro era interesante. Ella, con rastro de hermosura marchita por las vigilias de la larga asistencia; morena, de negros ojos, rodeados de un halo oscuro, abrillantados por la excitación febril que la consumía -sosteniendo el cuerpo de él, ofreciéndole una cucharada de la poción que calmaba sus agudos dolores-. Escena de familia, revelación de afectos sagrados, de los que persisten cuando desaparecen el atractivo físico y la ilusión, cebo eterno de la naturaleza al mortal... Sin duda pensó él algo semejante a esto, que se le ocurriría a un espectador contemplando el grupo, y así que hubo absorbido la cucharada... ("La enfermera", 1903).

el cuadro -"Escena de familia"- reitera, en su seno, el pensamiento del sujeto lector-espectador y del propio narrador, quien reafirmará la idea de plasticidad en sus individuos pictóricos: "El encendimiento enfermo de sus mejillas se avivó, entonces me di cuenta de que habría sido muy hermosa, aunque etuviese su hermosura borrada y barrida, lo mismo que las tintas de un cuadro fino, al cual se le pasa el algodón impregnado de alcohol" ("La enfermera", 1903).

Todo es trasladado, la realidad, expresada en palabras, se transforma en plástica: "sólo eso era el arte. No haremos nada que a eso se parezca ¡Miserables de nosotros! Dibujo de atleta: modelado de escultores; colorido que es la sangre y la carne transportada al lienzo" (LQ, 808). Por último, el fenómeno de la transposición, el traspasar la barrera de las artes, facilitará la comunicación de

un universo a otro. La imagen del lado opuesto, "sub specie pictórica", es susceptible de reflejar los oscuros recovecos de la mente afectada, a su vez, por lúgubres melodías:

¿Qué había sucedido para que aquellos toques, en una parroquial de aldea, en otro caso probablemente apreciados por el artista como efecto estético, suscitasen entonces en él la percepción trágica, honda, no de la muerte, sino de algo a que la muerte sirve de pórtico de mármol negro?... Y todo se transformó a sus ojos, adquiriendo la solemnidad que tiene para el reo la capilla donde ha de esperar su gran hora. En un instante la realidad se transpuso a la otra margen, que el agua del trozo de ría, llena de tinieblas, le representaba vivamente. No fue impresión heroica, sino de espanto; de espanto frío, letal. Los árboles, ya borrosos, le parecieron fantasmagóricos; la ría, lago siniestro donde rema el barquero implacable; la silueta de las Torres, temerosa, cual si fuese la de uno de esos edificios de la Edad Media (...) (LQ, 889).

el pintor Silvio ha contemplado la pintura terrible del más allá, sus colores, siluetas y formas, representadas en el relato por medio de una transposición artística, reflejo de la realidad en un "espejo". El cuadro, conscientemente transpuesto a la otra vera, es un espacio interior, simbólico (77), como simbólicas eran otras transposiciones. Así, el funcionamiento transpositivo participa también de lo irracional -de suyo visionario, visual, afirmado como real en el preconsciente-, cuya terrible estética anunciará, en este caso, uno de los temas predominantes en la novela de 1905: el destino del hombre moderno y su enfrentamiento con la muerte.

Tanto lo real como lo imaginario quedan configurados, pues, artísticamente, aunque se les otorga una especial plasticidad, según las materias y los modelos que los conformen: "En vez de una fresca encarnadura y un plácido y picaresco gesto vi un rostro descolorido, de líneas enérgicas, de ojos verdes, coronados por cejas negrísimas, casi juntas, que les prestaban una severidad singular; de nariz delicada y bien diseñada, pero de alas movibles"

("Afra", 1894). Desde los rigores clásicos hasta el exotismo romántico o finisecular: "gitanilla del más puro tipo oriental que pueda soñarse. Esbelta; de tez finísima y aceitunada; de ojos de gacela, tristes, almendrados e inmensos; de cabellera azulada a fuerza de negror y repartida en dos trenzas de esterilla a ambos lados del rostro, la gitana estaba reclamando un pintor que se inspirase en su figura" ("La novela de Raimundo", 1898) éste muy explotado por las publicaciones periódicas (78). "La novela de Raimundo", el cuento de 1898, es el resultado, además, de una superposición, Raimundo cuenta una "novela romántica" y ubica a la gitanilla en:

el interior de la tienda, por otra parte semejante a un capricho de Goya, donde humeaba un pote sobre unas trébedes y un fuego de brasa atizado por una gitana vieja, tan caracterizada de bruja, que pensé que iba a salir volando a horcajadas sobre una escoba.

Según las elecciones léxicas y temáticas, el diseño es sometido a mútiples variaciones. Mujeres suaves que: "parecen desprendidas de un lienzo murillesco, un rostro matizado por el rubor y aureolado por la candidez virginal..." ("Los hilos", 1899) o damas prerrafaelistas: "de rostro que aún conservaba las medio desvanecidas líneas de una hermosura delicada e ideal; de ojos azules, descoloridos como violetas marchitas; de fatigados párpados ("Perlista", 1901), evocadoras de las heroínas wagnerianas (79). Todo ello mediante la plasmación rápida y sagaz de rasgos plásticos, efectuada la selección estética: "La miré deslumbrado, encontrando un género de belleza peculiar en su tipo viril, de grandiosas líneas, en su torso prolongado y sólido de cazadora y regeneradora de raza (...)", contadas veces de paleta clásica: "Aquella finura de trazo; aquella boca un tanto carnosa; aquella nariz de vara delgada, de griega pureza" ("Remordimiento", 1892).

Esta técnica debe gran parte de su potencia expresiva a lasemántica de la pincelada y del color, que toman del discurso la carga verbal. Se trata de la "ficcion du tableau", con un estatus ambiguo de "expansión" plástica similar al de la crítica literaria como género, por ejemplo las "ékphrasis" de los comentarios de Zola o Gautier (80). En todos estos casos la realidad es, en fin, figura en potencia: "parecen pintables en pandereta, pero no acompañables con

gaita..." ("Sin querer", 1909), esté mejor o peor cualificada para su descripción: "acaso sus formas no se prestan tanto a que el pincel las reproduzca..." ("Zenana", 1898).

Lo valioso es comprobar tanto el ajuste de la realidad en el relato: "Su figura moderna, atrevida, exótica, 'componía' sobre el fondo de los pinos ancestrales, o al lado del caduco dolmen con barba de musgo" (LSN, 910) o "¡Y qué bien 'componía', coronando el rústico molino y la pobre casuca de los molineros, el gran castaño de horizontales ramas ("Un destripador de antaño", 1890), como sus exigencias genéricas plásticas: "Las márgenes del Jarama son un primor de delicadeza vegetal, un paisaje de exquisitos tonos de acuarela en la paz rubia, en la claridad muriente de la tarde corta" (DD, 953); "Como siempre, me embelesa el paisaje, que la primavera empieza a realzar con tímidos y blanquecinos toques verdes, con idealidades de acuarela, -la primavera es acuarelista" (DD, 963).

No es la única "acuarela" al estilo de Beruete que surge en as narraciones de la condesa, porque la conciencia de mantener el derecho ambiental en el marco de la narración ha reclamado otros cuadros, incluso alguno "dorado a fuego": "pero si colocamos estos edificios sobre el celaje de Castilla, sobre sus escuetos horizontes, sus desiertos sublimes y calcinados, ¡adiós magia!" (DD, 967), serenos retratos renacentistas: "Era florentino maese Lamberto (...) detalló la corrección de dibujo de aquella ovalada faz, la forma bombeada de la frente, la maravillosa nariz, la boca rosada como las conchas del Adriático, la garganta luenga, redonda, el escote virginal que diseñaba el plegado prolijo y simétrico de la camisa de Holanda" ("Perdón", 1907), o sublimes paisajes: "En desquite, los Alpes nos ofrecieron su magia, sus cimas iluminadas por el poniente, inflamadas, regias. Se tiñe de cromo, de naranja, de rubí auroral, transparente. Una veladura de púrpura sombría. Un azul de metal empavonado" (DD, 1010).

Pardo Bazán, substancialmente, proporciona, mediante presupuestos lingüísticos y estilísicos, la idiosincrasia particular de cada una de las artes: "Dibujóse, cada vez más visiblemente, la marca terrible de una mano de esqueleto (...) gótico, macabro diseño, que parecía trasladado de algún viejo panel de retablo de catedral" (LQ, 775) y, según este presupuesto, las integra en el relato:

Silvio no podía menos de complacerse. El contraste era encantador. Venía de las calles polvorientas, trasudantes, de luz cegadora, aturdidas por el estrépito de coches, carros y ómnibus -los pedestres ómnibus a que recurría el pintor por no gastar-, y sentía el hechizo de la penumbra, de la frescura, del lujo, del supremo refinamiento, del silencio del cuadro compuesto ya, que le movía a exclamar: "Mañana traigo lápices" (LQ, 838).

pues todas las manifestaciones artísticas, hasta la más fugaz y etérea -"niños de silueta modernista..." (DD, 999)-, o la de menor raigambre artística: "había bocetado ligeramente, a la pluma, la cabeza vigorosa de incorrectas facciones, de Minia Dumbría. Libre ya de aprensiones pueriles, jugó con la figura de la compositora, de la cual se estaba apoderando en una caricatura humorística y respetuosa, de extraordinaria semejanza. Diseñó también otra vez a Taikun" (LQ, 718), se encajan en la sintaxis narrativa con incontestables méritos estilísticos.

Tanto las elecciones iconográficas como los comentarios estéticos no resultan meramente circunstanciales, porque suponen un papel esencial en la génesis del texto y en la reflexión sobre la postura de la escritura narrativa, tomado el trabajo descriptivo como interpretación de las formas y de los colores resentados por la tela. En el caso de doña Emilia, quien llega a describir "obras de arte" usando estrategias revisadas más arriba, la procedencia de fuentes visuales es compleja, si bien es posible proceder a una aproximación, por ejemplo con alguno de los retratos, muchos de ellos vinculados a la colección Lázaro Galdiano (81):

Sobre la blanca golilla, su cabeza se yergue puesta en bandeja; cabeza de aristócrata y cortesano, de melenas entrecana, alisadas y ahuecadas a lo Filipo, de perilla aguda y mostacho retador, a la borgoñona. Al costado izquierdo de su jubón, la cruz gladiada de los santiaguistas resalta bermeja. Con la blancura de la

gola, es la única nota clara de la vestidura del caballero, uniformemente negra, que presta mayor distinción y señorial gravedad a su figura" ("Perdón", 1907).

La descripción de este caballero recuerda, desde luego, un retrato de Lope de Vega procedente de dicha colección, aspectos en los cuales nos detendremos más tarde.

La Pardo, atraída por la magia del arte -en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia, precisamente, es el aura de ésta (82)-, admiró egregias piezas de todos los tiempos, después plasmadas y estilizadas con sus poderosas dotes descriptivas. Cuadros tipo Madrazo, por ejemplo -abundantes en su Casa-museo de La Coruña-: "Sobre el sofá hay un retrato de mujer, con el pelo en moño de rizos, los hombros caídos, el corpiño picudo de talle y el cuellecito blanco vuelto, característicos de la moda de 1860" (LSN, 919), de sobriedad burguesa:

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).

podrían inspirar ciertos retratos de sus novelas (LSN, 879), mientras su afición por Sorolla, quien la inmortalizó, influiría en luminosidades y colorismos:

Hay que advertir que la Camarona era entonces un soberbio pedazo de chica. Imaginadla, ¡Oh pintores!,

con su cesta de sardinas en equilibrio sobre la cabeza; su saya corta de bayeta verde, que en la cadera forma un rollo; sus ágiles y rectas piernas desnudas: su gran boca bermeja, como una herida en un coral, sus dientes blancos y lisos a manera de guija que las olas rodaron; sus negros ojos pestañudos, francos, luminosos; su tez de ágata bruñida por el sol y la brisa de los mares. La salud y la fuerza rebrillaban en sus facciones y se delataban a cada movimiento de su duro cuerpo virginal ("La Camarona", 1896).

La misma narradora, es evidente, busca la complicidad del lector-pintor, organizando la escritura de tal forma que exista visualización del escrito (83), y fecundándola con todo tipo de imágenes, a veces no por azar goyescas. Es el caso de los sueños de la razón que producen monstruos: "Mi meditación se convertía en cavilación visionaria. Acaso dormía, acaso deliraba. El alcaloide del café concentrado actuaba sobre mi sistema nervioso, y con malsano goce dejé volar mi fantasía, provista de unas alas membranosas, gris oscuro, de murciélago, que acababan de brotarle" (LSN, 885).

La mujer llegará a constituirse en arte total, en *La sirena negra*. Las reminescencias de Botticcelli -pintor aludido en la novela de 1908- y su Nacimiento de Venus, intervienen, ponderadas: "La franela se pega a sus formas como el lienzo húmedo de los escultores a la estatua. Detallo el armonioso y contenido desarrollo de su hermosura. El mar, benignamente, se acerca a la peña donde me siento, se retira, deposita algas brillantes, deja en seco moluscos palpitando de vida ... Los áloes son de bronce; sus enormes hojas carnosas y apuntadas se dibujan sobre el cielo sin nubes" (LSN, 912), recogida su primitiva pureza, mientras se suma una superposición artística (pintura, escultura...) en el texto literario, que otorga a la mujer el carácter absoluto de objeto artístico.

En opuesto plano temático, sin los oropeles, boatos y suntuosidades de ciertas representaciones litúrgicas, alimentadas por algunos sectores del decadentismo en boga, las bases iconográficas cristianas de la condesa se alejan de las originiarias fuentes paganas, grecorromanas: "Miguel llevaba descubierta

su cara imberbe, de facciones enérgicas y finas, de tez blanca y sonrosada como la de una linda doncella (...) cuello de marfil, hermosas líneas las formas vigorosas y exquisitas de un gallardo torso", seducida, evidentemente, por el esteticismo católico: "Jorge (...) llevaba el arnés entero de batalla, de coraza bombeada, añadido de brazales, rodilleras, quijotes, grebas, gorguera y yelmo, todo labrado a la milanesa, historiado, cincelado y deslumbrador (...) Airoso penacho de plumas coronaba el casco, que tenía por cimera un endriago de esmalte verde" ("Miguel y Jorge", 1899). Por otra parte, el culto cristiano no deja de ser rico en iconos, imágenes, y rituales de llamativa plasticidad.

Uno de los cuentos cuyas imágenes enlazan con las fuentes más variadas es ("Jesús en la Tierra", 1896) -Cristo, horrorizado, visitando a los terrestres pecadores-, de trabajo descriptivo copioso. Los materiales han sido elegidos para descomponer su línea estructural en cuadros vivos, organizados en unidades poemáticas. El primer viaje de Cristo origina un paisaje poderosamente sublime, romántico: "En el polo (...) enciéndese súbitamente (...) una espléndida aurora boreal: reflejos abrasadores purpúreos y anaranjados colorean la nieve y arrancan de los enormes témpanos centelleo diamantino (...) ¿qué le importa a Jesús la magia del espectáculo? Lo que El busca es luz de aurora en los corazones, le atraen los fenómenos del alma..." continuando, en contrapunto, con un expresionismo goyesco desgarrado, alejado ahora, del impresionismo:

El primer lugar donde encuentra hombres, es una llanura árida, el fondo de un valle que altas montañas limitan y coronan. Hombres, sí, cubren el suelo, apretados como la mies cuando la tumba la guadaña del regador; pero hombres inmóviles, yertos, crispados, en posiciones violentas; y en sus rostros lívidos, vueltos hacia el cielo resplandeciente de dulce claridad estelar, en sus ojos abiertos y sin mirada, una expresión de rabia o de espanto persiste, a despecho de la muerte...

o con galantería y frivolidad propios de un cartel modernista (84), acorde con las fiestas galantes de Loti o Gautier: "Esparcidas por el jardín se veían las mesas donde cenaban alegres grupos, mujeres engalanadas, acribilladas de pedrería,

hombres que ostentaban sobre la solapa de raso de su frac grana gardenias ya mustias por el calor. La orquesta de cuerda, oculta en un quiosco árabe que revestían floridas enredaderas, carcajadas melodiosas, el ticliteo de las transparentes copas que el champaña orlaba de espuma, y el levísimo choque de los platos, que la destreza de los criados amortiguaba lo posible", y, como culminación de esta ópera visual, una imagen tan terrorífica como La balsa de la medusa, de Géricault:

Imponente aspecto el del Océano: olas gigantescas, con cresta de espuma, se encrespan descubriendo abismo, y el sulfuroso zigzag de un relámpago alumbra en el fondo de una sima a una embarcación que corre sin rumbo (...) Los náufragos, que a la luz de otro relámpago habían podido verse sobre el puente... (Jesús en la tierra, 1896).

Las reminescencias parnasianas y simbolistas en esta literatura hecha de pluma y pincel, la transforman en todo un cuadro, escenografía, decoración, para resaltar temáticos: fuertes contrastes pobreza/riqueza, violencia/paz, desorientación/verdad, e impresionar la imaginación del lector. En este sentido puede cercionarse el lector de cómo asimila doña Emilia la transposición simbólica, heredada sobre todo de los Goncourt. La escritora comentó que las transposiciones simbólicas explotan su faceta puramente intelectualizada, en un esfuerzo por aprehender el universo que excede a la lógica y al lenguaje comunes. Para Pardo Bazán se trata de evidenciar, en fin, una fecundidad descriptiva sometida a la "representación" -todo ello inserto en el pacto ficticio de la ilusión referencial (85)-, pero siempre con un ingrendiente humano.

El universo religioso, ya es sabido, proporcionará a la Pardo un manantial linagotable de referencias, muchas de ellas simbólicas: Cristos, maternidades o belenes, símbolos de amor y sacrificio, son trasladados al papel. Destaca, de entre las descripciones, un joven, más tarde interpretado como Cristo Niño, transcrito con los rasgos del ejecutado por el pincel de Leonardo da Vinci, precioso lienzo guardado en el museo Lázaro Galdiano (86):

LAMINA YOLANDA LATORRE



Pero el aparecido era cien veces más sublime. A la perfección apolínica de la forma reunía una expresión superior a lo bello humano. Desde sus ojos miraba lo insondable. Emitíanclaridad sus cabellos partidos por una raya, irradiando en bucles color de dátil maduro, y la majestad de su faz delicadísima era algo misterioso, que se imprimía en las entrañas y salteaba la voluntad (DD, 938).

Basta, en todo caso, con la evidencia vaga y lánguida de un espiritualismo cristiano, el aire de Millet, por ejemplo, transpuesto en una escena de recolección:

Y los aldeanos, jactanciosos, erguidos sobre el carro, alcanzaban la hierba con los pies para cargar de una vez gran partida. Silvio encontraba hermosísima la escena, deliciosa la nota de color: sobre el prado, las yugadas de los corpulentos pachorrentos bueyes rojos, los carros célticos, con sus ruedas macizas, sus "cainzas" de mimbre negruzco, y desbordándose de ellas, el rubio colmo de la hierba encendido por un rayo muriente de sol, y el gañán en pie sobre el carro, dorada también su figura y recortada sobre el cielo... Raudales de poesía bucólica le brotaban del alma, y su sentimiento exquisito le hacía saborear, no sólo el cuadro, sino el plañidero toque de oración que suspendía la labor campestre.

En este caso el traslado de sentimiento al "lienzo" creado por Silvio se suma a su traducción literaria:

-El cuadro es más hermoso porque es religioso, Silvio, observó Minia. -Sí, respondió el artista-. Es la nota de Millet. No es religioso un cuadro porque represente una Virgen o un Cristo: puede representar eso y ser lo más profano del mundo. Y puede representar esto,

unas "medas", unos carros... y si uno supiese traducirlo bien con el pincel sería no sólo religioso, sino místico (LQ, 884).

Respecto al poder evocador de otros estilos, no olvidemos la dulzura inmaculada de los prerrafaelistas, atractivos siempre para la narradora: "La virgen Albaflor se parecía, de seguro -aunque yo no he visto su retrato- a las santas que acarició el pincel de los mismos grandes artistas: alta y de gráciles formas, de prolongado corselete y onduloso y fino cuello, de seno reducido, preso en el jubón de brocado, de cara oval y cándidos y grandes ojos verdes, que protegían con dulzura meláncólica tupidas pestañas; de pelo dorado pálido, suelto en simétricas conchas hasta el borde del ampuloso traje" ("La hierba milagrosa", 1892).

No siempre es necesario el espiritualismo temático. Doña Emilia, aun manifestando cierto cansancio ante las exageraciones expresionistas, modernas: "Luego comenzó la adquisición de obras de arte. Cuadros modernos, carísimos, que representaban labriegas con cara bestial, gañanes depechugados y vellosos, mujeres color de berenjena sobre fondo verde claro, y caseríos de cinc, que no se destacaban del cielo cárdeno, cargado de nubarrones densos, semejantes a plomo fundido" ("El salón", 1913), es atraída inevitablemente por los juegos coloristas y lumínicos. No escatimará sensaciones luminosas, amplias pinceladas y novedosos contrastes de tonos y sombras, de manchas e impresiones visuales, a la manera de Renoir: "Los trajes borrosos de los hombres desaparecían bajo los de percal rosa, azul y granate de las mujeres, y las pamelas de paja y las amplias sombrillas eran otros tantos cálices de gigantesca flor, abiertos sobre el verde gayo y frescachón del campo galaico" ("Las setas", 1896), o de Regoyos y sus paisajes atravesados por locomotoras:

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 poéticoa la deliciosa paz de la

Naturaleza, indiferente a nuestras agitaciones y nuestras luchas ("Vengadora", 1898).

Sus descripciones parten del arte o de la naturaleza, algo idéntico a efectos literarios, si bien en el primer caso se produce una segunda ficcionalización, como puede resultar este puntillismo impresionista:

Los últimos tules desgarrados de la niebla habían sido barridos por el sol: era de cristal la mañana. Algo de brisa: el hálito inquieto de la ría al través del follaje ya escaso de la arboleda. En los linderos, en la hierba tachonada de flores menudas resaltaba aún la malla refulgente del rocío. El seno arealiense, inmenso, color de turquesa a tales horas, ondeaba imperceptiblemente, estremecido al retozo del aire. La playa se extendía, lisa, rubia, polvillada de partículas brilladoras, cuadriculada a trechos por la telaraña sombría de las redes puestas a secar, y festoneada al borde por maraña ligera de algas.

Desde luego, también la fotografía había sido un modelo para el arte, y viceversa, aunque en doña Emilia se observa una inspiración de índole idealista, y detenida al máximo en tonalidades, matices de colorido o efectos luminosos, además, la fotografía tampoco le parece un arte de categoría excesiva. En todo caso, la temática fotográfica posee una gran deuda con la pintura, sobre todo de paisajes o costumbres, en sus comienzos (87).

Muchos de los temas escogidos por Pardo Bazán, hasta cierto punto, son predominantemente pictóricos, como los bodegones y naturalezas muertas, frecuentados en otros estilos narrativos: "Escaparate de tienda de ultramarinos: los amplios vidrios, los escaparates de blanco mármol, las relucientes balanzas, los grifos de dorado latón, el artesonado techo, las banquetas forradas de rico terciopelo verde de Utrecht, las brillantes latas de conservas formando pirámides, las piñas y plátanos maduros en trofeo; las baterías de botellas de licor, de formas raras y charoladas etiquetas, todo alumbrado por racimos de bombillas eléctricas" ("A secreto agravio...", 1896).

No hay más que recapitular aquellas minuciosas escenas del mercado parisino en Le ventre de Paris, de Zola -novela leída y criticada por la Pardo-, o incluso las damas frívolas de los relatos franceses finiseculares (88), tan requeridas por los impresionistas galos. Destacan las marcas decadentistas y modernistas, como este traslado del arte de Moreau a la literatura, ahora mediante el procedimiento mnemotécnico:

Desde el primer momento -es una impresión plásticasu cabeza me recuerda la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca el pozo, en Salomé. Cosa altamente estética (DD, 996),

Muestra más evidencia y seguridad, ocasionalmente, algún modelo al que doña Emilia recurre. Resulta revelador el hecho de que la condesa transponga a un poeta como Heredia -de la literatura, pues, hacia la literatura- con los medios lingüísticos más idóneos para sugerir la dinámica pictórica, sobre todo los gerundios en oraciones independientes, tan frecuentes en los títulos de obras plásticas: "Antonio en brazos de Cleopatra, viendo en sus ojos el inmenso mar y la huida de las galeras de Accio, los conquistadores españoles sobre el fosforescente azul del mar de los trópicos, con la proa de las blancas carabelas, inclinados para ver surgir estrellas nuevas del fondo del Océano" (LQ, 832). Puede lograr, incluso, un estilo similar (entre nominal, uso de formas no personales, estatismo, etc) al de Wiertz, del que transpone cuadros, aunque critique ciertas ideas de su estilo -"se echó a inventar símbolos, y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias socialistas y pacifistas"-:

El último cañón, la carne de cañón; Napoleón, ardiendo en los infiernos, rodeado de espectros que oprimiendo a los débiles figurados por un gigante brutal, un Polifemo que con sus patazas aplasta a los compañeros de Ulises... Todo ello parece pintado al fresco, a borrones desteñidos. Arrastrad por su delirio,

Son escenas más bien "contadas", en otros momentos:

Wiertz llegó a embadurnar cosas tan terribles y tan macabras, que no se enseñan sino a quien las quiere ver por un agujero practicado en un cierre de tablas que oculta el espantajo. Uno de los reservados es lo siguiente: Una cripta. En ella ha sido enterrado vivo un hombre. Consigue alzar una tabla de su féretro, y asoma entre el sudario una faz lívida y un ojo demente, y lo que este ojo demente logra ver es una calavera en el suelo de la cripta y una enorme araña negra, velluda, que trepa por el cráneo...

Otra concepción, también de las reservadas, es una mujer, joven aún, que, impulsada por la locura, la miseria y el hambre, ha cortado en pedazos a un niño suyo de pecho, y cuece en una caldera parte de él, mientras estrecha contra su corazón lo restante... (LQ, 856).

De hecho, coinciden los criterios pardobazanianos en arte y literatura: "Hay dos maneras de entender la verdad: o aceptándola como es, o haciéndola como debe ser. Y, sin duda, la última es la más poética", idealista. Este concepto del arte surge en sus descripciones: "Ello es que el retrato (si no de Cervantes, de otro sería) campeaba en el extraño museo, y armonizaba con él de un modo singular. Todo el idealismo de la creación sublime parecía irradiar de aquella cabeza macerada y espiritualísima, de casi lívida tez, entre el sombrío bigote y la obscura barba (...)" ("La joya del museo", 1918). La tendencia de este retrato mantiene ciertas concomitancias con el suave pastel del gallego Vaamonde y su doble literario, Silvio (LQ):

Guiñó las pupilas, frunció el ceño, contrajo la frente, registrando en el modelo con avidez líneas y colores, y valiéndose de las yemas de los dedos mucho más que de los lápices. Principió, sin delinear, aplicando ligeras manchas. Dijérase que era la nebulosa de una cabeza y un busto lo que nacía vago y fino sobre el muerto fondo cenizoso. Silvio, entre tanto, voluntariosamente, trabajaba; tenía, en efecto, la mano ligera, la afluencia

del toque, la justeza rápida de la entonación; el parecido con el modelo se establecía desde el primer instante. y de sus yemas febriles, ágiles, embadurnadas, salían al papel matices deliciosos, medias tintas de una armonía suave, comparable a la de los celajes cuando amanece, claridad ligeramente velada de niebla perlina. Su colorido encarnaba, pero encarnaba por un estilo inmaterial. Aquel pastel, que reproducía una cabeza de mujer ni joven ni hermosa, un rostro enérgico, lleno de imperfecciones, era, sin embargo, elegante a la moderna, exquisitamente elegante, por la manera de estar "puesto", y tenía lo blando y fino del natural idealizado (LQ, 720).

Esta idealización puede provenir también de la escultura: "La princesa pasó la noche con fiebre y desvelo. Vio desfilar formas e ideas madres, los arquetipos de la hermosura, representados por las maravillosas envolturas corporales de los dioses y los héroes griegos. Apolo Kaleocrator, árbitro de la belleza, apoyado en su lira de tortuga, inundados los hombros por los bucles hilados de rayos de luz; Dionisos, con el fulvo y manchado despojo del tigre sobre las morenas espaldas tersas y recias; Aquiles (a quien deseó frecuentemente Catalina haber conocido ante Troya, envidiando a Briseida, que tuvo la suerte de vestirla la túnica), y el pío Eneas, el infiel a la mísera reina africana ... ¿Sería alguno como éstos quien la aguardase en la ermita?" (DD, 936). Pero en los casos de irracionalidad suelen transponerse varias artes y, normalmente, no deja de intervenir la música:

Silvio, recostado en el sillón, entornados os párpados, se encontraba todavía bajo el conjuro de la música, mejor dicho, de las músicas interiores que una combinación de sonidos evoca (...) Su imaginación se pobló de imágenes conocidas que, en aquel momento, eran rudimentos de arte; vio labriegos y labriegas de duras piernas desnudas arrancando del terruño la patata; jayanes sudorosos, dejando caer el mallo sobre la extendida mies, viejas rugosas, a frunces, como manzanas tabardillas, rezuqueando o pidiendo limosna;

vio en el playal a los pescadores, negruzcos de cuello y cara, blancos de espalda y pecho, jalando del bou que, como bolsa rellena de monedas de plata, quiere reventar al peso argentado de la sardina... (LQ, 727).

El poder de la música en las descripciones transpositivas es romántico, sentimental. Minia toca las Sinfonías campestres, y cada onda musical es una polifonía sensorial, ordenada por la repetición, porque Silvio percibe olor de las fragas tras la lluvia, y "el de los saúcos en floración, equívoco, extraño; el de las agridulces fresillas silvestres, el de la recién guadañada hierba, el de las colmenas, que reúne el deleite de la miel al misticismo del cirio; el de madera apilada, caduca, que se exhala de los viejos pazos: el del humo que envuelve a las casuchas sin chimenea en túnica de gasa gris: el del mosto nuevo, que emberrenchina: el del rancio Borde, que conforta, y, dominando a todos, hercúleo, bravo, el del mar de Cantabris, cal, yodo, fósforo, vitalidad disuelta en la respiración, y también nostalgia, la melancolía de las playas y las costas; sentimiento de penumbra, inquietud de las razas antiguas, superiores y decadentes..." (LQ, 726-727), ordenadas las impresiones pausadamente, hacia un final cadencioso.

El universo artístico se ha redoblado y superpuesto desde dos puntos de vista: suma de diferentes artes al describir un sólo objeto, o descripción literaria como imitación de una imitación -representación de una representación-, manifestación redundante de la pictorialidad latente por medio de palabras. El tiempo de la escritura, sin embargo, no es el de la realidad, ni el de la representación de la realidad, se trata de pura ilusión referencial que une vida y arte por medio de toques artísticos valores plásticos. Las transposiciones han adquirido, así, cualidades metafóricas que, como en Valle-Inclán (89), escamotean la realidad -desaparecidos los objetos de la vida común y mutados por otros artificiales-. Adaptadas al pensamiento pardobazaniano participarán, ante todo, de calidades simbólicas impregnadas de paradigmas humanistas.

3.2.6.1. Transposiciones simbólicas con funcionalidad estructural

Se trata de completas transposiciones ("aprehendidas", "totales") sin economía de medios descriptivos, en las que son integrados los pensamientos, a veces críticos, del personaje-contemplador -en "visión avec" con Pardo Bazán-, quien participa activamente. La narradora resalta la importancia de estos fragmentos en las tres novelas del siglo XX, dedicándoles considerable extensión y dotándolos de ciertas significaciones que enlazan con los temas principales a través de los que giran cada una de las novelas. Aparte de sus cualidades estilísticas y semánticas "per se", poseen el efecto de "leitmotiv" musical en la ópera narrativa, pues proceden de reales obras de arte, contemplados por la autora, e identificables.

En la sintaxis argumental de la segunda novela, marcada por la obsesión de la muerte, una hábil transición descriptiva paisajística de tipo impresionista: "En la árida llanura amarilla, cercada por un anfiteatro de montañuelas calvas y telarañosas, iba atardeciendo muy despacio. Crepúsculo interminable; del cielo cárdeno parecía descender lluvia de ceniza sutil; y el sol, que detrás de los cerros se ponía, era un globo sin calor, medio apagado, enorme, una pupila de cíclope agonizante" marca la imaginación de Gaspar Montenegro. Tengamos en cuenta que Pardo Bazán reflexionaba sobre este tema por medio del arte: "hay de todo, desde el género obsceno hasta el macabro: al lado de las sirenas (...) la figura esqueletada de la Muerte, que va delante de nuestros primeros padres arrojados del Paraíso, danzando, haciendo muecas y rascando la guitarra (...) composición apocalíptica" (90).

Después, en un texto paralelo, interrumpida por un "estribillo" musical paisajístico, la Danza: "Y en la árida llanura, amarillenta, cercada por el anfiteatro de montañas calvas y telarañosas, a la luz del sol que se pone detrás de los cerros, medio apagado, el baile comienza, al pronto pausado y solemne, sin más música que el choque de los huesos marfileños...", (887), toda una ransposición pictórica del tema de las *Danzas de la Muerte*, rocedente de un tapiz poseído por la condesa en sus Pazos de Meirás. Su aparición resume de forma grotesca la preocupación existencial del protagonista y el tema de la muerte en el mundo oderno. El arte funciona como símbolo de la desorientación umana en él:

Tan doliente paisaje ofrecía los tonos secos, mitigados y polvorientos de los antiguos tapices y las figuras que sobre el paisaje comenzaron a desfilar en caricaturesca procesión, de tapiz eran también: de tapiz o de orla de códice cuatrocentista. El cuadro se contaba en el número de los espantos que el arte ha querido agregar a los espantos de la naturaleza (...) La primer figura que desfiló era la del anciano casi divino: un varón de consumida faz; sobre un becoquín de terciopelo guinda, la tiara de oro escalona tres pisos coronados. El esqueleto, roto y desharrapado por el vientre, que le guía, lleva a cuestas, sobre sus huesos mondos, un féretro. El viejo augusto alza la mano para bendecir y excomulgar... El esqueleto le agarra de un brazo, y, tropezando en sus luengas vestiduras pontificales, se deja llevar el papa al baile siniestro. ¡Danzad, Padre Santo! Salen, entre otros, el emperador Carlomagno, el cardenal, condestable, hidalgo, abad, médico, abogado, reina, con evidente grotesco: "alzando los pies juveniles o gotosos, meneando los troncos flacos castañeteando tripones, los dedos retorciéndose como debían de retorcerse los ardientes en su ronda de martirio y locura, la multitud baila (...) (LSN, 886-888).

Es palpable la presencia de lo expresionista -gótico o goyesco- n la Pardo, incluso en el juego musical rematado por las reguntas retóricas, colofón manriqueño, poco después. ecordemos la música de los huesos de Clara, o lo grotesco resente en tantas visiones y sueños. Merece la pena ofrecer sta dilatada contemplación y observar cómo se ha elegido el ótico, en un sincretismo artístico-espiritual adecuado, para representar el tema de la muerte y el destino humano. Se trata, siguiendo con la danza, de una transposición simbólica a la manera de los Goncourt, pero con el giro católico edificador otorgado por doña Emilia:

La ronda, no obstante, me parece, no sé por qué, escenografía, algo artístico, versificado, pintado, tejido, sin realidad inmediata. Esto, pienso yo, es cosa sugerida por la Edad Media, que, como nadie ignora, fue un período triste, renegador de la vida, amigo de la muerte ... ¡Bah! ¡Pch! ... La tal ronda es un baile viejo; ni más ni menos que la "danza macabra" del poeta judío amigo de don Pedro el Cruel; en suma: literatura y teología... ¡En nuestros tiempos hemos reemplazado la danza macabra por la danza griega de las ninfas y faunos, ronda jocunda, símbolo de la alegría de vivir! Anticuada está la procesión de la Seca..." (888).

En La Quimera, la sinopsis de un cuadro visto por la Pardo en su viaje Por Francia y por Alemania, y Por la Europa Católica, es transpuesto por Silvio Lago -tras la estilización de la autora- con todo detalle, en una de las cartas dirigidas a Minia Dumbría, "alter ego" de doña Emilia:

¡Y de qué manera está hecho! -exclamó-. ¡Con qué prolijidad sin pesadez están pintadas aquellas hierbas mullidas, bienolientes, los bosquetes de rosales, mirtos y naranjales en flor, las procesiones de figuras, los mártires, las vírgenes, con sus ropajes semiazules, semirrosados, como bañados por los reflejos del éter y de la aurora! Y las vestiduras que despiden majestad, y las caritas llenas de unción de esos personajes espléndidos, profetas, patriarcas, apóstoles, papas, obispos, emperadores de leyenda, solitarios y peregrinos, a quienes guía San Cristóbal! ¡Y los ángeles soñados, que hacen guardia a la fuente de la Vida, aquel surtidor tan cristalino que cae en un tazón de mármol, y al Cordero, el cándido Cordero!...

el pintor establece su crítica: "Diseño y colorido son inseparables y no podrían modificarse en un ápice, dada la perfecta y sublime unidad de la intención del artista (...) Ya no es el fondo de oro de los bizantinos; he ahí el arranque, la

iniciativa de los Van Eyck, relacionada con sus nuevos procedimientos de pintura, y que la hizo humana, sin quitarle lo celestial ¿Ha visto usted aquel campo vírgen, aquella primaveral vegetación, que es la misma de las campiñas de Flandes, y que el artista reprodujo tallo por tallo y salpicó de innumerables florecillas que parecen también vírgenes, impregnadas de un rocío tan puro? (...)" (866), es doña Emilia escindida en tres especialistas (Minia, Silvio y Limsoe) hartos de espiritualidad:

La Jerusalén celeste -responde el sueco, perdida su mirada en el vacío-, la Jerusalén celeste, patria de las almas. Ese cuadro entre sus condiciones asombrosas, cuenta la de ser cifra perfectísima de un todo, de una ley universal, y es superior a la *Divina Comedia* (que tiene igual asunto), porque mucho más sintéticamente, sin las crudezas de mal gusto y la brutalidad pasional del Infierno, nos presenta esa ley: la concepción religiosa íntegra. Encierra la revelación y la redención, la Iglesia militante y la triunfante, y para producirnos la emoción más honda no necesita recurrir a nungún elemento dramático bastardo, sino a la simbólica en toda su noble serenidad y hermosura.

y de lo inefable místico -de nuevo expresado en arte, que no en poesía-. Parece que la insuficiencia lingüística quede superada por lo plástico: "Callamos un momento, incapaces de expresar lo inefable con palabras siempre áridas y pobres (...)" (867), porque el arte se eleva como síntesis de la emoción pura. Poco antes de la muerte de Silvio, se reitera el eco del lienzo de Van Eyck, trasladado imaginativamente al mundo real, mezclado con otros temas religiosos pictóricos y prerrafaelistas (91).

Se producen, además, intertextualides en las transposiciones centrales. En la novela de 1905, surge con todo misterio una obra de arte cuyo propietario es Solar de Fierro, tesoros de increíble valor artístico y minuciosidad no comparable a la rapidez moderna:

por último, el ojo del ojo, una medalla como de una cuarta de alto que encierra la efigie de Santa Catalina con su rueda (...) Con ademán a la vez púdico y majestuoso, la Santa se recoge el manto verde oliva, granjeado por una orla de delicioso dibujo, en que alternan diamantes menudísimos perlas imperceptibles tostadas por los años. La túnica es azul, de unos azules tornasolados y cambiantes de acuática transparencia, que la visten como del agua dormida de solitaria fuente. La cabeza de la Santa ostenta ese tipo andrógino peculiar del Renacimiento; el pelo crespo y rizo acentúa la expresión altiva, heroica, del blanco rostro; a la garganta lleva una cadena de oro, rematada en "pendentif" de perlas y esmeralditas.

Las manos son un prodigio de dibujo y de modelado: su elegancia patricia al hundirse en los pliegues, la separación de los torneados dedos, su forma de huso, todo divino. Sobre la frente, algo bombeada, la ferroniera (adorno muy anterior a la época que se le atribuye, explica Solar), y bajo los reducidos pechos, un cinturón que es una filigrana. La palma, la rueda de desgarradoras puntas, milagros de ejecución, tal intensidad de arte me deja aturdido ¡ahora que todo lo hacemos a toques, a brochazos! (806).

En Dulce Dueño (1911), se convierte esta figura en eje temático: la conversión y el sacrificio en el mundo moderno, a la manera de las santas de la antigüedad. Esta descripción abre el relato, tras el preámbulo sinfónico de la historia de Santa Catalina:

La claridad da de lleno en un objeto maravilloso. Es una placa cuadrilonga de unos diez centímetros de altura. En relieve, campea destacándose una figurita de mujer, ataviada con elegancia fastuosa, a la moda del siglo XV. Cara y manos son de esmalte; el ropaje, de oros cincelados y también esmaltado, se incrusta de

minúsculas gemas, de pedrería refulgente y diminuta como puntas de alfiler. En la túnica traslucen con vítreo reflejo los carmesíes; en el manto, los verdes de esmaragdita. Tendido el cabello color de miel por los hombros, rodea la cabeza diadema de diamantes, sólo visibles por la chispa de luz que lanzan. La mano derecha de la figurita descansa en una rueda de oro oscuro, erizada de puntas, como el lomo de un pez de aletas erectas. Detrás, una arquitectura de finísimas columnas y capitelicos áureos (931).

Las dos representaciones corresponden al mismo tema, el sacrificio de su santa más admirada, muy tratada en sus *Cuadros religiosos*, como requerida fue por pintores, quizás por su poder simbólico: desde la belleza tangible, como la protagonista de *Dulce Dueño*, alcanzar lo inteligible.