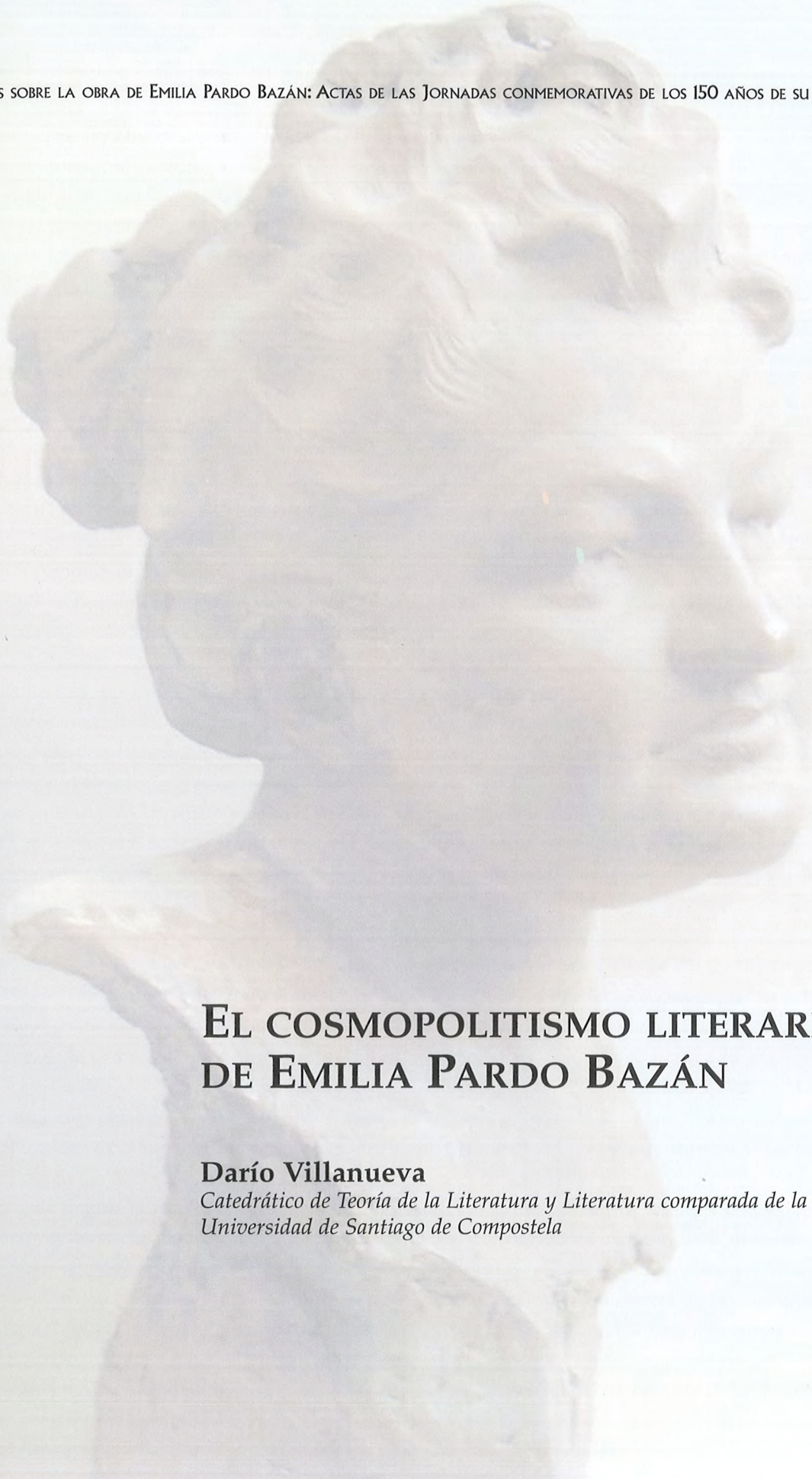


El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán

Darío Villanueva
Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela

En una carta dirigida al novelista catalán Narcís Oller, Emilia Pardo Bazán escribía en 1886: "En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero".

Lejos de ser una muestra más de petulancia aristocrática, se trataba de una autodefinición justa. Y no me parece inconveniente aprovechar estas jornadas coruñesas de la Fundación Barrié de la Maza, convocadas en conmemoración del centésimo quincuagésimo aniversario del nacimiento de doña Emilia, para confirmar su cosmopolitismo literario, que se manifiesta en varias dimensiones diferentes.

La más importante es, con todo, la que toca su labor intelectual y literaria, tanto en su vertiente crítica como en la puramente creativa.

En lo que se refiere a la primera, doña Emilia conoció, criticó y difundió en español la mejor literatura de su tiempo, ejerciendo de este modo un magisterio como nadie fue capaz de hacerlo al mismo nivel en la España de finales del XIX y principios del XX.

En cuanto a lo creativo, es muy destacada la ambientación cosmopolita de varias de sus novelas, tanto extensas como más cortas, compatible con el escenario madrileño y el gallego de otros de sus títulos, cuando no integrada con ellos en un mismo relato donde, a modo de *zoom* cinematográfico, de lo local se pasa a lo español y lo europeo sin solución de continuidad.

Pero es de destacar, igualmente, que el proceso de creación de sus novelas permitió a la Condesa participar en los debates estéticos sobre el propio desarrollo del arte novelístico en un periodo de enorme importancia, como fue el de la transición del Realismo al Naturalismo y la revisión crítica de éste que daría paso a la novela modernista.

Y todo ello en plena consonancia con los objetivos de una nueva disciplina que se estaba consolidando en los estudios literarios: la Literatura Comparada. Doña Emilia responde a ese espíritu cosmopolita del comparatismo, intelectualmente muy ambicioso, del que España no participaba con la misma intensidad que otros países de Europa, sobre todo Francia y Suiza, desde mediados del siglo XIX. En 1887, la escritora coruñesa, en la primera de sus conferencias del Ateneo madrileño que darían lugar a su ensayo *La revolución y la novela en Rusia,* formulaba ya estas significativas preguntas: "¿A qué rodear a España de un cordón sanitario, hoy absurdo, y sobre absurdo, inútil? ¿Ni cómo prosperaría la crítica si la condenasen a privarse de términos de comparación, a girar siempre en un mismo círculo, a no salir de casa así se muera de tedio?".

Esa misma pregunta está en el germen de la Literatura Comparada allá por los años 1820 a 1830. En el momento en que los liberales franceses, contradiciendo esa imputación de inveterado *chauvinisme* que tradicionalmente se proyecta sobre Francia, piensan que hacer una historia de *su* literatura reclama ponerla en comparación con otras literaturas, aunque solo sea para demostrar la excelencia de la propia, entonces la Literatura Comparada aparece como una disciplina ancilar de la Historia literaria que entonces se estaba consolidando.

Efectivamente, los fundadores reconocidos como tales surgen en Francia, con figuras como Abel

François Villemain, quien entre 1828 y 1840 explica, escribe y publica cursos de literatura francesa en donde establece comparaciones de autores y movimientos galos con otras literaturas, y emplea expresamente la acuñación "Littérature comparée". Desde entonces, la nueva disciplina se extiende gracias, en principio, a realizaciones individuales. Así, en 1849 el discurso inaugural de la Universidad borgoñona de Dijon corre a cargo de L. Benloew y se titula "Introduction à l'histoire comparée des littératures", y en 1886 –el año de *Los Pazos de Ulloa*– un inglés afincado en Auckland, Hutcheson Posnett, publica en Londres el primer manual de *Comparative Literature*. Por esos años se está produciendo ya, sobre todo en Centroeuropa, la creación de cátedras universitarias *ad personam* para servir a esta disciplina. Algo semejante sucede con doña Emilia Pardo Bazán cuando en 1916 el Ministro de Instrucción Pública la nombró, a título excepcional, "Catedrática Numeraria de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas". Con ello se producían dos acontecimientos de esperanzadora innovación: la creación de una primera cátedra comparatista en la entonces llamada Universidad Central, y el nombramiento de la primera mujer catedrática de la Universidad española. Pero como tantas veces ha ocurrido en el dédalo de nuestra historia, el proyecto no cuajó: la sociedad no secundaba tantas innovaciones juntas. Doña Emilia tuvo un alumno excelente, Pedro Sáinz Rodríguez, pero no más. De aquella experiencia frustrada nos ha quedado testimonio de sus lecciones a través de un volumen póstumo, aparecido en 1926: *El lirismo en la poesía francesa*.

La vocación comparatista no deja de presentar ciertos componentes utópicos, nacidos de la vastedad del campo que abarca y las naturales limitaciones humanas con que debemos enfrentarnos a él. Marius-François Guyard describe el "equipamiento del comparatista" como la suma de un marcado sentido histórico general y literario, una amplia información sobre las literaturas de varios países, la capacidad para leer diferentes lenguas y un conocimiento puntual de las fuentes bibliográficas. Y Claude Pichois y André-M. Rousseau completan tan exigente cuadro aludiendo también a que "un bilingüismo congénito, estudios en el extranjero, una familia cosmopolita, suponen otros tantos triunfos".

Por ejemplo, el Premio Príncipe de Asturias de Humanidades e Investigación de este año, George Steiner, cumple en su propia biografía vital e intelectual estas condiciones, pues hay individuos que están en ventaja a este respecto justamente por razón de su procedencia familiar, geográfica o social. El autor de *Extraterritorial* es, así, un hijo de judíos austríacos nacido en París, formado en Estados Unidos y profesor de Ginebra y Oxford. Similares perfiles se repiten en las figuras de los grandes comparatistas desde Louis Betz hasta Claudio Guillén, o de grandes escritores y críticos como Wladimir Nabokov.

Semejante equipamiento y pedigrí –si se me permite la palabra– se dan en doña Emilia cabalmente, comenzando por el hecho de su nacimiento en una ciudad, La Coruña, abierta al mundo por su ubicación y talante, y en un país, Galicia, donde conviven dos lenguas, y el camino hacia Santiago trajo las voces y los ecos de muchas más.

La Condesa recibió una educación selecta, y en el Colegio Francés de Madrid aprendió a hablar, leer y escribir la lengua francesa, que ocupaba entonces sitial metropolitano en el universo de la Literatura. Y poco antes de la abdicación de Amadeo de Saboya inicia ya un recorrido de cuatro meses por Francia, Suiza, Austria e Italia que darán lugar a unos *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra,* manuscrito fechado en 1873 que conocemos gracias a los buenos oficios de José Manuel González Herrán, mi compañero en la ardua empresa de las *Obras completas de Emilia Pardo Bazán,* quien por cierto nos ilustrará en este mismo ciclo acerca de Emilia Pardo Bazán como historiadora y crítica de la literatura. La itinerancia cosmopolita de la autora aflorará en otros libros suyos como, por caso, *Al pie de la torre Eiffel* (1889), *Por Francia y Alemania* (1890) o *Por la Europa católica* (1902).

Doña Emilia nunca dejará de viajar, sobre todo a Francia pero también a nuevos países como Inglaterra, y su curiosidad intelectual le inducirá a aprender inglés para leer en sus originales a Byron y Shakespeare, y hacer lo propio con el alemán cuando en 1873 su amigo Giner de los Ríos la pone en contacto con el krausismo. El conocimiento de esta lengua le permitirá también familiarizarse con Heine, y publicar así en 1886 su estudio *Fortuna española de Heine*. Repárese, a este respecto, hasta qué punto nuestra escritora se está identificando pioneramente con el tronco del comparatismo literario, si se tiene en cuenta que el propio Louis-P. Betz publicará en 1895 su *Heine in Frankreich*, inaugurando así una línea de trabajo que cuenta con monumentos de erudición y crítica como el muy famoso *Goethe en France* (1904) de Fernand Baldensperger, que tiene sus continuadores en el *Goethe en Angleterre* (1920) de J. M. Carré o el *Goethe en España* (1958) de Robert Pageard, y émulos relevantes en el *Tolstoi en France* de Lindstrom, el *Giraudoux et l'Allemagne* de Jacques Body o el *Erasme en Espagne* de Marcel Bataillon.

Curiosidad intelectual, estudio de las lenguas, disponibilidad vital y económica para el viaje son otros tantos atributos de la Condesa que la asimilan a la estirpe de los comparatistas. Así, en 1880 una nueva estancia en el país vecino le permite visitar en París a su admirado Victor Hugo y su temporada en el balneario de Vichy fortalece tanto su salud como le da ocasión de profundizar en la novela francesa contemporánea, e inspirarse para el escenario de su novela del año siguiente *Un viaje de novios*, donde Lucía, una muchacha provinciana, transforma su ingenuidad inicial en dignísima maduración a raíz de las peripecias un tanto peregrinas que le sobrevienen durante su viaje de novios por Francia con un esposo de conveniencia, Aurelio Miranda, en el transcurso del cual conoce a un hombre atormentado y fascinante, Ignacio Artegui.

Sucesivas estadías en la ciudad del Sena serán aprovechadas por nuestra escritora para investigar en la *Bibliothéque Nationale* y para ampliar sus contactos con los círculos literarios. En 1885 conoce a Zola en la tertulia de los hermanos Goncourt, sobre los que publicará un estudio en 1891. Trata asimismo a Maupassant, Daudet y Huyssmans, a los que dedicará también páginas en su *Nuevo Teatro Crítico*. Estos cenáculos de escritores son frecuentados asimismo por exiliados rusos y doña Emilia puede así familiarizarse con la literatura de aquel lejano país. Amén de sus conferencias del Ateneo de Madrid publicadas en 1887 con el título de *La Revolución y la novela en Rusia*, su militancia a favor de la difusión de esta literatura poco frecuentada por los españoles se prolonga hasta el nuevo siglo cuando en 1901 publica "Dos tendencias nuevas en la literatura rusa. El hampa y la bohemia (Máximo Gorki). La conciliación pagano-cristiana (Demetrio Merejkovski)", y diez años más tarde aparece su ensayo sobre "El conde Tolstoi", cuya *Sonata a Kreutzer* había comparado diez años antes con *L'argent* de Emile Zola.

Ese talante comparatista explica también otros escritos suyos como el que dedica a quien ella califica "un ibseniano español", Enrique Gaspar, y hace cierta su intención de liberar a España de aquel cordón preventivo, absurdo e inútil del nacionalismo literario.

Mención aparte merece el capítulo del Naturalismo y Zola, al que luego volveremos. Bástenos por el momento, para justificar que Emilia Pardo Bazán es la indiscutible precursora de la Literatura Comparada en España, algunos datos más. *La cuestión palpitante* fue traducida al francés en 1885 con el título, precisamente, de *Le Naturalisme*, y la escritora de Marineda empezó a ser reconocida como un miembro más de la sociedad literaria francesa, en cuya *Nouvelle Revue Internationale* colaboró, así como también en la inglesa *Fortnightly Review* donde aparecía en 1889 una primera versión de su libro *La mujer española*. Fue también conferencista en París, en donde disertó sobre "La España de ayer y la de hoy", y en Lisboa, en cuyo Congreso Pedagógico Internacional de 1892 habló sobre "La educación del hombre y la de la mujer", mien-

tras que en España su actividad en este terreno nunca decayó, siempre a favor de un conocimiento de lo que ocurría en el mundo de la cultura europea contemporánea. En 1916, su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid abordó ya, en esta clave, "El porvenir de la Literatura después de la guerra".

Pero es hora de penetrar ya en la dimensión más creativa y estética del cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán.

Con sus cuatro primeras novelas, *Pascual López* (1879), la ya citada *Un viaje de novios*, *La Tribuna* (1883) y *El cisne de Vilamorta* (1885), queda configurado el mapa de los espacios literarios en los que se desarrollará la narrativa de Emilia Pardo Bazán: la Galicia centrada en Compostela y recreada imaginativamente en la ciudad norteña y costera de Marineda por una parte, y la comarca rural en torno a Vilamorta hacia el sur, por otra; la metrópoli carpetovetónica de Madrid y el referente prestigioso de Francia, en donde doña Emilia había encontrado una fuente privilegiada de inspiración y relaciones literarias, sobre todo en el entorno de la zolaesca escuela de Médan y los salones de Edmond de Goncourt, después de haber sido recibida en la ya anacrónica corte posromántica de Victor Hugo.

Conviene recordar que doña Emilia descubre tardíamente la novela, e incluso parte de una desconsideración hacia ella, por estar más atenta a los ensayos eruditos, a la ciencia experimental o a la poesía, que cultivaba desde niña si hemos de hacer crédito a los *Apuntes autobiográficos*, donde se describe también la biblioteca paterna de La Coruña como "la de un hombre ilustrado, que tiene aficiones de político, jurisconsulto y agrónomo, y a quien interesan más las cuestiones sociales que las literarias". Ese proceso de descubrimiento de la novela viene a ser simultáneo a este primer ciclo novelístico suyo hasta *Los Pazos de Ulloa*, desarrollado a lo largo de la segunda parte de los años setenta y primeros ochenta. Antes, se esfuerza en rellenar lagunas de su formación autodidacta, y ve la novela como un enemigo. Hasta 1875 confiesa no haber leído a Galdós, Pereda, Valera y Alarcón, pues antes consideraba semejante esfuerzo como una pérdida de tiempo y de formalidad intelectual. Después de publicar poesía, ganar un certamen sobre el Padre Feijoo y dar a la prensa artículos de opinión, reencuentra la novela en Manzoni, Scott y Victor Hugo antes que en sus contemporáneos españoles.

En todo caso, hay que subrayar una de las características más apreciables en nuestra escritora: su condición de novelista autoconsciente, preocupada no solo de escribir novelas sino de justificar el modo en que las escribía. No llegó doña Emilia a practicar esa modalidad integradora de la narratividad y la autoconsciencia que, en la estirpe cervantina, viene a representar el género de la *metanovela*, de nuevo cultivado, con Gide, Huxley, Unamuno y otros, por el "Modernismo" del primer tercio del siglo XX, y especialmente vigente en nuestra posmodernidad. En Pardo Bazán la reflexión no va inserta en la novela, sino que la precede en forma de prólogo, o se vierte en su intensa actividad crítica y en sus ensayos específicos: *La cuestión palpitante* primero y *La Revolución y la novela en Rusia* después, ambos publicados en ese decenio decisivo de los años ochenta.

Los primeros lectores de *Los Pazos de Ulloa* se encontraron con uno de los prólogos más importantes de Emilia Pardo Bazán, sus "Apuntes autobiográficos". Más que una relación anecdótica de acontecimientos vitales, revelan el proceso de todo un aprendizaje del que saldrá una novelista de primera fila. Pero antes, las cuatro novelas anteriores a 1886 llevan cada una de ellas su prefacio particular. El de *Pascual López* tiene mucho de retórico, justifica el artificio del "manuscrito encontrado", muy en la tradición cervantina, y ofrece el mayor punto de interés en uno de sus últimos párrafos, cuando la autora menciona la contraposición clásica del arte docente y el arte desinteresado, para manifestarse enseguida a favor de la belleza pura, que "eleva y enseña de por sí", en consonancia con el pensamiento de la escuela francesa de

"l'art pour l'art", de Théophile Gautier y Charles Baudelaire, cuyas obras están cumplidamente representadas en la Biblioteca de la Condesa, entre ellas la edición de *Les Fleurs du Mal* de 1868 prologada por Gautier.

Mayor enjundia tiene el segundo prólogo de la serie. En él no solo se ancla en una vivencia autobiográfica el escenario de *Un viaje de novios* sino que la escritora hace profesión de fe del enorme potencial que la novela tiene para el estudio de la sociedad, la psicología y la historia. En clave de la distinción establecida hacia 1785 por Clara Reeve en su ensayo *The Progress of Romance* (que, por supuesto, no me consta que doña Emilia conociese directamente), Pardo Bazán atribuye al "romance", representado por la novela de caballerías *Sergas de Esplandián* o las *Mil y una noches*, la condición ligera del mero entretenimiento, sin más pretensiones. Y entrando de lleno en materia, critica duramente al Naturalismo zolaesco por su concepción pesimista de la naturaleza humana mientras ensalza con entusiasmo el realismo nacional español al que adscribe su propia novela. En *La Tribuna* se destacan preliminarmente estos mismos argumentos, añadiendo su condición de "estudio de costumbres locales", en una línea semejante a la del santanderino Pereda, y se deja bien claro que no se ha pretendido ningún tipo de sátira política. Y, finalmente, las páginas prologales de *El cisne de Vilamorta* le sirven a su autora para defenderse de las imputaciones de naturalismo que su novela anterior, pese a todo, le había granjeado. Pardo Bazán defiende aquí con ardor una posibilidad que caracteriza su temperamento literario, la de armonizar a través del arte elementos que en otros contextos podrían parecer contradictorios, como por ejemplo el materialismo naturalista y el idealismo. Para ella, la representación cabal de la "realidad sensible e inteligible" exige atender a una y otra cosa. Esa misma flexibilidad integradora le llevará a reivindicar el romanticismo que aureola al protagonista de *El cisne de Vilamorta* como un "estado del alma" perenne, cuando ya ha periclitado completamente como movimiento literario.

Mas erraríamos si centrásemos este proceso de formación novelística de Pardo Bazán exclusivamente en términos teóricos. Paralelamente al conocimiento, el análisis y la reflexión sobre los distintos modelos que a la joven escritora española se le ofrecían por aquel entonces, está la búsqueda de su propio estilo y la experimentación de las diferentes técnicas posibles para llevar adelante, con pertinencia máxima, sus proyectos narrativos.

A este respecto, el problema de doña Emilia es el mismo que por aquel entonces preocupaba al resto de sus colegas: la cuestión del "punto de vista" narrativo de que tan reiteradamente trata en sus prólogos el norteamericano Henry James. Pardo Bazán busca también su "post of observation" novelístico más conveniente. Sus comienzos son, en este sentido, facilones: la primera persona del *Pascual López*, que al fundir al narrador con el protagonista ancla en un "yo central" todo el relato, dotándolo de indudable coherencia, pero limitándolo al universo perceptivo de tan privilegiado personaje. Construir un ambicioso mundo novelesco, como la autora deseaba, exigía disociar aquellas dos perspectivas, recurriendo a la tercera persona de un narrador que abarcase más libremente un complejo de realidades exteriores e interiores como el que todo novelista de raza desea plasmar.

Doña Emilia va perfeccionando su técnica a este respecto, al mismo tiempo que erradica de sus textos la molesta intromisión del narrador que todo lo sabe, desdoblado en una especie de autor implícito en el discurso, como sucede por ejemplo en *Un viaje de novios*. Junto a esto, hay que contar con el logro de una técnica en la que doña Emilia, a partir de *Los Pazos de Ulloa*, se convertirá en maestra, como también Leopoldo Alas, Henry James o Flaubert. Nos referimos al estilo indirecto libre, forma de discurso que se puede calificar de neutral, pues permite representar a modo de narración el pensamiento de un persona-

je sin renunciar a la tercera persona del propio narrador. Sus primeros éxitos en este orden se pueden rastrear ya en *La Tribuna*, para alcanzar en *El cisne de Vilamorta* un grado de consolidación que permitía prever el uso magistral de este estilo indirecto libre al servicio de una narración omnisciente no absoluta, sino selectiva, en *Los Pazos de Ulloa*. No es casual que este logro estilístico se consolide, precisamente, en la novela de doña Emilia en la que más y mejor se trasluce su lectura de *Madame Bovary*, la obra maestra del indirecto libre cuya explicación por parte del abogado Sénard ante el tribunal parisino que la juzgaba del supuesto delito de apología del adulterio y de inmoralidad representó la absolución de Flaubert, pues los jueces comprendieron que lo que se le atribuía, a través del narrador, al novelista era en realidad el flujo del pensamiento de la protagonista, adúltera que, como en la literatura moralizante, sucumbe atrozmente por culpa de sus propios pecados.

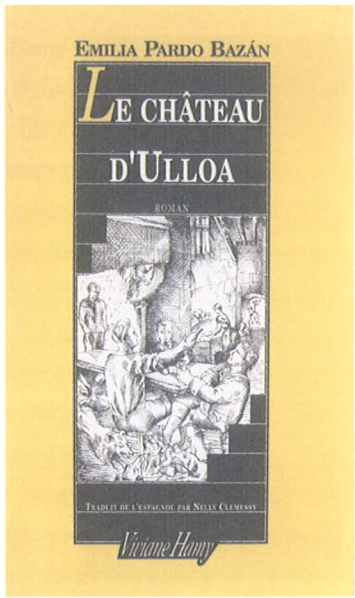
Al reseñar, precisamente, *Los Pazos de Ulloa* en las páginas de *La Opinión* en noviembre de 1886, Leopoldo Alas destaca en Emilia Pardo Bazán su "temperamento de exuberante fuerza asimiladora", su voluntad sincrética que le permitía armonizar los contrarios e integrar en el crisol de su obrador literario elementos e influencias diversas, sin que decreciese con ello su potencial creador y su originalidad. De esas capacidades dan buena noticia los *Apuntes autobiográficos*, donde doña Emilia se presenta como una niña y adolescente que se empapaba de todo cuánto caía a sus alcances de lectora, y que para compensar la influencia de los tratados krausistas se familiariza apasionadamente con el misticismo español. Su sincretismo le lleva, por ejemplo, a aceptar que "para lo de tejas arriba me convenía la filosofía mística... y para lo de tejas abajo, el criticismo".

Por lo mismo, en *La cuestión palpitante* rechaza el "exclusivismo de escuela", pero acepta el método naturalista, descargado de su ideología materialista, como uno de los instrumentos de renovación de la narrativa española, y defenderá esta causa a capa y espada. Creo, no obstante, que su postura hacia Zola y la escuela de Médan está perfectamente clara, por más que la crítica no le haya hecho justicia a este respecto, llegando a hablar, incluso, del "naturalismo católico" de Pardo Bazán como lo hizo en 1957 Donald Fowler Brown.

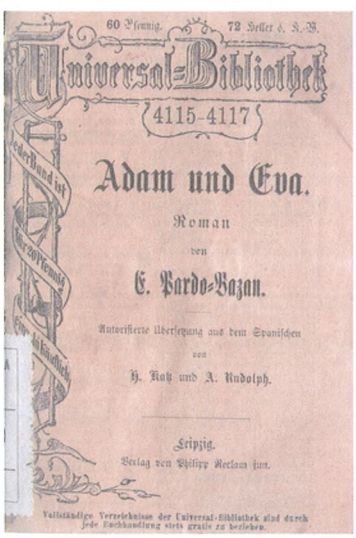
En lo que se refiere a la poética narrativa pardobazaniana, que doña Emilia fue configurando a base de sus lecturas, sus contactos personales, sus reflexiones, sus polémicas y, sobre todo, sus novelas escritas y publicadas entre 1879 y 1885, el sincretismo armonizador que tanto ponderamos se nutre de una auténtica enciclopedia de estilos, tendencias, posibilidades y recursos novelísticos: sin lugar a dudas, el costumbrismo, pues doña Emilia no pierde ni una sola oportunidad de describir en detalle desde las picardías de los universitarios compostelanos y la juventud de la Villa y Corte a las labores de la cigarreras coruñesas, las romerías rurales, los aventurados viajes en los ferrocarriles españoles, los saraos de la "saison" en Vichy o las torticeras maniobras políticas de nuestro caciquismo; bien es cierto que le ayuda en tal empresa el modelo del realismo español, que ella asimiló ante todo a través de *El Quijote*, en donde encuentra también inspiración cumplida para su afán descriptivista de paisajes, objetos y personajes. Con todos estos elementos, es fácil que se considere a sí misma con total justicia la representante gallega de la novelística regional del último tercio del siglo XIX. Y aunque su primer contacto con los *Episodios nacionales* de Galdós en una librería compostelana de la Rúa del Villar fue decepcionante, por coincidir con aquella época suya de absoluto desinterés hacia lo novelístico, Emilia Pardo Bazán sabe encuadrar hábilmente todas sus tramas en los acontecimientos históricos de su España contemporánea.

Igualmente, es perceptible en ella la huella del realismo psicológico francés y las técnicas de representación narrativa de la intimidad psíquica de los personajes para lo que Flaubert es maestro incuestionable

"El encaje roto" y "El indulto", en una edición colectiva en lengua gallega (1999)

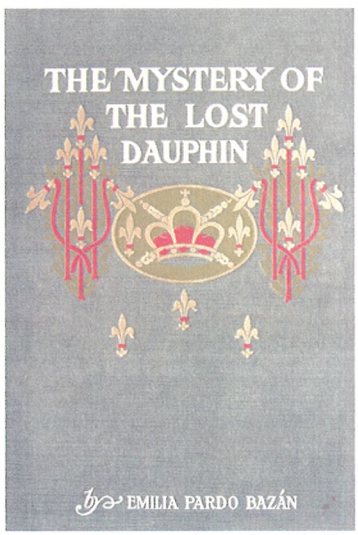


Portada de una edición en francés de *Los Pazos de Ulloa* (1990)

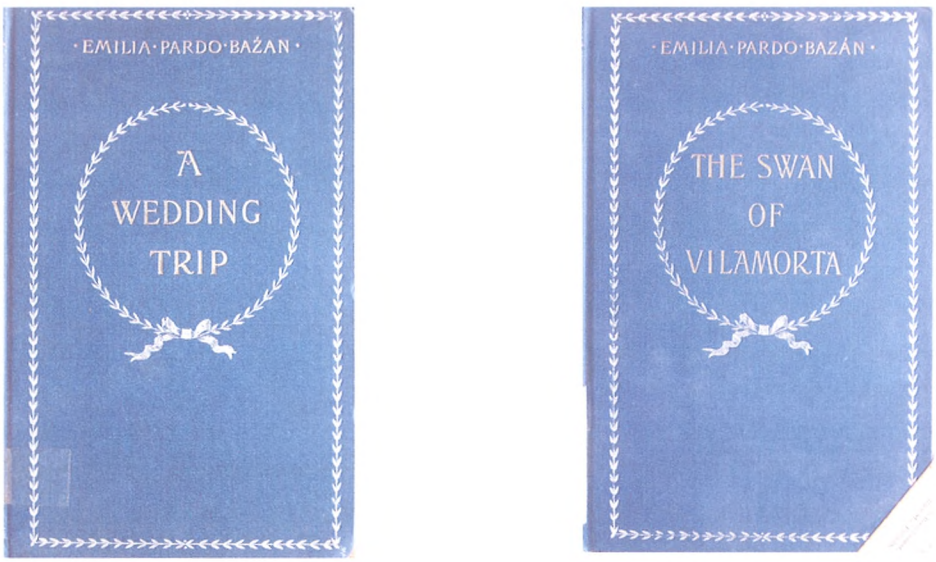


El ciclo de *Adán y Eva* traducido al alemán

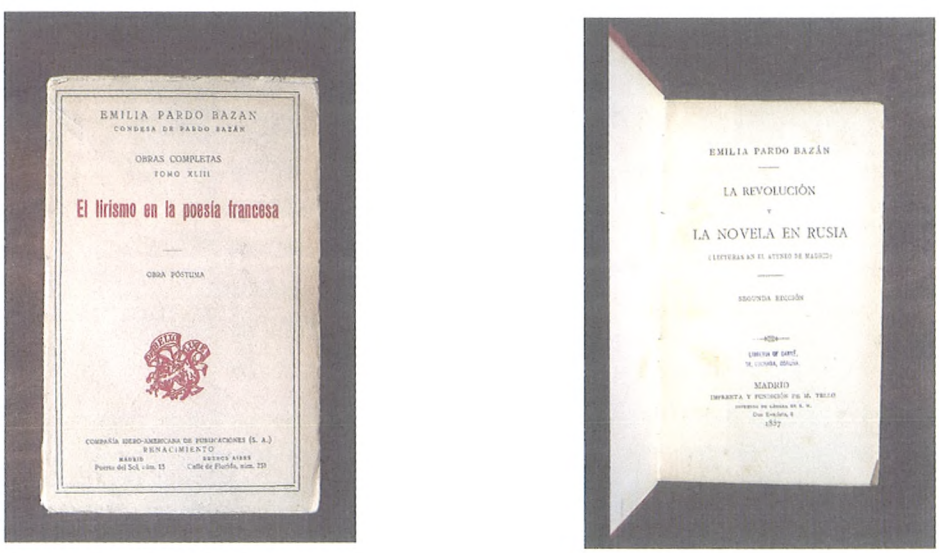
Portada de la edición en alemán de *El saludo de las brujas*



Portada de la edición en inglés de *Misterio*, publicada en Nueva York en 1906



Portadas de *Un viaje de novios* y *El cisne de Vilamorta*,
publicadas en Nueva York, en 1891



El lirismo en la poesía francesa y *La Revolución y la novela en Rusia*
en la edición de *Obras completas* preparada por la autora

(y la herencia de *Madame Bovary* en *El cisne de Vilamorta* es poco dudosa). Finalmente, del naturalismo zolaesco quedará, casi como un tic estilístico en esta primera Pardo Bazán, la descripción fisiológica, la vinculación de los sentimientos y afecciones espirituales no solo con signos corporales que los revelan sino también con condicionamientos del medio, el sexo, la edad y otros factores materiales, todo lo cual aparece en su caso encarnado en figuras como el médico de *Los Pazos de Ulloa*, Máximo Juncal, adscrito a un "materialismo higiénico" muy particular. A lo que no renuncia, sin embargo, doña Emilia es a su espiritualismo de raíz católica y a su conservadurismo político nada combativo, propio de una aristócrata de reciente cuño, reivindicadora, no obstante, de los derechos de la mujer a la educación y la libertad.

En 1886 escribía *Clarín*: "el Naturalismo es ya una antigualla; dígalo si no el decadentismo y el flamante simbolismo, que si aquí aún no han hecho ruido, empezaran pronto. ¡La moda, los *ismos*! ¡*Vade retro*! Todos hemos pecado, arrepintámonos todos. ¡Viva el arte, vivan los artistas!". Desafortunadamente, aquella proclama de Alas cayó en saco roto, hasta época muy reciente, en lo que a la interpretación de *Los Pazos de Ulloa* se refiere, por mor, sobre todo, de la integración *malgrè lui* de esta novela en la avanzada del Naturalismo pardobazaniano. Cuando lo que corresponde es encuadrarla en la encrucijada que representó la crisis profunda del Naturalismo francés, de la que surge un vasto proceso literario estudiado por Michel Raimond en *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris, 1967), que lleva a la renovación en profundidad de la novelística europea y americana, abriendo paso en este género a la modernidad.

Esta crisis tiene dos fechas clave, y ambas jalonan la publicación de *Los Pazos de Ulloa*. En 1884, Joris-Karl Huyssmans, el otrora discípulo predilecto de Zola, publica una novela, *A Rebours*, que es tomada por el maestro como un ataque en toda regla a su poética e ideología narrativa. Tres años más tarde, 1887, la publicación de un nuevo título de Zola, *La Terre*, provoca una sorprendente respuesta aparecida en *Le Figaro*: el sonado "Manifeste des cinq", donde otros seguidores suyos –Bonnetain, Rosny, Descaves, Margueritte y Guiches– se desmarcan ya radicalmente del Naturalismo, al que acusan por la pobreza e insuficiencia de sus planteamientos, en lo que viene a coincidir la proclamada "banqueroute du Naturalisme" denunciada en septiembre de ese mismo año en la *Revue des Deux Mondes* por Brunetière, el famoso crítico francés sobre el que la Condesa escribirá en la revista madrileña *La Lectura* años después. Entre ambas fechas, 1884 y 1887, y al tiempo que *Los Pazos de Ulloa*, Huyssmans publica *En Rade*, donde todo se centra en la conciencia, a veces a través de los sueños, de un angustiado personaje, Jacques Marles, que se enclaustra en el vetusto castillo de Lourps con su mujer enferma.

No apuraré los paralelismos, pero recordemos ahora la tesis clariniana que hace de la conciencia de don Julián eje de *Los Pazos de Ulloa*. Lejos de ser, en efecto, una "novela de espacio", de esos enclaves decrépitos, contradictorios y misteriosos constituidos por las grandes casas señoriales gallegas, estamos ante un ejemplo arquetípico de "novela de personaje", y, más concretamente, de novela de aprendizaje o formación, lo que la crítica germánica ha dado en denominar, a partir del *Wilhelm Meister Lehrjahre* de Goethe, *bildungsroman*. En el desarrollo de su anécdota se percibe claramente como sustrato el esquema mítico de la aventura del héroe estudiado por Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1949), porque la historia nos presenta el tránsito de un individuo, Julián Alvarez, de la inocencia y el desconocimiento del mundo a la amarga y desencantada madurez, mediando una penosa serie de pruebas o ritos de iniciación.

Obsérvese cómo el trigésimo y último capítulo, proyectado diez años más adelante en relación al momento narrado en el vigésimo noveno, remata el ciclo mítico con el regreso del héroe al escenario de su doloroso maduramiento, de su personal pasión. La anécdota propiamente dicha había concluido con la

muerte de Nucha, en quien Julián había puesto algo más que su voluntad sacerdotal de regenerar la vida pecaminosa de su marido, don Pedro, pero no había ocurrido lo propio con el proceso individual, el aprendizaje del auténtico protagonista, que ahora está más viejo, pero también, como el texto dice, "más varonil". Está claro para mi consideración que estas páginas finales, aunque sirvan de pórtico a *La madre Naturaleza*, desempeñan a la vez perfectamente la función de cierre a ese periplo formativo de un héroe que por su candidez inicial hace cierta la iconografía de su santo patrón, cuya imagen inocentona se describe cuando la fiesta parroquial de Naya (capítulo VI). La estructura general de la novela, con tan imprescindible colofón, está por lo tanto en las antípodas de ese corte arbitrario o muestra supuestamente aleatoria –la *tranche de vie*– que, a la luz de su microscopio, le revelaba al novelista experimental la naturaleza primaria de una pasión humana, o el entramado materialista del tejido social.

Las consideraciones que acabamos de hacer tienen que ver con aquella *sabia gradación y distribución* de los sucesos que tanto agradara a *Clarín* cuando su primera lectura de *Los Pazos de Ulloa*. Pero no menor importancia encierra, para semejante logro, la forma en que la historia que aquí se nos cuenta está modalizada. En el discurso novelístico siempre está presente la voz del narrador, identificado por la tercera persona que le es característica, pero la visión de que procede la sustancia de su relato se circunscribe, fundamentalmente, a la óptica de un personaje. Lo más frecuente es que éste sea don Julián, pero no siempre. De los treinta capítulos de que consta *Los Pazos de Ulloa*, no menos de dieciocho vienen de la perspectiva del capellán. Otros dos capítulos son *vistos con* (por usar la terminología de Jean Pouillon) don Julián y Nucha (XV y XX), tantos como los que comparten los enfoques del marqués y su capellán (VIII y X).

Esta filtración subjetivista del mundo narrado es la clave compositiva de *Los Pazos de Ulloa*, como también constituye el sello característico, tan ponderado, de la llamada "major phase" en la trayectoria novelística de Henry James, iniciada en 1896 con *The Turn of the Screw* y consolidada por resonantes éxitos como *What Maisie Knew* en 1899, o *The Ambassadors*, de 1903. Muy pronto, en 1921, Percy Lubbock, refiriéndose a esta última novela en su conocido libro de retórica narrativa *The Craft of Fiction*, aventuraba que James había sido el primer novelista en aprovechar todas las posibilidades de focalización a partir de lo que el propio Henry James denominaba un personaje "reflector", cuyos puntos de vista y estados de conciencia centraban todo el discurso. Mas Perucho, el bastardo del falso marqués de Ulloa, fue antes que la inocente Maisie, y el cura Julián precedió al diplomático Strether. En todo caso, la evolución estética de la Pardo Bazán y de Henry James son paralelas y coincidentes. Ambos estudiaron el Naturalismo, y cultivaron a sus grandes figuras. Ambos, asimismo, lo superaron técnicamente en una dirección que adelantaba preocupaciones fundamentales de la novela de nuestro siglo, sin que la historiografía literaria anglosajona haya esculpido lápida de naturalista para James. Y menos, de "naturalista protestante", para guardar homología con la atribución que Donald F. Brown hizo a doña Emilia del dudoso mérito de encabezar un supuesto "Naturalismo católico".

Pardo Bazán hizo su revisión a fondo del Naturalismo francés en *La cuestión palpitante* a principios del decenio de los ochenta, más concretamente en 1883, pero cuando escribe *Los Pazos de Ulloa* está ya, según la mencionada carta a Oller, "en el corazón de Rusia", en el que se había sumergido hacia 1885 mediante intensas sesiones de lectura en la Biblioteca Nacional de París y gracias a la tutoría del nihilista Isaak Y. Pavlovski, que firmaba como *Yakovlev*. Pero dicha revisión, tanto teórica como aplicada a la composición de su novela más madura, la llevó a cabo no menos de diez años antes que Henry James, y poco después de quien abrió brecha para la superación estética del Naturalismo, Joris-Karl Huyssmans, que no fue ajeno, como tampoco doña Emilia, a las incitaciones espiritualistas de la novela rusa.

Quisiera reparar, a este respecto, en una obra capital que nuestra escritora leyó tan solo en su primer tomo, el único traducido al francés por aquel entonces, pero que valoraba sobremanera. Se trata del *Oblómov* de Iván A. Goncharov, publicado en 1859. En ella doña Emilia pudo encontrar un aspecto que le podría ser útil para contrastar internacionalmente el universo pintado en *Los Pazos de Ulloa*. Me refiero a ciertas semejanzas existentes entre el *mujik* ruso y el labriego gallego, siervos o "campesinos tributarios" de los terratenientes absentistas dueños de grandes predios rurales como los pazos de Ulloa o Sosnovka, la casa señorial del protagonista de Goncharov. Ese paralelismo, en lo que se refiere a la paciencia y la resignación no tanto cristianas como fatalistas de los campesinos rusos y gallegos, ya lo había puesto en relieve Pardo Bazán en su prólogo, fechado el 5 de octubre de 1886, al *Perucho* de Pérez Costales, y se puede extender también a la dejadez de los propietarios que van hacia la ruina por encomendar la gestión de sus fincas a administradores o apoderados sin escrúpulos. Pero, a la vez, *Oblómov* preludia, a través de la actitud de su protagonista, que vive prácticamente recluido en sus estancias, la misantropía y el apático *spleen* del protagonista de *A Rebours*.

Bien es cierto que, siendo pareja la actitud de ambos personajes -Iliá Illich Oblómov y Jean Floressas Des Esseintes-, no lo es en modo alguno el significado profundo de la misma. En el ruso, se trata de un síntoma general que doña Emilia vinculaba con "la típica pereza eslava", pereza ensoñadora que junto a la apatía del cuerpo sustentaban el "trabajo activo de la imaginación", síndrome al que acabaría por darse la denominación de *oblomovismo*. Pero lo que más le interesa a nuestra escritora es que en la novela de Goncharov late una vida sumamente intensa pese a que en ella no haya "más que el estudio de un estado psíquico". Por el contrario, el decadentismo francés, al que dedicó gran parte de su atención crítica entre 1890 y 1918, le parecería el trasunto fiel de una sociedad enferma de sofisticación morbosa, dominada por un individualismo sin freno. El protagonista de *A Rebours* tendrá, por cierto, un logrado trasunto femenino en uno de los personajes pardobazanianos de *La quimera* (1905), la morfinómana Espina Porcel, a quien el narrador califica de "idólatra de lo artificial".

También el universo narrativo de *A Rebours* se identifica con el universo mental de un personaje, el duque Jean Floressas Des Esseintes, hasta el extremo de que la novela se convierta en algo así como el itinerario espiritual de una conciencia que tergiversa la relación natural propia del género épico entre el *yo* y el *mundo*. Aquí, este último es negado y contradicho por la interioridad, que se sobrepone a él, deformándolo aún más radicalmente, si cabe, de lo que el adanismo espiritualista de don Julián alcanza en *Los Pazos de Ulloa*, novela en la que no está ausente una línea muy marcada de decadencia en las descripciones de la montaraz decrepitud de los pazos de Ulloa y de los de Limioso, semejante a la que Goncharov pinta en las posesiones de Oblómov.

Lo que en los años ochenta se le empieza a achacar al maestro de Médan y a la escuela zolaesca es la monotonía compositiva, lo estricto de sus planteamientos artísticos y, sobre todo, la negación de la realidad espiritualista. La dimensión anímica del personaje novelesco, hasta entonces deliberadamente proscrita, accede a un primer plano con la llamada novela decadentista, pero también con los "reflectors" de Henry James, y esto apunta ya hacia una aproximación de la novela a la poesía. En el reino de ésta, el yo es "mayor" que el mundo, siempre subordinado a la subjetividad, que pasa a ser su caja de resonancia. Por eso el incontenido lirismo de alguna de las páginas, por ejemplo en los dos últimos capítulos, de *Los Pazos de Ulloa* que Leopoldo Alas fue el primero en subrayar. Compárese la visita al cementerio de Ulloa narrada al final con la que podría ser su fuente zolaesca, el capítulo primero de *La Fortune des Rougon* (1871) con el encuentro de Silvère y Miette, correlatos de los Perucho y Manolita pardobazanianos, en el

camposanto de Saint Mitre, y se apreciará ese lirismo distintivo a favor de un logro artístico más elevado, y más *moderno*, de nuestra autora.

Podemos afirmar tal cosa gracias al comparatismo del que la Condesa de Pardo Bazán era partidaria militante, un método que se depura cuando además de las relaciones de dependencia o influencia de una literatura o de una obra en relación a otras escritas en lengua distinta, se atiende también a lo que tradicionalmente se denominaba poligénesis, es decir, al hallazgo simultáneo e independiente de formas y motivos literarios comunes. Doña Emilia se rebelaba, a este respecto, contra el papanatismo de ciertos sabuesos a la caza del plagio real o supuesto, como luego lo hará William Faulkner cuando se le planteaba la bernardina de su discipulaje y dependencia de James Joyce, pues su técnica narrativa parecía inspirada en la que el irlandés supo instaurar revolucionariamente en *Ulises*, y ratificar en *Finnegan's Wake*. La contestación de Faulkner siempre apuntaba al reconocimiento de la similitud entre sus respectivas poéticas narrativas, pero protestaba que él había empezado a escribir y publicar novela antes de haber leído a Joyce. La clave, según el Nobel norteamericano, residía en una especie de "polen de ideas" que a través del aire fertilizaría aquí y allá mentes creativas coetáneas que no mantenían contactos directos entre sí.

Doña Emilia, que el 7 de julio de 1885 había escrito a Narcís Oller "ahora, al leer el segundo tomo de *La Regenta* me he encontrado yo con un cura enamorado de una dama: esto mismo, aunque en bien distinta forma, y modo, danza en la novela que traigo entre manos", no dudará en calificar de *bobos* y *pillos* a quienes le acusaban de tomar el *ménage à trois* con vértice eclesiástico de *Los Pazos de Ulloa*, ora de *O crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz, o de *La faute de l'abbé Mauret* de Zola, ambas de 1875, ora de novelas posteriores, como *Tormento*, *Doña Luz* o la misma *Regenta*. Con toda la razón, argumentaba nuestra escritora que los asuntos "históricos y tradicionales pertenecen a todo el mundo", y el adulterio, si no lo primero, sí era lo segundo para la novela del XIX, como estudió Biruté Ciplijauskaité.

El refinamiento de la cultura literaria cosmopolita –recibida, eso sí, a través de una pantalla siempre francesa– que Emilia Pardo Bazán alcanzó desde los primeros años de su actividad creadora como novelista, se compadecía mal con el hirsuto fundamentalismo de quienes aventaban plagios. Nuestra escritora no ocultaba que, antes que tal, había sido, y seguía siendo, ferviente lectora, de modo que su creación le sirve frecuentemente para homenajear a sus autores preferidos.

Entre ellos estuvo, también, Edgardo Poe, a quien doña Emilia, llamándolo así, destaca de entre los literatos norteamericanos en una página de *La Revolución y la novela en Rusia*. Nada extraño, pues, que un ilustre pardobazanista ya desaparecido, Maurice Hemingway, llamara la atención acerca de cómo "la tristeza inexplicable de las cosas que se van" que el decrépito pazo de los Limioso inspira al narrador de doña Emilia se encuentra a la vez en el relato de Edgard Allan Poe "La caída de la casa de Usher" (1839), así como también otras descripciones de *Los Pazos* pueden sugerirnos lecturas u homenajes a novelas neogóticas que nuestra escritora conoció como *Wuthering Heights* o *Jane Eyre*.

En todo caso, *Los Pazos de Ulloa* acredita sobradamente su condición de texto transitivo entre el gran tronco del Realismo y el Naturalismo decimonónicos y la nueva novela que nacerá de su crisis. Si *Los Pazos de Ulloa* nos introduce cabalmente en el universo literario del primer Valle-Inclán, otras novelas posteriores de su autora apuntan hacia escritores noventaiochistas como, por caso, el propio Pío Baroja. Valga tan solo un alcance para dejar constancia del tracto literario que apuntamos: el cosmopolitismo que doña Emilia cultivó en la ambientación de sus novelas desde *Un viaje de novios* hasta *La quimera* tiene su mejor eco en la trilogía barojiana *Agonías de nuestro tiempo*, publicada entre 1926 y 1927.

Las tres últimas novelas de Pardo Bazán, *La quimera* en 1905, *La sirena negra* en 1908 y *Dulce dueño* en

1911, no desmienten el proceso de decaimiento artístico que la crítica ha querido ver en su trayectoria a partir de los últimos años del siglo XIX, pero en cuanto a las tesis de mi conferencia que ya termina confirman los síntomas incipientes de estética simbolista, decadentista y "modernista".

Nelly Clémessy, en su fundamental obra de 1973 *Emilia Pardo Bazán romancière*, traducida al español en 1982, habla a este respecto de "la dernière manière" de la Condesa, caracterizable por las notas ya apuntadas más una inspiración religiosa próxima al misticismo que se manifiesta en estas tres novelas, especialmente en la conversión de dos personajes femeninos, la Clara Ayamonte de *La quimera* y la Lina Mascareñas de *Dulce dueño*. Recordemos cómo ya en el invierno de 1883 doña Emilia, ferviente lectora juvenil de la Biblia, había usufructuado el despacho del rector compostelano Antonio Casares para trabajar con los ricos fondos de literatura mística española pertenecientes a la Biblioteca universitaria, también visitados con motivo de sus estudios sobre san Francisco de Asís que no disminuyeron, con todo, el interés con que doña Emilia terciaría en polémicas darwinistas o cultivaría el experimentalismo de los naturalistas. Emilia Pardo Bazán destaca por su capacidad de captar novelísticamente la realidad que le rodeaba, tanto como por su asimilación de las corrientes intelectuales características de su época. De todo ello se muestra orgullosa en una interesante entrevista que le realizó Carmen de Burgos precisamente en 1911, cuando la publicación de *Dulce dueño*, donde se muestra incapaz de sustraerse a la atmósfera propia de cada momento, y se reconoce encantada con el "neo-idealismo sobre un fondo de realismo" de aquel entonces, que le lleva a sustituir la minuciosidad descriptiva de Zola por un psicologismo más exquisito, que acerca la novela a la poesía.

La quimera, *La sirena negra* y *Dulce dueño* representan, así, la respuesta de la escritora a los nuevos vientos postnaturalistas que recorren Europa, lo que en su caso no significa una superación revisionista de la novela experimental de Zola hacia la que había mantenido siempre una actitud de independencia respetuosa y admirativa muy bien explicada en *La cuestión palpitante*. De hecho, incluso ahora, en estos años finales de su producción novelística, conserva elementos característicos del Naturalismo como puedan ser el contraste entre el individuo y el medio, la referencia continua a los temperamentos como determinantes de las personalidades humanas, o la presencia a veces prolija de la enfermedad y de los médicos. Pero un poderoso simbolismo está al mismo tiempo bien presente, incluso desde los propios títulos, todos ellos de profundas referencias intelectuales o librescas. Y doña Emilia arrima ahora un poco más sus tesis hacia lo religioso, sin gran fervor en sus convicciones, todo hay que decirlo, pero en una línea personal de afianzamiento conservador en los fundamentos de su formación católica, compatible con estímulos neo-espiritualistas franceses como los aportados por dos novelas de Edouard Rod, *La course à la mort* (1885) y *Le sens de la vie* (1889), de su especial predilección.

El decadentismo literario francés, iniciado por los poetas simbolistas de la efímera revista *Le Décadent*, nace en lo que a la novela se refiere hacia 1884 con Joris-Karl Huyssmans, en virtud de la ya aludida escisión dentro del grupo zolaesco de Médan, y algo de esto aparecía ya de modo natural en *Los Pazos de Ulloa* de 1886, en la descripción del pazo de los Limioso, en donde la decadencia es producto del agotamiento de una época, de una clase social y de su forma de vida que en cierto modo la Condesa de Pardo Bazán añora nostálgicamente, frente a esa perversión artificiosa que arrastra hacia el aniquilamiento al sofisticado y perverso protagonista de *A Rebours* Jean Floressas Des Esseintes, quien tiene, como hemos mencionado ya, un logrado trasunto femenino en uno de los personajes de *La quimera*, Espina Porcel. John Kronik ha estudiado a este respecto el profundo interés que hacia 1890 provocó ya esta tendencia en nuestra autora, quien "como la mayor parte de sus contemporáneos, no solía distinguir entre simbolismo y decaden-

tismo". Sobre todo ello escribió profusamente desde aquel entonces, y en 1918 pronunció en el Ateneo de Madrid una serie de conferencias sobre los poetas simbolistas y decadentistas que, de no haberse perdido por completo cuando la guerra civil (afirmación que probablemente se podrá atemperar después de la revisión del archivo Pardo Bazán depositado en la Real Academia Gallega que González Herrán y otros están realizando), hubieran ocupado varios tomos. Doña Emilia, siempre fiel a su curiosidad y a su eclecticismo, supo relacionar el decadentismo con la crisis socio-histórica de la época y, sobre todo, con un nuevo individualismo desenfrenado. Su apertura intelectual, que le es tan característica, la llevó incluso a comprender una de sus tendencias más extremas, el satanismo, como un tipo de "misticismo inverso" por decirlo de algún modo, de lo que acaso se perciban algunos matices en *La sirena negra*.

En *La quimera* y en *Dulce dueño* la escritora coruñesa desarrolla un nuevo mito para la relación entre individuo y medio que suplanta al determinismo naturalista. Estamos en la naciente era modernista: la escritora debe prestar más atención a lo que en el capítulo XIV de *La sirena negra* se denomina "los adelantos" -novedades artificiosas como el automóvil, el gramófono, los rayos X, la electricidad, el teléfono o el cinematógrafo- que a la madre Naturaleza, y conceder protagonismo a personalidades recias capaces de modificar las determinaciones referentes al sexo, la herencia o la clase social. A esta estirpe pertenecen las protagonistas de *La quimera* y *Dulce dueño*, así como el hiperestésico, misántropo y abúlico Gaspar de Montenegro de *La sirena negra*: tres personalidades rebeldes, orgullosas, imperativas, sin tabúes ni complejos, autosuficientes en lo económico y dispuestas a emplear cualquier medio, por sofisticado que pudiese parecer, para conseguir sus objetivos, lo que les lleva, consciente o inconscientemente, a producir dolor a los más vulgares, o incluso a generar la tragedia en su entorno.

En este sentido, el paso de la referencia naturalista a la decadentista, modernista, simbolista o neo-espiritualista no significa el abandono por parte de doña Emilia de la hábil combinatoria con que modula los patrones constructivos de la "novela de espacio" y la "novela de personaje". Tanto los protagonistas citados como otros deuteragonistas siguen desempeñando una función fundamental en la articulación del relato, mientras que los espacios parecen amortiguar, en cierto modo, su propio protagonismo, si bien en estas tres últimas novelas se produce una fusión sincrética de los tres ámbitos que acogen el universo pardobazaniano: la Galicia rural y urbana, el Madrid cortesano y provincial a la vez, y el escenario cosmopolita de Francia y Europa en general.

Todo lo dicho se cumple con detalle en *La quimera* donde el protagonista, el pintor Silvio Lago -trasunto del malogrado artista gallego Joaquín Vaamonde Cornide (1872-1900), autor de dos de los más hermosos retratos de la Condesa conservados en la sede de la Real Academia Gallega y en el Museo de Bellas Artes de A Coruña- muere en las Torres de Alborada, el pazo de su madrina artística, la compositora Minia Dumbría, que lo ha introducido en los círculos aristocráticos de la Corte como antesala de la bohemia parisina y el éxito internacional.

La quimera fue catalogada enseguida como una novela en clave, a lo que su autora había contribuido con una declaración publicada en *El Gráfico* en junio de 1904, en donde recordaba al, en su día, famoso y solicitado retratista al pastel en quien se había inspirado para desarrollar, no obstante, un asunto de trascendencia, "el estudio de la aspiración artística". Al crecer la fuerza de aquel etiquetamiento, favorecida por la publicación por entregas de la novela, doña Emilia tuvo que matizarlo mediante un prólogo primero, un largo artículo de *La Ilustración Artística* (número 1.585, 1912) después y, finalmente, toda una conferencia, pronunciada en el Centro Gallego de Madrid con motivo de la Exposición Regional de pintura de 1912 y editada ese mismo año.

Independientemente de su fundamento autobiográfico y de otras claves que no es difícil descifrar, sobre todo las referentes a las damas de la alta sociedad madrileña que posaron para Vaamonde, el propio simbolismo del título acredita la ambición de la autora de *La quimera* al escribirla. El mito helénico del monstruo que vomitaba fuego al que Belerofonte, jinete del alado Pegaso, mata introduciendo en su garganta una pieza de plomo, le sirve a nuestra escritora para representar la aspiración a la idealidad, consustancial a todo proyecto artístico. Esa aspiración hacia la belleza resulta en cierto modo inexorablemente destructiva por ambiciosa en exceso, como se desarrolla en otra de las fuentes de que parte la escritora, el diálogo de la esfinge y la quimera incluido en *La tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert, que es motivo de conversación entre Silvio y Minia desde su primer encuentro en las Torres de Alborada.

Más aún, la escritora incorporó como preámbulo al primer capítulo de la narración propiamente dicha una tragicomedia en dos actos para marionetas titulada "La muerte de la quimera" que le había sido encargada, en la que representa el agostamiento del amor loco y del entusiasmo heroico que unían a Belerofonte y Casandra, la hija del rey Yobates, una vez que la quimera es vencida.

La misma suerte se cumple en el triste destino de Silvio Lago, para quien la tensión creativa se vuelve una suerte de *spleen*, una manifestación más de la angustia vital, "del malestar contemporáneo" consistente en "la infinita aspiración idealista", en palabras de la propia autora. Silvio resume su *fatum* en esta frase dirigida a Clara Ayamonte, que despechada en su amor hacia el pintor acabará abrazando el misticismo como otra forma de lo absoluto: "Solo tengo entrañas para mi loco deseo de pintar como los semidioses". Y en su conferencia de 1912, la Condesa redundará en esa misma idea al recordar al pastelista que la había retratado.

Al margen de que una de las claves de *La quimera* sea precisamente la cristalina identificación de Minia Dumbría con Emilia Pardo Bazán, los constantes debates de Silvio Lago en pos de su quimera vienen a reproducir la propia trayectoria artística de la escritora, lo que confiere a esta novela el rango de verdadero manifiesto final de su evolución estética y resumen de sus reflexiones sobre la creación.

A este respecto, resulta muy sugerente la idea expresada por Donald Fowler Brown. Según su interpretación, la novelista se desdobla en Minia y en el propio Silvio, que representarían sus posiciones estéticas de la madurez y de la juventud, respectivamente. En definitiva, se trata del abandono del realismo verista o naturalista por una concepción más abierta e integradora de la imitación de lo real. Emilia Pardo Bazán está objetivando así, a modo de testamento estético, sus propios debates de artista consciente a través de sendos personajes de una de sus últimas novelas que resulta, precisamente por ello, insustituible para comprender toda su obra. Debates que podrían resumirse en el proceso que lleva a Silvio Lago desde el proyecto insatisfactorio de un cuadro de género, titulado "La recolección de la patata en Galicia", cuyo verismo inconsistente atribuía, según la propia doña Emilia, a la influencia que sus teorías habían ejercido sobre la paleta de su joven amigo el pintor, hasta el modelo de "Las espigadoras" de Millet finalmente descubierto en París, tras desencantarse del naturalista Courbet. Y así, en el capítulo III de *La quimera* correspondiente a París, el artista proclama algo que la escritora gallega, inmersa ya en los esteticismos decadentistas de Gustave Moreau u Oscar Wilde, y proclive al espiritualismo que dominará sus dos últimas novelas, sin duda suscribiría: "Estoy divorciado para siempre del verismo servil, de la sugestión de la naturaleza inerte, de la tiranía de los sentidos. Soy libre y dueño de crearme mi mundo; ya no venero a los que se limitan a copiar; ya no tengo fetiches; si imitase, sería para dar muerte".

El absoluto artístico de Silvio Lago y el anhelo de supervivencia de Gaspar de Montenegro en *La sirena negra* dan paso en *Dulce dueño* a la búsqueda de otra quimera, el "Amor Ideal", que la protagonista no encontrará en ningún ser humano, sino en Dios.

Actúa como correlato de esta historia, desde su primer capítulo, la hagiografía de santa Catalina de Alejandría, que tras rechazar a todos sus pretendientes, convertida ya al Cristianismo prefiere el martirio a la renuncia de lo que entiende como un matrimonio espiritual entre ella y Cristo, incomparable con el que se le ofrece con el César Máximo Dacio.

A partir de este primer capítulo, en el que el Magistral alcalaíno Carranza le lee la vida de su santa patrona a su pupila y rica heredera Lina Mascareñas, *Dulce dueño* se nos presenta como una novela romántica, llena de peripecias y variados escenarios –Madrid, Granada, Biarritz, Suiza–, y por ello de fácil lectura y notable capacidad de seducción para el lector. Pero sobre todo, nos ofrece una especie de testamento del feminismo aristocrático que la autora había cultivado, y que aquí, antes del desenlace místico, se recrea en la exposición autocomplaciente de todos los privilegios reservados en exclusiva a una mujer favorecida por una situación social privilegiada: lujo, ocio, servidores, herencias, viajes, sibaritismo, vida social...

En este contexto, Lina se desenvuelve como una Amazona que despacha sin contemplaciones a sus pretendientes, como una mujer segura de sí misma que, tras todo tipo de pruebas, no necesita a los hombres ni para el afecto ni para el sexo, acerca del que recibe cumplida información teórica y mercenaria por parte de un médico, el doctor Barnuevo. Por eso puede desdeñar sucesivamente a tres galanes cuando le presentan otras tantas posibilidades que no llegan a colmar sus ansias de un Amor Ideal: la inteligencia en el caso de Hilario Aparicio, filósofo anarquista y *kirkegaardiano*, el erotismo de su primo andaluz José María, y el poder del político europeísta Agustín Almonte, que llega a ofrecerle en el capítulo V la posición de segunda dama de España "a no ser que para entonces los sucesos hayan tomado tal giro, que pueda ser la primera".

La peripecia de una tempestad en el lago Leman, en donde se ahoga este último pretendiente, precipita el desenlace místico, una conversión poco verosímil que, por la vía de la humillación, da con la antaño orgullosa Lina Mascareñas en un asilo para alienados donde lo que queda de su familia consigue desheredarla. Ella encuentra, sin embargo, allí la felicidad, entregada por completo a la voluntad de su Dulce Dueño, "único que sin vileza se admite y se ansía, cuando se desprecia todo lo que no surge en las fuentes secretas de nuestro ser".

Los decorados, las ideas, los modos de vida cosmopolitas que nuestra escritora maneja aquí le sirven para plantear, sin embargo, un tema de profundas raíces espiritualistas, de amplia tradición autóctona. Y facilitan la conclusión de esta conferencia reiterando la connivencia entre la obra y el pensamiento de Emilia Pardo Bazán con el caldo de cultivo que desde el siglo XIX sustenta la Literatura Comparada.

Uno de los comparatistas más críticos, el francés Etiemble, siempre ha postulado que esta vertiente de los estudios literarios constituye una especie de "ideología militante", un sistema de ideas acompañado de una visión amplia de la literatura, el humanismo y la propia historia, algo que está en sus mismos orígenes decimonónicos que son liberales, pacifistas y cosmopolitas. Desde ese mismo espíritu se manifiesta la gran figura española en este campo, Claudio Guillén, cuando afirma que la actitud del comparatista debe ser extremadamente sensible a las tensiones entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general, tendiendo lazos entre los dos polos pero sin inclinarse nunca en exceso hacia uno de ellos en perjuicio del otro. Y siempre con el deseo –son sus propias palabras– "de superación del nacionalismo cultural", en la estela de aquel viejo sueño goethiano de una Weltliteratur que T. S. Eliot reavivó afirmando que el conjunto de las literaturas tiene una existencia paralela y compone un orden simultáneo, de modo que ningún escritor encuentra su completa significación en sí mismo sino que ésta se revela "for contrast and comparison, among the dead". Así lo pensaba también Emilia Pardo Bazán, y yo he creído oportuno recordarlo a ciento cincuenta años de su nacimiento y ochenta de su muerte.