

La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán

Ángeles Ezama Gil

(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

Dulce Dueño (1911) es la última novela de Emilia Pardo Bazán, la más personal y elaborada, una novela de síntesis, su testamento literario, en opinión de Mayoral (en Pardo Bazán 1911: 32), “un testamento, un ideal noble para una era anti-heroica” según Hemingway (1998: 680). No es casualidad que la autora elija a Santa Catalina de Alejandría como leit-motiv de la misma, porque esta santa representa en su más alto grado el gusto por la sabiduría y la belleza, así como la defensa a ultranza de la individualidad y la libertad femeninas, tan caras a la autora; esta manifiesta su preferencia por la santa en una entrevista a Carmen de Burgos en 1911: “Yo amo mucho la figura de Santa Catalina. En Las Torres la tengo esculpida en piedra, con su tocado bizantino.”

D^a Emilia destaca la superioridad humana y la exquisitez de que hace gala la Alejandrina en el cuadro religioso que le dedica a la santa (30 de noviembre de 1901 en 1925: 1594): “Todo cuando la rodea lleva el mismo sello, indicando en la santa un ejemplar humano selecto, exquisito, un espíritu superior colocado en la cumbre de la vida”. Y lo mismo en *La Quimera*:

Vea usted qué dos santas ésas. Escogidas, ¿eh? No crea usted que están ahí por casualidad, por antojo. Son las dos santas filósofas que desdeñaron las bajezas materiales del paganismo y entraron en el Cristianismo por amor de la pureza, pero sin renunciar a su elegancia artística, sin confundirse nunca con los ascetas groseros. A Santa Bárbara en su torre, a Santa Catalina en su palacio, se las puede uno representar leyendo un tratado de psicología coronadas de perlas, veladas de gasa, con manos tan liliales como esas que ve usted ahí, las de Santa Catalina; las que tiende al anillo del celeste Esposo, y que son la perfección de la belleza en una cosa ya tan bella como una bella mano de dama. (1905: 485)

La búsqueda del amor, que se identifica, en términos platónicos, con la belleza, y en último extremo con Dios, es el motor que empuja tanto a Catalina de Alejandría como a Lina Mascareñas, las dos santas, clásica y moderna, protagonistas de *Dulce Dueño* (Ezama 2005a); si Catalina se pregunta “¿Dónde encontrar esa suprema belleza de la forma, que según Plotino trasciende a la esencia?” (1911: 58), Lina se confiesa llena de “ansias de belleza suprema” (Ibíd.: 282); la primera consigue encontrar la belleza

absoluta sin abandonar su hermosura externa (es el tiempo del sacrificio físico, del martirio), la segunda ha de renunciar a esta para acceder a aquella siguiendo la máxima evangélica “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame” (Mt: 16, 24). Y es que el linaje de amor que se persigue es en ambos casos el mismo, el de las leyendas bretonas que pasan a los libros de caballerías y luego se cristianizan sublimándose, llegando al ideal poético que es la leyenda de Perceval o Parsifal unida a la del Santo Grial, que tan bien glosara Wagner:

El amor, en ese nuevo concepto de la mujer, se niega a sí mismo, transforma el apetito y deseo natural en renunciaciones, sacrificios, sueños, quintaesencias de sentimientos y ansias de pureza y castidad blanquísimas, cuyo símbolo gráfico puede ser la azucena, que las idealizaciones de una escuela poética reciente pusieron en manos de las damiselas de largo corpiño y gracia esbeltísima (...) Este linaje de amor crece con la distancia y se acendra y aquilata con la imposibilidad. Es lírico porque es necesariamente triste, y porque es triste es bello (Pardo Bazán 1916a: 1536)¹

La búsqueda de esta belleza absoluta implica la realización de un camino interior, “camino de perfección” como el de Santa Teresa y, en cierto sentido, como el del Fernando Osorio de la novela barojiana de 1902. Y coincide con la búsqueda de Pardo Bazán a lo largo de su obra, sobre todo en su última novela en la que la autora pone tanto de sí misma; la escritora gallega le dice así en una carta a José Yxart de 15 de agosto de [1883]: “soy, no una *sabia* y una erudita, como suelen decir, sino una profana aficionada de la hermosura” (en Torres 1977). El amor por la belleza de la obra de arte lo aprende D^a Emilia en Théophile Gautier, en el cual constituye un principio fundamental, como ya señaló su discípulo Baudelaire:

Chaque écrivain est plus ou moins marqué par sa faculté principale (...) Gautier, c’est l’amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié (...) Or, par son amour du Beau, amour immense,

¹ La misma concepción idealista del amor es la que se desarrolla en la novela corta de Pardo Bazán *La última fada* (1916), un pastiche de las convenciones narrativas artúricas y de las de los libros de caballería y héroes de la épica castellana, así como de algunos motivos de la literatura tradicional; la fada es otra encarnación del ideal amoroso imposible que en *La sirena negra* y en *La serpe* representa la sirena; su cristianización tiene que ver con el mensaje religioso que se desprende de la novelita, que representa el fin del mundo pagano y el advenimiento del cristianismo: “Con la fada habían muerto las apariciones, los recuerdos de una edad más romántica, perdida en las nieblas primitivas, cuando Cristo aún no había venido al mundo” (Pardo Bazán 1916c: 723).

fécond, sans cesse rajeuni (...) Théophile Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois nouveau et unique. De celui-ci, on peut dire qu'il est, jusqu'à présent, sans doublure. (Baudelaire 1859 : 180)

Y como lo manifiesta la autora coruñesa:

Maestro de parnasianos, enamorado de la plástica, tiene fe en la hermosura, no en la natural, sino en la del arte. Se consuela de la vida mediante la contemplación de las formas y los colores, tratados por ilustres artistas. Y, gracias a este sentido de la belleza plástica, sus versos no tienen la vaguedad lamartiniana; presta a la poesía la estructura, el brillo, el color, la precisión de contorno de los metales y las piedras preciosas que los incrustan. Los versos al cincel, lo lapidario, la descripción que vence a la pintura y a la escultura y al grabado y a la talla proceden de Teo. (Pardo Bazán, s.a.: 252)

El sentido de la belleza plástica conduce a Gautier a hacer uso del procedimiento de la *transposición* (Latorre 1999, 2002: 33-48), tal vez como resultado de su doble faceta de escritor y crítico de arte, condición que comparten también sus discípulos Baudelaire, Banville y los hermanos Goncourt, pero también Huysmans, Zola, y la propia autora gallega, y que se expresa en poemas como el erótico *Galanteries. Musée secret*: "(...) Pour rendre sa beauté complete,/Laisse-moi faire, ô grand vieillard,/ Changeant mon luth pour ta palette,/ **Une transposition d'art.**"²". O en sus críticas de arte, como señala Sainte-Beuve:

Chaque peinture, chaque fresque, on croit la voir à la lumière dont il la décrit, et on la voit non seulement dans son projet et sa disposition, mais dans son effet et son ton ou sa ligne. Le système de Gautier, en décrivant, est un système de **transposition**, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction. De même qu'on réduit une symphonie au piano, il réduit un tableau à l'article. Et tout ainsi que pour la symphonie transposée et réduite, ce sont toujours des sons qu'on entend, de même dans ses articles ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont des couleurs et des linges; il a une palette, il a des crayons. (...) Ce sont là de ces comptes rendus qui parlent et qui vivent. En fait d'art, montrer plutôt encore que juger est peut-être, de toutes les formes de critique, la plus utile. (Sainte Beuve 1883: 318)

Pardo Bazán hace una apreciación similar sobre la obra del maestro francés:

² Las negritas son mías.

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. (1911: 270)³

Esta técnica de la transposición la anunciaba ya en *La quimera* a propósito de los poemas del cubano José María de Heredia:

Serenamente, bellamente, señorialmente, había llegado a la plenitud de la gloria. ¿Y qué pintor podía preciarse de haber igualado a Heredia, el colorista -a menos que sea Moreau?- No era la primera vez que Silvio, sufridor de todas las dudas por la misma incandescencia de su fe, se había preguntado, leyendo a Flaubert, a Heredia, a los coloristas de la pluma, si era dable superarles con el pincel. (...)⁴

Sin haber tanteado aún sus disposiciones para el arte, ya padecía Silvio (...) la solicitud de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color, en vez de notas musicales; al escritor, a emular al pintor, produciendo a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o del sonido; al arquitecto, a forzar las líneas, alterando la serenidad, volviendo al barroquismo; a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce. (1905: 406-407)

Aunque su iniciador es sin duda Gautier, el cual en *Émaux et camées* pretende:

³ No obstante, Gautier gustaba de la música wagneriana, según escribe Baudelaire: «Il y a quelques années, au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de *Tannhäuser*, avait cependant, dans le *Moniteur*, traduit ses impressions avec cette certitude plastique qui donne un charme irresistible à tous ses écrits.» (1 de abril de 1861: 268)

⁴ Semejante paralelo entre la pintura de Moreau y algunos de los escritores que venimos citando la encontramos también en Huysmans: “Ante estos cuadros, uno tiene una sensación casi semejante a la que se experimenta al leer ciertos poemas extraños y seductores, como el Sueño dedicado, en las *Flores del mal*, a Constantin Huys, por Charles Baudelaire.

Y todavía el estilo del Sr. Moreau se acercaría más a la lengua de orfebre de los Goncourt. Si fuera posible imaginarse la admirable y definitiva *Tentación* de Gustave Flaubert, escrita por los autores de *Manette Salomón*, tal vez tendríamos la similitud exacta del arte tan deliciosamente refinado del Sr. Moreau” (“El salón oficial de 1880”, 1883, en Huysmans 2002: 77)

traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur la plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onix. Chaque pièce devait être un médaillon à enchasser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. Mais l'auteur ne s'interdisait nullement de découper dans les tranches laiteuses ou fauves de la pierre un pur profil moderne, et de coiffer à la mode des médailles syracusaines des Grecques de Paris entrevues au dernier bal. (Gautier 1868: 87).

En la apreciación de Gautier sobre su quehacer poético se dan cita la devoción a lo clásico y la modernidad, extremos que también se recrean en *Dulce Dueño*, en las dos protagonistas de la novela, la clásica Catalina de Alejandrina y la moderna Lina Mascareñas.

El procedimiento de la transposición entronca por una parte con el precepto horaciano "ut pictura poesis", de larga tradición literaria, y por otro con la teoría de la fusión de las artes, que, forjada durante el período romántico, culmina en Wagner.

El "ut pictura poesis" horaciano se desarrolla en particular en el periodo barroco, en la teoría y en la práctica literaria. En teoría en libros como la *Philosophia Antigua Poetica* (1596) de Alonso López Pinciano, en los *Diálogos de la pintura* de Carducho (1633) y el *Museo Pictórico y Escala Óptica de Antonio Palomino* (1715-1724). En la práctica literaria en formas como el emblema, la empresa, el jeroglífico, los ejercicios de *ékphrasis*, el libro ilustrado o las historias pintadas en pliegos, y en particular en exponentes como la casa-museo de Lastanosa o el teatro calderoniano, que representan la ambición de síntesis de las artes; así lo señala Egido (1989), quien afirma refiriéndose a Calderón: "El teatro de Calderón representa la cúspide de esa sincronía de las artes plásticas con la literatura y con la música, a la busca de un espectáculo wagneriano, total, que las comprendiera a todas" (1989: 18), y a géneros como la silva: "De entre los subgéneros barrocos tal vez sea la silva métrica, nacida en los albores del siglo XVII, la que mejor representa no sólo la corriente descriptiva, sino el afán sintetizador de las artes" (*Ibíd.*: 24).

Julián Zugazagoitia, sin embargo, considera que la noción de obra de arte total nacida con el romanticismo alemán, y que luego cristaliza en Wagner, no puede extenderse al barroco:

Cet art dyamique, conçu comme l'arme de Rome pour lutter contre la Réforme luthérienne et calviniste, intègre les différents arts et les synthétise pour atteindre un plus grand effet. Il dépasse le cadre religieux pour s'exprimer aussi dans les

palais privés et va jusqu'à englober la ville en architecturant des espaces publics. Mais cet art, qui fait appel à l'émotion et capte la totalité des sens, est tributaire d'une esthétique qui, déployant sa passion du merveilleux et de l'artifice, est celle de la *représentation*. L'aspiration à l'oeuvre d'art totale relève, au contraire, d'une esthétique de la présence ou de la *manifestatio*. Il s'agit moins, en cela, d'une question formelle que de l'attitude qui porte et génère l'oeuvre. Quand l'oeuvre d'art n'est qu'une somme d'artifices exhibés, elle déçoit toute quête de transcendance ou d'absolu. (2003: 68).

Y aunque el marbete "obra de arte total" no figura explícitamente ni en Novalis, ni en los Schlegel, ni en Schelling, Schopenhauer o Nietzsche, sí se manifiesta en ellos "une dimension transcendante et ontologique de l'art, dont le wagnérisme peut assurément apparaître comme un accomplissement." (*Ibid.*: 67). Pero el concepto de obra de arte total no es una invención de Wagner (Most 2003: 11-34; Picard 2006: 21-67); Most lo considera en este aspecto como un epígono de los románticos alemanes, si bien añade que Wagner incorpora a dicha herencia ingredientes personales como la pasión, el furor polémico, el conocimiento íntimo de la historia de la música y las preocupaciones de un compositor ansioso de teorizar y de legitimar su propia música (2003: 23). Otros artistas de la generación de Wagner como Mallarmé, Rodin y Manet aspiran a esa misma ambición de crear la obra de arte total, ambición que luego se extiende a las vanguardias y reaparece periódicamente (Galard y Zugazagoitia, "Introducción" en AA.VV., 2003: 5-6, Lista 2006).

La teoría de la obra de arte total, entendida como fusión de las artes, encuentra sin duda en Wagner su principal adalid, aunque no el único; el músico alemán la expresó en su ensayo *La obra de arte del porvenir* (1849: 119)

La obra de arte común suprema es el *drama*: dada su *perfección posible*, no puede existir si todas las artes no están contenidas en ella con suprema perfección.

Sólo se puede imaginar el verdadero drama como emanación del deseo común de todas las artes de dirigirse de la manera más directa al público común: ningún arte aislado puede revelarse en el drama al público común con entera comprensión, si no es en comunicación colectiva con otras artes, porque la intención de cada género de arte aislado ha de realizarse únicamente con el concurso inteligible de todos los géneros de arte.

Baudelaire, en un artículo sobre el *Tannhauser* se hace eco de esta teoría:

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa

manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste. (1 de abril de 1861: 269-270)

Y sin duda Baudelaire es un receptor privilegiado, cuya imaginación le permite captar las analogías y correspondencias entre las diversas artes y la totalidad (trascendencia) por encima de ellas:

Il ne serait pas ridicule ici de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimés par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (*Ibid.*: 271)

Las analogías o correspondencias son una manifestación de la obra de arte total, que procede del simbolismo, y cuya formulación realizó el propio Baudelaire en su célebre poema "Correspondances". El poeta encuentra la unidad profunda en la síntesis por la cual las diversas impresiones de los sentidos son puestas en correspondencia; las sensaciones nos revelan lo oculto, la unidad de la naturaleza, que se demuestra en que a cada olor le corresponde un sonido y un color: "Comme des longs échos qui de loin se confondent,/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté,/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»

Entre ambos, músico y poeta, establece D^a Emilia un paralelismo cuando se refiere al procedimiento empleado por Wagner en sus libretos:

No ha empleado más que un procedimiento: no inventar, limitarse a aprovechar la tradición y la leyenda, desentrañando con la poesía y la música, su oculto simbolismo. Para Wagner, como para Baudelaire, el mundo es una selva de símbolos y voces misteriosas los murmuran, saliendo de los árboles centenarios de esa selva. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 19 de enero de 1914)⁵.

⁵ En Pardo Bazán 2005. Todas las citas de los artículos de *La Ilustración Artística* que se harán a lo largo de este trabajo proceden de la citada edición.

Por otra parte, la música wagneriana y la pintura prerrafaelita tienen para la autora un mismo significado:

Desde la penumbra ha irradiado sobre las almas exquisitas, sobre las conciencias de los artistas que la tienen. Una corriente gemela de la prerrafaelista ha producido la inspiración del inefable Wagner. En el arte digno de este nombre, en el arte que no da náuseas, no hay sino religiosidad, religiosidad, caballería andante, alma en busca del cielo... ¿Sabe usted cuál es la última palabra del arte? La misma del amor: el éxtasis. (1905: 482-483)

La superioridad humana y la exquisitez que encontrábamos en Santa Catalina de Alejandría, traducibles en términos de trascendencia religiosa, se repiten en los prerrafaelitas, al igual que en Wagner y en Baudelaire: “Pintar devotamente, con la pulcritud de los místicos (...) pintar santamente, y si no, no pintar... ¡porque sería indigno! Ser santo, y a la vez elegante y superior al vulgo ¿no es un ideal altamente estético?” (*Ibíd.*: 480).

La búsqueda de la belleza, la síntesis artística⁶ y de sensaciones y la espiritualidad se dan la mano en el músico, en el pintor y en el poeta, así como en la última novela pardobazanianana.

Pues bien, *Dulce Dueño*, que no es una novela de artista sino de un modo muy particular, es un relato en que, como muy bien ha señalado Clémessy (1973: 329) “*toujours la réalité débouche sur la vision d’artiste*”, una perspectiva artística que sólo en raras ocasiones se halla explícita (v.gr. en el caso de la música wagneriana, del universo de los objetos, o de la moda concebida como un arte -Ezama 2005b); más a menudo, sin embargo, las sugerencias artísticas, que permiten considerarla como una novela de síntesis o fusión de las artes, no están explicitadas. Es la misma óptica desde la que D^a Emilia perfila algunas de sus crónicas, v.gr.:

Me han encantado los paisajes granadinos, y quiero imitar a las turistas inglesas, que se sientan, abren el álbum, afilan el lápiz o deslíen la pastilla de acuarela,

⁶ La importancia de las referencias artísticas en las novelas pardobazanianas fue ya señalada por Baquero Goyanes en 1955 (49-55, 63-66, 191-199); sobre ella volvió Clémessy (1973, I: 321-340) al referirse a la última manera novelística de la autora coruñesa, que se inicia en 1903 con *La Químera*; Clémessy apuntaba el influjo de los Goncourt y la adopción de la estética simbolista en sus tres últimas novelas. Yolanda Latorre, en fin, se ha dedicado reiteradamente a explorar este aspecto de la narrativa de Pardo Bazán en diversos trabajos (1993-1994, 1996, 1997, 1998, 1999) que culminan en su monografía *Musas trágicas* (2002), a la que han seguido algunos ensayos posteriores sobre el particular (2005).

y fijan en el papel la visión fugitiva. (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 5 de junio de 1905)

Para Clémessy (1973, I: 330) en *Dulce Dueño* la manifestación artística más relevante es la obra de Wagner, afirmación que resulta incuestionable, porque lo cierto es que en la novela la búsqueda del ideal amoroso por parte de Lina, que enraiza en la biografía de Catalina de Alejandría, se precisa en la contemplación del *Lohengrin* de Wagner, el pretendiente ideal, antes de que aparezcan en escena los pretendientes reales, y se cumple en el final del relato. Por su parte, Pereira Muro interpreta el capítulo I de la novela, en que Carranza lee para sus amigos la historia de Santa Catalina, como una “obertura o preludeo musical” de la novela (2006: 158).

D^a Emilia descubrió la obra de Wagner al contemplar una representación de *El holandés errante* durante su visita a la Exposición Universal de Viena (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 21 de diciembre de 1914). A partir de entonces escribió varios artículos sobre las óperas wagnerianas (González Herrán 1999), entre ellos uno sobre *Parsifal* (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 19 de enero de 1914 en Pardo Bazán 2005), donde se refiere a *Lohengrin* como la ópera

que más ayudó a reconciliar con la “música alemana”, que no era de Meyerbeer, ni de Mozart, al paraíso del Teatro Real,. Areópago terrible para todos los cantantes y compositores del mundo, porque se compone de verdaderos aficionados, severos, intransigentes (...) y conservan y afirman la independencia de sus juicios, rara vez desacertados.

Las óperas wagnerianas fueron aprovechadas en ocasiones por la autora para construir episodios significativos de sus relatos (Latorre 2002: 70-81); esto es lo que sucede en el “Episodio soñado” que abre el cap. III de *Dulce Dueño*, que hay que situar en paralelo con el capítulo final (VII, vi), ya que el éxtasis de Lina ante el *Lohengrin* (arte) es similar al éxtasis que luego alcanza por la pertenencia a su Dulce Dueño (amor), cfr.:

Sobrio de movimientos, es elegantísimo de actitudes. Y me extasío ante el blancor de su vestimenta de guerra. El tema del silencio, del arcano, vuelve, insistente, clavándose en mi alma. “No me preguntes de dónde vengo, no inquieras jamás mi nombre ni mi patria...” ¡Así se debe amar! Mi alma se electriza. Mi vida anterior ha desaparecido. No siento el peso del cuerpo ¿Quién sabe? ¿No existe, en los momentos extáticos, la sensación de levitación? ¿No se despegará nunca del suelo nuestra mísera y pesada carne?

La necesidad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera, ¿saber, qué? ¿Una palabra, un punto del globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al prometido? ¿Saber, cuando las notas de la marcha nupcial aún rehílan en el aire?

Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes. "Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño... (1911: 151)⁷

Yo soy feliz. Estoy donde Él quiere que esté. Aquí, me visita, me acompaña, y la paz del espíritu, en la conformidad con su mandato, es mi premio. Aún hay regalos doblemente sabrosos, horas en que se estrecha nuestra unión, momentos en que, allá en lo arcano, se me muestra y comunica. ¿Qué más puedo pedir? Todo lo acepto... todo lo amo, en Él y por él. Amo estas paredes lisas, que ningún objeto de arte adorna; este mobiliario sin carácter, como de hospital o sanatorio; estos árboles sin frondosidad, este jardín sin rosas, este dormitorio exiguo, esta gente que no sospecha lo que me sirve de consuelo, y se admira de la expresión animada y risueña de mi cara, y me llama -lo he averiguado- "la Contenta..." Y, mientras mis dedos se entretienen en una labor de gancho, mi alma está tan lejos, tan lejos... Por mejor decir, mi alma está tan honda...! Recatadamente converso con él, le escucho, y su acento es como un gorjeo de pájaro, en un bosque sombrío y dorado por el sol poniente. Otras veces, le aguardo con impaciencia de novia, deseosa de oír crujiir la arena bajo un paso resuelto, juvenil... y le pido que no tarde, que no me haga languidecer. Y languidezco, y a veces, un desvanecimiento, un arrobo, me sorprenden en medio de la ansiosa espera (*Ibíd.*: 287)

En este respecto resulta muy oportuna la apreciación que D^a Emilia hace de la obra de Wagner en su dimensión espiritual, porque todos sus temas y motivos característicos se dan cita, de modo sucesivo, en la trayectoria de su protagonista Lina:

Wagner dejó escrito que toda obra de arte es "religión presentada en forma viviente" y su objeto más alto, "revelar las sagradas arcanidades del hombre interior, donde la verdadera religión tiene base". A este luminoso abismo del alma nos conduce Wagner por la virtud del arte, por la magia de las formas sensibles, por el florido o sangriento camino de los viejos símbolos y las olvidadas mitologías, los dogmas eternos y las leyendas sacras. El amor, la muerte, la piedad, la tentación, el arrepentimiento, la victoria del hombre sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza: estos son los temas y motivos de Wagner, y si no los hay más grandiosos, tampoco los hay más generales, naturales y accesibles a toda comprensión ("Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español", 17 de enero de 1910, en Pardo Bazán 1999, I: 349)

⁷ Es el mismo arrobo que causa la obertura del *Lohengrin* en Baudelaire: "Nous trouvons la sensation de la béatitude spirituelle et physique; de l'isolement; de la contemplation de quelque chose infiniment grand et infiniment beau; d'une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison; et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables." (Baudelaire, 1 de abril de 1861: 272)

La sugestión musical supone la culminación de la sensación auditiva en una novela en que el sentido del oído tiene una presencia significativa. La música de la naturaleza impregna el ambiente granadino de La Alhambra, dominado por “el cántico lento, triste y sensual del agua” (*Ibíd.*: 185) y alcanza connotaciones metafóricas en el momento del éxtasis: “un murmurio musical se alza del suelo abrasado con el calor diurno; mi cabeza resuena, mi corazón vibra. El deliquio se apodera de mí” (*Ibíd.*: 285). El sonido de la palabra (amor, perdón, locura) domina el relato encontrando su correlato necesario para el encuentro con el Dulce Dueño en el silencio y el arcano del *Lohengrin* (*Ibíd.*: 152), en el silencio del convento de carmelitas (*Ibíd.*: 281).

Otra sugestión enormemente poderosa en *Dulce Dueño* es la de lo visual, tal vez por influjo de Gautier en cuya poesía el de la vista es el sentido preponderante (Ullmann 1947), o por la afición de la autora a las artes. La novela se inicia con la descripción de un objeto antiguo, una placa que representa a Catalina de Alejandría; es una joya preciosa y una obra de arte que posee, además, un simbolismo religioso:

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, deoros cincelados y también esmaltados, 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 esmeragdita. Tendido el cabello de color de miel por los hombros, rodea la cabeza diadema de diamantillos, 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. (*Ibíd.*: 47-48).

Esta placa tal vez sea la misma que se menciona en el *Cuadro religioso* dedicado por la autora a Santa Catalina (“la de oro, esmaltes, perlas y pedrería, del siglo XIV, que poseen en Madrid los condes de Munter”, 30 de noviembre de 1901 en Pardo Bazán 1925: 1594) o tal vez la misma que aparece como propiedad de Solar de Fierro en *La Quimera* (1905: 346-348). De hecho, como indica el narrador, Carranza,

Santa Catalina de Alejandría es una fuente de inspiración para el arte. Desde Memling y Luini, hasta el Pinturicchio, que la retrató bajo los rasgos de Lucrecia Borgia, y el desconocido autor de esta prodigiosa placa, los cuadros y los esmaltes y las tallas célebres se cuentan por centenares. (1911: 69-70)

La elección de este objeto precioso entronca la novela con los camafeos poéticos de Gautier (*Émaux et camées*) y Heredia (*Les trophées*)⁸; el capítulo I de la novela sería una de estas medallas o camafeos, y de hecho su hija Carmen, en la edición de 1925 de los *Cuadros religiosos* lo incluyó junto a estos como un *cuadro* más.

Bien conocida es la pasión de D^a Emilia por el coleccionismo, pasión compartida con algunos de sus mejores amigos, como los hermanos Goncourt, el general Romualdo Nogués (Solar de Fierro en *La Quimera*) y José Lázaro Galdiano (Latorre 2002: 99-115), y que la autora ilustró en muchas de sus crónicas, como esta de 1909 en que alaba dicha afición:

Coleccionar es conquistar, es descubrir, es cazar, es pescar, es enlazar lo disperso y sacar a luz lo ignorado; coleccionando se aprende, se triunfa, se forma un mundo aparte, en el cual somos Robinsones, Colones, Pizarros. (“Crónica”, 23 de agosto de 1909, en Pardo Bazán, 1999, II: 296).

Y en que se explaya sobre la colección de medallas históricas de Pablo Bosch:

Las medallas, que empiezan en el siglo XV, aunque tengan precedentes en las grandes monedas romanas, en algunas medioeval, en los sellos, siempre representan a personajes insignes y claros, de los cuales suelen ser retratos muy fieles, muy característicos, o se acuñaron en memoria de algún señalado acontecimiento (...)

Al mismo tiempo que documento histórico, las medallas son objeto de arte.

Las medallas tienen sus maestros, sus artistas soberanos; en ese disco (no siempre disco, las hay de forma cuadrada y cuadrilonga), se puede encerrar tanta perfección y gracia como en un camafeo griego, como en esmalte o prolija labor de marfil. (*Ibid.*: 297)

A partir de este primer objeto y, como siguiendo la estética preciosista de Gautier y Heredia en sus poemas, *Dulce Dueño* es un relato en que abundan los objetos pequeños (joyas, complementos, detalles de los vestidos -Ezama 2005b-), y en que la estética de la placa, medalla, medallón o camafeo es evocada al describir a algunos personajes: “sus facciones poseían la regularidad de las testas heroicas en los camafeos” (1911: 87), “aquella faz

⁸ Al igual que el maestro Gautier, Heredia pinta con su pluma medallas (“Medalla”, “Medalla antigua”) y esmaltes (“Esmalte”, “Sueños de esmalte”) y recuerda a los maestros de antaño, pintores de vidrieras, miniaturistas, escultores y esmaltadores (“A Claudio Popelin”) y orfebres (“En el Puente viejo”, “El viejo orfebre”).

de medalla romana” (*Ibíd.*: 137), “era un medallón de piedra el rostro del Magistral” (*Ibíd.*: 262).

Por otra parte, en la pintura de paisaje la técnica utilizada es a menudo acuarelista:

Las márgenes del Jarama son un primor de delicadeza vegetal, un paisaje exquisito, a la sepia, porque estamos en otoño. Mimbrales delgados, cañas de idilio, marañas de arbustos de hoja ya enferma, se diluyen con tonos de acuarela en la paz rubia, en la claridad muriente de la tarde corta. Los toros pastan, apacibles. El río es una serpiente gris perla, aplastada, inmóvil. (*Ibíd.*: 108)

Me embelesa el paisaje, que la primavera empieza a realzar con tímidos y blanquecinos toques verdes, con idealidades de acuarela (la primavera es acuarelista). (*Ibíd.*: 133).

El paisaje de Granada, sin embargo, es evocado a través de dos pintores, Marià Fortuny y Henry Regnault: “El cielo tiene esa pureza y esos tonos anaranjados, que hicieron que Fortuny se quedase dos años donde había pensado estar quince días⁹, y que extasiaron a Regnault¹⁰” (*Ibíd.*: 192-193). La Alhambra tuvo, además, otro contemplador privilegiado, el catalán Santiago Rusiñol, al que D^a Emilia cita en una crónica a propósito de su viaje a la ciudad andaluza: “Comprendo que los jardines del Generalife y la Alhambra, los cármenes, hayan incitado a Rusiñol. No se parecen a otros del mundo.” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 5 de junio de 1905).

Pero si las referencias artísticas no abundan en la novela, sí desempeñan un papel importante algunos aspectos de la pintura, como la utilización de términos y conceptos propios de este arte para referirse a la realidad, y el recurso a la luz y el color, primordiales en la pintura impresionista (Giles 1962), que podemos encontrar desarrollados de modo similar en textos como *España Negra* de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren (Ezama 1990) o en novelas principios del siglo XX como la barojiana *Camino de perfección*.

Pardo Bazán suele echar mano de un vocabulario pictórico a la hora de describir personajes y ambientes, v.gr.

El primer día me llevaron al Laurel de la Reina. Después, me negué rotundamente. Ni Catedral, ni Cartuja, ni sepulcro de los Católicos, ni Albaicín, ni Sacro Monte... Nada que pudiese mezclar sus **líneas** y sus **colores** y sus **formas**¹¹ con las de la Alhambra. (1911: 191)

⁹ Marià Fortuny estuvo en Granada entre 1870 y 1872.

¹⁰ Henry Regnault visitó España entre 1868 y 1870.

¹¹ Estas negritas y las que siguen son mías.

Nos cruzamos con otros autos, con mucha gente, mujeres maduras, niños de **silueta** modernista, hombres que saludan con respeto galante. (*Ibíd.*; 226-227)

Ya el sudario obscuro envuelve la montaña, y el cielo, en vez de la blancura reluciente de antes, ostenta un carmín sangriento; la cabellera negra de la **sombra** hacer resaltar los bermejos labios. (*Ibíd.*: 253)

Baño mis pupilas en las **masas** de felpa verde del arbolado viejo, en las pirámides de los cipreses, en el plateado gris de las lejanías, en las hondonadas densamente doradas a fuego. (*Ibíd.*: 184)

Ahora que soy rica, veré el mundo, que no conozco; buscaré las **impresiones** que no he gozado. (*Ibíd.*: 109)

Por su parte, la luz tiene en esta novela a menudo una función creadora; la arquitectura irreal de La Alhambra, v.gr., es ella la que la crea:

Llevamos una lamparita eléctrica de mano para los sitios oscuros. El patio de los Leones, a esta hora, sobrepuja a cuanto me hubiera forjado imaginándolo. Las filigranas son aéreas. Todo parece irreal, porque, desapareciendo el color, queda la fragilidad de la línea, lo inverosímil de las infinitas columnillas de leve plata, la delicadeza y exquisitez de los arquitos (...) Dijérase que todo es luz aquí, pues las sombras parecen translúcidas, de zafiro claro. Nos domina el encanto voluptuoso de este arte deleznable, breve como el amor, milagrosamente conservado, siempre en vísperas de desaparecer, dejando una leyenda inferior a sí mismo. No se siente la pesadumbre de esta arquitectura de silfos, que acaso no existe; que es el decorado en que nuestro capricho desenvuelve nuestra vida interior. Libres estamos aquí de la piedra agobiadora, como en los jardines del palacio lo estamos de la tierra, y no vemos sino agua y plantas seculares. (*Ibíd.*: 187-188)

Esta luz es con frecuencia la de la luna, que ilumina muchas escenas dotándolas de un cierto aire de irrealidad:

La luna, colgada como lámpara de plata en un mihrab pintado de azul, alumbra la danza, y el movimiento presta a los cuerpos ya anquilosados de las danzarinas, un poco de la esbeltez que perdieron con los años. Sus junturas herrumbrosas dijérase que se aceitan, y entre jaleamientos irónicos y risas sofocadas de la gente campesina que se ha reunido, bailan, haciéndose rajas, las viejecitas. Baila con sus piernas el Pasado, la leyenda del agua antigua, donde las moras disolvieron sus encendidas lágrimas. (*Ibíd.*: 196)¹²

¹² Cfr.: “¿Quién ignora que la luna es el astro favorito de los amigos de recordaciones y ensueños, de los que anhelan vivir en lo pasado porque lo presente no satisface su necesidad de idealismo? ¿Y a quién no le consta que a la luna los objetos mudan de aspecto y se prestan a representar todo cuanto se nos antoja, y un molino desmantelado parece castillo ruinoso, y los arbustos, centinelas?” (Pardo Bazán 1888: 889)

Luna que representa metafóricamente a la mujer, luz reflejada como la del astro nocturno (Dijkstra 1994: 119-134); de ahí que se diga, v.gr. que “son alunadas las inglesas” (1911: 185).

La luz es otras veces la del atardecer, que crea efectos de color sorprendentes:

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. 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 intermedias adquiere una veladura de púrpura sombría. Y la sombra asciende, no lenta, sino con trágicos, rápidos pasos, y la lucería 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; la cabellera negra de la sombra hace resaltar los bermejos labios. Un azul de metal empavonado asoma después en el horizonte, y por un momento la montaña resucita, resurge, vuelve a ceñirse el casco de oro. (*Ibíd.*: 253)

Con menos frecuencia es la luz plena del sol sobre un cielo azul rotundo:

Avanza el singular noviazgo, frío y claro como las nieves que revisten esos picachos y esas agujas dentelladas, que muerden eternamente en el azul del cielo puro. Aun diré que era más frío el noviazgo que las nieves, ya que estas, alguna vez, se encendían al reflejo del sol. (*Ibíd.*: 240)

En ocasiones la luz tiene también un significado simbólico, relacionado con la mística: “Dentro de mí todo se ilumina” (*Ibíd.*: 285).

Por otro lado, el gusto por el color lo posee la autora por temperamento, como confiesa en carta a Menéndez Pelayo de 29 de septiembre de 1882:

Es en mí cosa inevitable, condición de mi temperamento, ver antes que todo el color. Se reiría V. si le comunicase alguna de mis impresiones *crómicas*. No soy capaz de permanecer en éxtasis ante un cuadro correctamente diseñado (Rafael, v.gr.) y los coloristas geniales como Teniers o Rubens me han tenido a veces sentada horas enteras en los escaños del Museo de pinturas. Los pocos cuadros al óleo que he pintado se distinguen por su colorido brillante y vigoroso. Cuando tengo puesto un traje de colores poco limpios y finos, estoy incómoda. Me han traído ahora de Tánger una gumía árabe, cuya coloración es por todo extremo grata, una combinación de plata oxidada, cobre y seda carmesí; pues a veces estoy leyendo y suelto el libro para recrearme en mirar la gumía. En fin, se va V. a reír más aún. No pienso una sola vez en V. que no le vea con su colorido propio, desde el color de los ojos hasta el de las bandas de la capa; y esto me sucede con todo el mundo. El sentido del color impera en mí hasta un grado que parecerá inverosímil al que

no sepa lo que se afinan y excitan los sentidos por la contemplación artística. De tal manera me parece característico este modo de sentir las diversas vibraciones luminosas, que se me figura que siempre mis escritos se resentirán de esta excesiva sensibilidad de mi retina como se resentían los de Teófilo Gautier (siempre hay que compararse con algo bueno).

Y el color se hace presente en *Dulce Dueño* en las joyas, en el vestido, en el paisaje. El más relevante en la novela es el blanco, con valor literal y simbólico; el blanco de los trajes y de las perlas de Catalina y de Lina, el blancor lunar del cuerpo de Catalina (“puro cuerpo de cisne”), el del traje de Lohengrin, el blanco del paisaje nevado (Mont Blanc), el de las azucenas que representan la pureza de Lina, el de la luna. También el azul, color modernista por excelencia, observa una presencia reiterada, en diversos matices novedosos: “azul lanoso”, “azul de las plumas del pavo real”, “vestida de raso azul oscuro”, “uno azul, del azul de los lagos”, “un azul de metal empavonado”. Y el rojo de la sangre, de los rubíes, o matizado en los variados tonos del atardecer (rubí, púrpura, carmín, bermejo). Y el verde del paisaje y de las esmeraldas. El color de la plata, y sobre todo el del oro, para las joyas y otros complementos.

A pesar de lo escueto de estas escuetas referencias artísticas, tenemos que volver sobre la visión de artista que preside esta novela: la autora parece haber asimilado muy bien las lecciones de pintores y artistas contemporáneos a la hora de caracterizar algunas escenas y personajes. Para la recreación de la historia de Santa Catalina (egipcia pero de estirpe helénica) probablemente se inspirara en la pintura del holandés Sir Lawrence Alma-Tadema¹³, que a menudo recreó la antigüedad greco-romana y egipcia en sus obras. Este pintor había sido alabado por Huysmans en una de sus críticas de arte en términos muy elogiosos:

El caso de este artista deja verdaderamente estupefacto (...)

A pesar mío, delante de estas telas, pienso en el Balthasar Charboneau del *Avatar* de Gautier, en ese extraño taumaturgo que envía su espíritu viajero, a lo lejos, en medio de los siglos difuntos, mientras que su cuerpo permanece vacío, tirado en una estera ¿En virtud de qué extraña facultad, de qué fenómeno psíquico, el Sr. Tadema puede abstraerse así de su época y representar temas antiguos, como si los hubiera tenido delante de los ojos? Confieso no comprender y admirar, inquieto, el talento de este hombre. (“El salón oficial de 1881”, 1883, en Huysmans 2002: 100)

¹³ Cita a este pintor en *Al pie de la torre Eiffel* (1889: 234) y en *Por Francia y por Alemania* (1889: 331)

Pues bien, las escenas del capítulo primero de *Dulce Dueño* parecen inspiradas por la pintura de Alma-Tadema. La que representa a Catalina sentada en un trono de forma leonina, de oro y marfil, envuelta en largos velos de lino de Judea bordados en plata, acodada, reclinado el rostro y perdida en un ensueño, mientras deja caer los versos de Alceo reproducidos en rollo de vitela (1911: 57) recuerda el lienzo de Alma-Tadema en que Alceo recita sus versos ante Safo y otras muchachas, acompañado de una instrumento de cuerda (1881). Catalina en la litera (*Ibíd.*: 68), acompañada de su escolta, evoca “El hallazgo de Moisés” (1904), ya que la santa aparece ataviada de forma similar a la de la hija del Faraón. La escena de la disputa dialéctica se abre con una puesta en escena romana en la que aparece el César Maximino trayendo a Catalina de la mano (81) que trae a la memoria lienzos como “El triunfo de Tito” (1885). Objetos decorativos como las pieles de animales, a veces acompañadas de plumas, son habituales en los cuadros de Alma Tadema (v.gr. “In the Tepidarium”, 1881) y son parte del decorado que rodea al César Maximino (1911: 90); con el mismo lujo en los detalles pintó a “Anthony and Cleopatra” en 1883, tan estrechamente relacionada la reina de Egipto con Catalina y la pareja con la de Lina-Almonte en la novela. El atuendo de la Santa evoca en parte el peculiar de las mujeres de los cuadros del pintor holandés; así, por ejemplo, los vestidos de color claro (largos velos de lino de Judea bordados de plata, 1911: 57; tunicela de lino, p. 62; túnica blanca con realces argentinos y con velo blanco, p. 82), el calzado (las sandalias de cuerda, p. 62; los coturnillos de cuero aromoso traídos de Oriente, p. 68; calzado de cuero árabe con hebillaje de plata, p. 79).

No obstante, novelas de Gautier como *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Une nuit de Cléopâtre* (1838) y *Le roman de la momie* (1858), además de la *Salammbô* de Flaubert¹⁴, que D^a Emilia conocía muy bien, son quizás la

¹⁴ Esta novela de Flaubert, que procede en parte de *Le roman de la momie* de Gautier, fue, en opinión de D^a Emilia, enormemente influyente sobre la generación de decadentes y sobre las otras artes: “El rastro de *Salammbô* es bien profundo, bien imborrable. De él salieron infinitas obras en la pintura, en la escultura, en el drama, en la música. *Salomé* también procede de *Salammbô*. Los antiguos cultos tenían un carácter de crueldad y maleficio, que se agudizaba en la mujer, sacerdotisa, reina, princesa (...) siempre la misma tesis: la mujer perdiendo al hombre que la adoró; mientras en nuestro culto religioso, la mujer redime, protege, consuela, sonrío y bendice.” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 14 de junio de 1916)

De hecho, Clémessy (1973, I: 267) considera que “Le récit que doña Emilia fait de la vie de sainte Catherine trahit, dans son style, l’influence de Flaubert. Il révèle le même penchant descriptif que l’auteur de *Salammbô*”.

fuelle de inspiración primera en su intento de reconstrucción arqueológica de la historia de Catalina de Alejandría.

Ya en *Mademoiselle de Maupin* encontramos ese modelo femenino de mujer de espíritu superior y hermosa, acompañada indefectiblemente del lujo en el vestido y en las joyas, que representan Catalina y Lina en *Dulce Dueño*, cfr.

Je trouve que la beauté est un diamant qui doit être monté et enchassé dans l'or. Je ne conçois pas une belle femme qui n'ait pas de voiture, chevaux, laquais et tout ce qu'on a avec cent mille francs de rente; il y a une harmonie entre la beauté et la richesse. L'une demande l'autre. (Gautier 1838: 52)

Como no soy un premio de belleza, y lo que me realza es el marco, quiero ese marco, prodigio de cinceladura, bien incrustado de pedrería artística, como el atavío de mi patrona, la Alejandrina, que amó la Belleza hasta la muerte. (Pardo Bazán 1911: 178)

Con *Une nuit de Cléopâtre* existen también puntos de contacto innegables; Catalina y Cleopatra, ambas de origen griego, vivieron en Alejandría; Catalina posee dos reliquias que pertenecieron a la reina de Egipto (1911: 53); y si la imaginación de Cleopatra (1838: 16-21) forja quimeras monstruosas contemplando las esfinges, lo propio le sucede a Catalina en el sueño, siendo además perseguida por ellas (1911: 64-65); el baño de Catalina, en fin, evoca el de Cleopatra en el texto de Gautier, aunque la puesta en escena es mucho más importante en este último. Por otra parte, en la relación de Lina con Almonte se evocan varios modelos, uno de ellos la unión entre Marco Antonio y Cleopatra para llevar a cabo “una vida “inimitable”” (*Ibíd.*: 235)¹⁵.

Pero la ambientación egipcia de *Dulce Dueño* debe sin duda mucho más a *Le roman de la momie*, novela que Pardo Bazán cita en varios de sus escritos:

La mujer del siglo XVIII es la más seductora entre las del pasado, y ni aun parece muerta, porque se conservan de ella cachivaches graciosos y atractivo, blondas, hebillas, chapines, abanicos, naderías encantadores. Tal género de enamoramiento

¹⁵ Anatole France, en el “Préface” que escribe para la edición de 1894 de esta novela de Gautier se refiere a “la Vie inimitable” (p. XVIII) de Cleopatra y Marco Antonio. A esta pareja hay ya una primera referencia en *La Quimera* a través del poema de Heredia “Antoine et Cléopâtre” (1905: 406), y luego de Espina Porcel: “No es la Porcel una de aquellas rebeldes románticas que siempre estaban a vueltas con la moral, y que al combatirla, la afirmaba: sencillamente, para Espina no existe eso, ni nada, fuera de lo bonito y selecto, de ese aquilatamiento sensual de la exterioridad, que hace de ella una especie de Cleopatra -pues, como le sucedía a la reina de Egipto, *su vida es inimitable.*”

sentía por la momia de una princesa egipcia (como él mismo confesaba) Teófilo Gautier; y si una momia es cecina o bacalao femenino, las damas dieciochescas no se han amojamado. (s.a.: 73)

La trama narrativa de *Dulce Dueño* tiene un cierto parecido con la de *Le roman de la momie*. La concepción de la mujer como obra de arte que ya se adelantaba en *Mademoiselle de Maupin* se cumple plenamente en *Le roman de la momie*, en el personaje de Espina Porcel en *La Quimera*¹⁶, en *La sirena negra*¹⁷ y, sobre todo, en *Dulce Dueño*. Varios episodios de las respectivas novelas de Gautier y Pardo Bazán podrían ponerse también en relación; así, la fiesta organizada por el faraón en la novela de Gautier (caps. III-IV) es similar a la que el César Maximimo ofrece a Catalina en *Dulce Dueño* (cap. I, pp. 75 y ss.). Incluso algunos detalles descriptivos parecen calcados de la novela del escritor francés, cfr.: “la distinction des pieds étroits, aux doigts terminés par des ongles brillants comme l’agate” (Gautier 1858: 55), “Mis pies de rosa, mis pies pulidos como ágatas” (Pardo Bazán 1911: 65-66); “Le cadre était d’ailleurs digne du tableau” (Gautier 1858: 94), “El marco reclamaba el cuadro” (Pardo Bazán 1911: 159). Como ejemplo de las similitudes innegables entre ambas novelas compárese la primera imagen de Tahoser en vida y de Catalina de Alejandría:

Près de la table, sur un fauteuil en bois doré, réchampi de rouge, aux pieds bleux, au bras figurés par des lions, recouvert d’un épais coussin à fond pourpre étoilé d’or et quadrillé de noir, dont le bout débordait en volute par-dessus le dossier, était assise une jeune femme ou plutôt une jeune fille d’une merveilleuse beauté, dans une gracieuse attitude de nonchalance et de mélancolie. (Gautier 1858: 71)

Aplomada, en armoniosa postura, sobre el trono de forma leonina, de oro y marfil, envuelta en largos velos de lino de Judea bordados prolijamente en plata, había dejado caer el rollo de vitela, los versos de Alceo, y acodada, reclinado el rostro en la cerrada mano, se perdía en un ensueño lento, infinito (Pardo Bazán 1911: 57)

De Gautier también procede un motivo nuclear en la novela cual es el de las “testas truncas”, de tan amplias resonancias artísticas y literarias, que trae

¹⁶ “Al cambiar con ella las primeras frases de acogida y saludo, me ocurre que si mis pasteles pudiesen hacerse carne viva, carne sin músculos, sin venas, sin hueso, con nervios solamente -una carne artificial-, encarnarían en esta mujer. Percibo en ella, bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y pliega como un Watteau” (1905: 333).

¹⁷ Cfr.: “La mujer llegará a constituirse en arte total, en *La Sirena negra* (...) una superposición de artes en la descripción otorga a la mujer el carácter absoluto de objeto artístico” (Latorre 1999: 104)

de la mano la figura de la mujer perversa, bíblica y de fin de siglo, Salomé (Dijkstra 1994: 379-400); Pardo Bazán cree que Gautier es un precursor en el uso de este motivo que luego aprovechará el decadentismo:

En este museo [el de Valladolid] existe, entre otras obras maestras, una Cabeza Cortada, que recuerda aquella de que habla Teófilo Gautier, y en la cual se inició la forma hispánica del decadentismo. Ante ella hay que meditar si nuestra espontaneidad es o no un don especialísimo y fecundador, puesto que con él abrimos nuevos caminos a la poesía y a la hermosura en otras naciones. (...) Hubo otra cosa, en Flandes, en Italia, en América; hubo otra cosa, y hasta una infinidad de cosas. Una de ellas es esta fiereza de las testas truncas, que el decadentismo ha adoptado, con Salomé y con la emoción de Gautier, ante una maravilla. («Algo sobre escultura», *La Nación*, 23 de mayo de 1920, en *La obra periodística completa...*, vol. II: 1377-1378)

El texto de Gautier que aquí se evoca es el poema titulado “À Madrid” (1843), donde el escritor presenta la estampa de una joven marquesa que contempla con delectación la escultura de una cabeza cortada sobre un plato, obra de Montañés; este poema lo considera D^a Emilia el germen de la poesía de Baudelaire y del tema de Salomé en la literatura, el arte y la música posteriores:

Si podemos decir que está entero Baudelaire en esa ensangrentada cabeza que una fina mano de mujer acaricia, también habremos de reconocer que está la *Salomé* de Wilde, y *Salammô*, y cien ejemplares de arte moderno, literario, plástico y musical. (s.a.: 285)

En *Dulce Dueño* Lina es metafóricamente convertida en instrumento de muerte:

Prolongo mi estación ante el tocador, y las lunas altas, límpidas, copian mi cara expresiva, mis ojos ansiosos, mi busto brotando del escote como un blanco puñal de su vaina de oro cincelado... (1911: 131)

Del mismo modo, la protagonista evoca metafóricamente el desastrado fin de Agustín Almonte, a través de la figura de Salomé:

Desde el primer momento -es una impresión plástica- su 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 del pozo, en *Salomé*. Cosa altamente estética. (1911: 219)

La contrapartida de esta metafórica decapitación es la efectiva de Santa Catalina decapitada, de sentido simbólico, y en la que se mezclan lejanos

resabios de la Medusa pagana, si bien el mito invierte su significado como en el caso de la decapitación del Bautista:

Bajó la frente; la corva espada del verdugo describió un semicírculo y cayó, tajadora, sobre la nuca (...) Taonés, alarmado, soltó el largo pelo y la cabeza de Catalina, que cayó cercada del magnífico sudario de su cabellera, tan luenga como su entendimiento, y como él llena de perfumes, reflejos y matices. Del tronco manaba un mar, no de sangre bermeja, sino de candidísima, densa leche; las ondas subían, subían, y en ellas hundían los pies de los verdugos, y ascendían hasta más allá de los peldaños de la plataforma, y se remansaban en lago de blancor lunar, hecho de claridades de atrio y de alburas de nube plateada y plumajes cíneos. El cuerpo de la mártir y su testa pálida, exangüe, perfecta, flotaban en aquel lago, en el cual los cristianos, sin recelo ya, bañaban su frente y sus brazos hasta el codo, empapaban sus ropas, refrigeraban sus labios. Era el raudal lácteo de ciencia y verdad que había surtido de la mente de la Alejandrina, de sus palabras aladas y de sus energías bravas de pensadora y sufridora. (...) Maximino, repentinamente desembriagado, miraba atónito, castañeteando los dientes de terror frío, el puro cuerpo de cisne flotando en el lago de candor, la cabeza sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor, y se expandían. (1911: 102)

Precisamente Pereira Muro (2006: 167) opina que en esta novela D^a Emilia desarrolla una versión del drama de Oscar Wilde en la que Salomé se transforma en San Juan Bautista: Catalina es decapitada y su muerte la convierte en dadora de vida, engendrada de una nueva era más justa, de hermandad evangélica.

La referencia a Salomé podría enraizar en Gautier, así como en el conocido drama de Oscar Wilde¹⁸, pero no hay que olvidar las representaciones pictóricas del personaje, entre las que tiene particular relevancia la de Gustave Moreau, que es, por otra parte, una de las fuentes de inspiración fundamentales de Wilde¹⁹. El pintor Gustave Moreau, “el autor de *Salomé*”,

¹⁸ D^a Emilia escribió en 1910 un artículo con motivo del estreno madrileño de la obra de Wilde, con música de Richard Strauss, en el que describe a una Salomé muy próxima a su personaje Lina: “La belleza del personaje de Salomé consiste prácticamente en que es un ser superior al ambiente de grosera sensualidad que la rodea. Su concupiscencia es del espíritu (...) Con finos toques de sentimiento el poeta nos sugiere la idealidad - perversa, anormal- de la heroína (...) Es indiferente, o mejor dicho, ve con repugnancia cuanto no sea su interior poema, la inquietud con que aspira a algo sobrehumano (...) Un paso más en el camino del amor, y será Magdalena. Pero Salomé no tiene pasado, como la de Magdala. Salomé es una virgen, la más hermosa de las doncellas de Salem; nos lo dice Herodes (...) Y Salomé morirá virgen, porque romántica también, ha amado a un imposible.” (“Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*”, 1 de abril de 1910, en Pardo Bazán 1999, I: 372-373).

¹⁹ También, recuerda Rubio (2001: 66) las ilustraciones de Aubrey Beardsley a la edición del texto en 1893, imitadas y parodiadas hasta la saciedad, y señala el obvio “carácter integrador entre plástica y literatura que ha acompañado al desarrollo del tema” (*Ibid.*), además del añadido musical en las versiones operísticas (*Ibid.*: 73-75).

como el narrador le llama en *La Quimera* fascina al protagonista de esta novela, Silvio Lago:

Moreau le fascinaba más, no imaginando siquiera que pudiese su pincel ejercer la influencia que ejerció aquel creador genial más próximo a fray Angélico y a los místicos que a los modernos [Millet]. Silvio comprendió que su alma era del grupo poco numeroso a que perteneció el autor de *Salomé*. Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas... (1905: 413)

A Moreau se deben un cuadro y una acuarela sobre este personaje bíblico, que se evocan en el conocido cap. V de *À rebours* de Huysmans, expuestos ambos sólo en el Salón de 1876 y en la Exposición Universal de 1878, por lo que probablemente Huysmans escribe de memoria, “siguiendo la técnica de Moreau, que nunca pintaba directamente, sino a partir de sus recuerdos” (Camero 1993: 41-42)²⁰. El protagonista de esta novela, considerada como la Biblia del decadentismo, alaba el arte de Moreau, “cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l’art d’écrire ses plus subtiles évocations, à l’art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l’art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises » (1884: 60)²¹; y adquiere dos obras maestras del pintor francés en cuya contemplación se deleita. El cuadro, sobre un fondo de palacio, destaca a *Salomé* bailando ante Herodes, profusamente ataviada con joyas. Más inquietante le parece *Salomé* en la acuarela titulada “La aparición”:

Elle est presque nue; dans l’ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n’est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu’un corselet la taille, et, ainsi qu’une

²⁰ Sobre las exposiciones de 1876 y 1878 escribió Zola, que se manifiesta en desacuerdo con las teorías artísticas de Moreau (“Le Salon de 1876”, “Lettres de Paris. L’école française de peinture à l’exposition de 1878”, en Zola 1991: 343-344, 390-391). Por su parte, Huysmans se refiere a otra exhibición de las acuarelas del pintor francés en 1886: “una serie de sus acuarelas fue expuesta por los Goupil en sus galerías de la calle Chaptal” (“Gustave Moreau”, 1889, en Huysmans 2002: 151).

²¹ Algo parecido escribe el autor de la novela, Huysmans en uno de sus artículos de crítica artística: “Y es que, en efecto, sus telas ya no parecen estar en el ámbito de la pintura propiamente dicha. Además de la extrema importancia que el Sr. Gustave Moreau da a la arqueología de su obra, los métodos que emplea para hacer visibles sus sueños, parecen tomados de los procedimientos del viejo grabado alemán, de la cerámica y de la joyería; allí hay de todo, mosaico, niel, encaje de Alençon, bordado paciente de tiempos pretéritos y esto tiene también que ver con las estampas de los viejos misales y con las acuarelas bárbaras del antiguo Oriente.” (“El salón oficial de 1880”, 1883, en Huysmans 2002: 76-77).

agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucle et d'émeraudes; en fin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.

Sous les traits ardent échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents ; la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre. (*Ibid.*: 58)

Cfr. Lina Mascareñas en la novela de 1911:

Soy de las mujeres de engarce. Lo que me rodea, si es hermoso, conspira a mi favor. El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y mi atavío. Esto es lo que me gusta comprobar lejos de toda mirada humana, en el tocador radiante de luz, a las altas horas de la noche silenciosa, extintos los ruidos de la ciudad. Las perlas nacaran mi tez. Los rubíes, saltando en mis orejas, prestan un reflejo ardiente a mis labios. Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino, el mío sobre todo -he enviado al gran modisto mi fotografía y mi descripción- me realzan como la montura a la piedra preciosa. Mi pie no es mi pie, es mi calzado, traído por un hada para que me lo calce un príncipe. Mi mano es mi guante, de Suecia flexible, mis sortijas imperiales, mis pastas olorosas. (1911: 130-131)²²

Des Esseints es también el inspirador del protagonista de la novela de Oscar Wilde *The portrait of Dorian Gray* (1891); el personaje de Wilde, fascinado por el de Huysmans, aparece en el capítulo XI como un amante de las artes, en particular del arte de vivir, entregado al cultivo de los sentidos (los perfumes, la música, las joyas, los bordados y tapices, las vestiduras eclesiásticas); más adelante, en el capítulo XIV se presenta leyendo *Émaux et camées* de Gautier.

Pero además de ser el pintor de Salomé, también lo es Moreau de algunas otras mujeres perversas como Dalila ("*Sansón y Dalila*", 1882), recordada en

²² Kirkpatrick (2003: 111) estima que "El intertexto de Pardo Bazán aquí, al igual que en el caso de Espina Porcel, es claramente *A contrapelo* de Huysmans. Al igual que Des Esseints, Lina se aísla de la sociedad, invirtiendo su energía en el diseño de un espacio interior en el que pueda experimentarse plenamente a sí misma. Aunque no es tan sistemática en sus esfuerzos como Des Esseints, se agasaja con sensaciones refinadas, sobre todo por medio de perfumes, el roce de diversas texturas y la contemplación de joyas exquisitas."

relación con la maldad de Lina (p. 264), así como de varios mitos que son muy rentables en la novela (Dijkstra 1994: 305-332), mitos cuyo significado Pardo Bazán invierte, interpretándolos desde una perspectiva femenina²³. Es el caso de la Esfinge, presencia real y soñada en Catalina de Alejandría, que representa a los hombres que la acosan (1911: 64-66); los leones de La Alhambra, por su parte, son monstruos que le recuerdan a Lina las esfinges de Catalina, con el mismo significado (*Ibíd.*: 188-189); pues bien, Moreau es autor de un lienzo titulado “Edipo y la Esfinge” (1864). El mito de Leda y el cisne también se invierte en *Dulce Dueño*: aquí aparece la imagen de la mujer-cisne (la Alejandrina) que hay que relacionar con el cisne del caballero Lohengrin; de 1869 es el cuadro titulado “Léda” de Moreau. El de los pretendientes (“Los procos”, cap. III) lo ilustra la pintura “Les prétendants” (1852), alusiva a la muerte que Ulises dio a los pretendientes de Penélope que se habían instalado en su palacio; en *Dulce Dueño* los pretendientes son descalificados sin paliativos y el último de ellos, Almonte, resulta muerto por obra de Lina, con lo que también cobra nuevo sentido el mito.

Por último, la imagen serpentina, que está muy presente en la poesía de Baudelaire (“Le serpent qui danse”), lo está también en esta novela de Pardo Bazán, donde Lina es equiparada con “la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe!” (1911: 265) (Litvak 1979; Romero Tobar 1988), y se alude a la serpiente como fuente de pecado (*Ibíd.*: 204, 236); pues bien, Moreau, es autor de diversas versiones del tema de Eva en las que la serpiente aparece de modo recurrente. Otra imagen serpentina sugerida en *Dulce Dueño* es la de la Medusa (*Ibíd.*: 102-103), a través de la cabeza cortada de Catalina de Alejandría, pero con un significado contrario al del mito, porque de ella no sale la perdición de los hombres sino la sabiduría; también pintada por Moreau en “Andromède” (1867-1869).

²³ No me resisto a citar la evocación que de los personajes femeninos de Moreau hace Huysmans al contemplar la exposición de acuarelas del pintor en 1886: “Sobre estos fondos de un estrépito terrible, mujeres silenciosas pasaban desnudas o ataviadas con telas engastadas con cabujones como si fueran viejas encuadernaciones de evangélicos, mujeres de cabellos de seda floja, de ojos de un azul pálido, fijos y duros, de carnes de una blancura helada de lechas; Salomé sujetando, inmóvil en una bandeja, la cabeza del precursor que irradiaba, macerada en el fósforo, bajo tresbolillos de hojas cortadas de un verde casi negro; ¡diosas cabalgando sobre hipógrifos y eliminando con el lapislázuli de sus alas la agonía de las desnudas; ídolos femeninos con tiara, de pie sobre troncos cuyos escalones están sumergidos bajo extraordinarias flores o sentadas con una postura rígida sobre elefantes, cuyas frentes albardadas de verdes, con arneses chapados en oro frío, llenos de costuras así como de cencerros de caballería, de largas perlas, elefantes que arrastran su pesada imagen que reflejaba una capa de agua salpicada por las columnas de sus piernas rodeadas de anillos!” (“Gustave Moreau”, 1889, en Huysmans 2002: 151).

Por otra parte, el modelo de mujer al que responde Catalina de Alejandría es el de la virginal prerrafaelita, de cabello dorado y ojos verdes (p. 68), de blanca y espaciosa frente, de verdes dominadores ojos (p. 79). Y los colores fuertes de los vestidos de Santa Catalina y de Lina recuerdan los habituales en la pintura prerrafaelita: “su túnica sérica, del azul de las plumas del pavo real, estaba recamada de gruesos peridotos verdes y diamantes labrados” (p. 79), “pruebo más trajes: uno azul, el azul de los lagos, bordado de verdes chispas de cristal y largas cintas de seda crespas, y otro blanco, en que se desflecan orlas de cisne, y otro del tono leonado de las pieles fulvas, transparente, bajo el cual se trasluce un forro de seda naranja, azafranoso” (p. 132).

En el aspecto físico Santa Catalina se halla más cerca que Lina del modelo ideal de mujer prerrafaelita, ya que esta última se asemeja más al estereotipo de mujer perversa de fin de siglo; no obstante, la evocación por parte de Lina de la simbólica azucena la aproxima espiritualmente a las mujeres prerrafaelitas:

¿Dónde habrá azucenas...? Donde lo hay todo... En nosotros mismos está, clausurado y recóndito, el jardín virginal. Un amor que yo crease y que ninguno supiese; un amor blanco y dorado como la flor misma... ¿Y hacia quién? (*Ibid.*: 149-150)

Otros motivos de la novela podrían proceder de la pintura prerrafaelita: las figuras caballerescas (personajes del ciclo artúrico en particular en Rosetti, Burne-Jones y otros) y religiosas (Cristo en Holman Hunt, en Millais; la Virgen María en Rossetti), el motivo del agua como espejo; v.gr.: “me parece que este lago es como mi alma, donde el limo se ha sedimentado y sólo queda la pureza del reposo” (1911: 233), cfr. el lienzo de Sir Edward Burne-Jones “Le miroir de Vénus” (1898)

Quizás también influyera en la autora la obra gráfica del polifacético artista Alphonse Mucha (cartelista, diseñador de joyas y muebles, decorador, muralista, pintor, fotógrafo, ilustrador de libros), entre cuyos carteles se cuenta una serie dedicada a “Las cuatro piedras preciosas” (topacio, esmeralda, amatista, rubí) y otra a “Las artes” (pintura, poesía, música, danza), un cartel dedicado a *Salammbó* en 1896 y otro a Salomé en 1897.

Todas estas influencias artísticas se funden y confunden en Pardo Bazán con las literarias, como hemos visto a propósito de Gautier, de Flaubert o de Wilde. En la escritura de artista, a que la novela de 1911 responde, suenan ecos de otros escritores, discípulos de Gautier, que practicaron también dicha escritura. El más significativo es Edmond de Goncourt, con el que la autora

tuvo una relación personal acentuada a raíz de su traducción al español de la novela *Les frères Zemganno* (1891), con motivo de la cual se intercambiaron algunas cartas entre 1886 y 1891 (González Arias 1989, 1992: 150-165; González Herrán 2005).

La primera referencia de D^a Emilia a los Goncourt (siempre se refiere a los dos hermanos, aunque Jules había muerto en 1870) se encuentra en *La cuestión palpitante* (1883), donde les dedica el capítulo XI; les califica de “pintores” y de “sensacionistas” (“sobresalen en copiar con vivos toques la realidad sensible”, 1883: 222), les atribuye como mérito “conocer el arte y costumbres del siglo XVIII y manifestar los elementos estéticos del XIX” (*Ibíd.*: 223) y su apuesta a favor de la modernidad (*Ibíd.*); destaca su temperamento de artistas:

Solteros y dueños de sí, se entregaron libremente a su pasión de artistas, y al cultivar las letras quisieron expresar aquella hermosura del colorido que les cautivaba y aquella complejidad de sensaciones delicadas, agudas, en cierto modo paroxísmicas, que les producían la luz, los objetos, las formas, merced a la sutileza de sus sentidos y a la finura de su inteligencia. En vez de salir del paso exclamando (como suelen los escritores chirles) “no hallo palabras con que describir esto, aquello o lo de más allá”, los Goncourt se propusieron *hallar palabras* siempre, aunque tuviesen que inventarlas (*Ibíd.*: 224-225)

Esta cualidad de pintores, y los efectos que tiene sobre su estilo, la señala D^a Emilia repetidamente en los escritos que les dedicó, v.gr. en el prólogo a su traducción de *Les frères Zemganno*:

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 (...) 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.

En *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo* vuelve a recordar la condición de “pintores refinadísimos en la sensación de arte” (p. 88) de los Goncourt, y evoca la suya propia:

No soy yo excesivamente nerviosa, pero, al fin, algo tengo de artista, y sin incurrir en extremos, según se ha ido refinando un poco mi estética, he llegado a encontrar placer o mortificación muy reales en la forma de los objetos. Los hay que positivamente me hacen daño (...) Y comprendo también que esta quintaesenciada

vibración nerviosa, haya sido condición necesaria del arte de los Goncourt, y les haya hecho “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” (s.a.: 89-90).

Qué duda cabe que D^a Emilia toma su ejemplo cuando forja los numerosos neologismos (verbos y adjetivos sobre todo) que se entretajan en el discurso de la novela, entre los cuales: dardeándola, enflorecían, diademaba, terciopeloso, dianesca, se enhiestaba, profluvios, chanzoneteo, efervescían, destuetanado, cisneos, marmonea, pescudar, pestañaje, nuba, fumaduras, flábulos, enjaquecaba, jaloneada, pilotearme, goteroneados, lucería, barzoneos, límbicos, escandecía, grisientos, embeodante, segura.

Tal vez también conociera Pardo Bazán las ideas sobre la síntesis de las artes del decadentista Baudelaire; este, en su ensayo “L’art philosophique” (1869: 568), se refiere a la cada vez más común usurpación del dominio de una arte por otra:

Depuis plusieurs siècles, il s’est fait dans l’histoire de l’art comme une separation de plus en plus marquée des pouvoirs; il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d’autres à la musique, d’autres à la littérature.

Est-ce par une fatalité des décadences qu’aujourd’hui chaque art manifeste l’envie d’empiéter sur l’art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d’autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd’hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l’art plastique lui-même?

Además, el catolicismo de Baudelaire (Pardo Bazán s.a.: 290), signo del decadentismo de fin de siglo, tiene mucho que ver con el de su propia novela:

Como quiera que detrás de cada ideal está un vasto mar de sentimientos, y el sentimiento no quiere morir, la literatura reflejó esta protesta y, apartándose de la muchedumbre, se refugió (...) en la vida interior, artística y sentimental -cosa de iniciados, sin popularidad alguna-. En una hora de decadencia fue decadente, y no podía ser otra cosa (...) Los caracteres de esta literatura, difíciles de precisar porque carece de la unidad sistemática de las escuelas fueron el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral y hasta, literariamente, el gongorismo y lo que, con gracia, se ha llamado el *oscurismo*; y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales y un

catolicismo, no diré que tal cual lo aprobaría un obispo algo escrupuloso, pero catolicismo al fin, opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror. Si el más reciente periodo literario pudiera definirse por lo que no es, se definiría por esta repugnancia de la materia, que tan sublimes estrofas inspiró a Baudelaire. (Pardo Bazán 1916b: 1546-1547)

Y hay repugnancia de la materia, extremada, en Lina, cuando visita al doctor Barnuevo para que le informe sobre cuestiones relativas a la sexualidad, en ese capítulo V irónicamente titulado “Intermedio lírico”; Medina (1998) ha señalado que la oposición materialismo/espiritualismo está en la base estructural de la novela, ya que se trata de un relato de aprendizaje de un personaje femenino a través de los placeres materiales que ofrece la sociedad, para posteriormente despreciarlos en favor del espiritualismo religioso; sostiene que el abandono definitivo de la materia por el espíritu viene asociado al nacimiento a través del símbolo del agua.

En la novela pardobazanianana de 1911, por tanto, se dan cita distintas expresiones artísticas que se funden y confunden para expresar la unidad profunda de la naturaleza, el misterio oculto y la trascendencia. La comunicación entre los diversos sentidos, la correspondencia de las distintas sensaciones, tiene el mismo objetivo; sólo el verdadero artista es capaz de captarla y reflejarla en la obra de arte; D^a Emilia, que sin duda tiene alma de artista, así lo expresa cuando se refiere a la poesía de Eduardo Pondal:

Se me figura que, ese rumor, al cual se asocia en mis sentidos la impresión de fuertes aromas resinosos, Pondal lo ha oído siempre de noche (...). De noche, a la fría luz del luminar que es fama adoraban los celtas, es cuando el poeta *bergantiñán* se deja arrullar por la romántica sinfonía del árbol triste, sinfonía tan bien expresada con la onomatopeya del verbo gallego *bruar*. (Pardo Bazán 1888: 888)

Su heroína Lina Mascareñas, una hiperestésica, está dotada de idéntica sensibilidad, lo que le permite crearse a sí misma en un incesante ejercicio de autorrefinamiento físico y espiritual, que adquiere su cota máxima en el momento del éxtasis, en que se funden todas las sensaciones:

Por la ventana abierta, entran el aire y la fragancia de la tierra floreciente, amorosa. Cierro los ojos. Dentro de mí, todo se ilumina. Alrededor, un murmullo musical se alza del suelo abrasado con el calor diurno; mi cabeza resuena, mi corazón vibra; el delirio se apodera de mí. No sé dónde me hallo; un mar de olas doradas me envuelve; un fuego que no destruye me penetra; mi corazón se disuelve, se liquida; me quedo, un largo incalculable instante, privada de sentido, en transporte tan suave, que creo derretirme como cera blanda... ¡El Dueño, al fin, que llega, que me rodea, que se desposa conmigo en esta hora suprema divina, del anochecer!... (1911: 285-286)

A lo largo de *Dulce Dueño* Lina, la protagonista, pasa de ser llevada por su propia voluntad a asumir la ajena por amor; la resistencia a abandonar la propia voluntad es finalmente vencida por Lina cuando pronuncia la frase de resonancias bíblicas “Hágase en mi tu voluntad” (p. 291), en la que se subsumen el “hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo” del *Padre Nuestro*, el “No se haga mi voluntad sino la tuya” pronunciado por Jesús en Getsemaní y el “Hágase en mí según tu palabra” que pronuncia María cuando le anuncian que va a concebir al hijo de Dios; las dos primeras afianzan la voluntad de Dios sobre la de Lina, por la tercera Lina se predispone a encarnar la voluntad de Dios en detrimento de la suya propia²⁴.

Esa dejación de la voluntad en manos de otro se traduce en imágenes de disolución (“¡Amar, deshacerse en amor, que el amor la devorase, cual un león irritado y regio!”, p. 62), de abandono (“Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes”, p. 152) de inundación e inmersión (“Catalina, postrada, sintió que al fin el Amor, como un vino muy añejo cuya ánfora se quiebra, inundaba su alma y la sumergía”, p. 67). Tal languidez y sed de abandono invaden a Lina Mascareñas en la contemplación del *Lohengrin*, pero también durante su estancia en Granada (“el sentimiento que me embargó -no sólo el primer día, sino todos- en La Alhambra. Sentimiento para mí nuevo. Disolución de la voluntad, invasión de una melancolía apasionada”, pp. 184-185) con José María, del que dice: “Empieza a producirme el mismo efecto que la Alhambra; disuelve, embarga mi voluntad” (p. 194); y finalmente llega el éxtasis: “Mi corazón se disuelve, se liquida; me queda, un largo incalculable instante, privada de sentido, en transporte tan suave, que creo derretirme como cera blanda (...) Entrecortadas, mis palabras son una serie de suspiros” (p. 286).

Este proceso de conversión y entrega no sería posible sin la imaginación de Lina, “lírica incorregible” (p. 254), que convierte en leyenda todo lo que toca; Carranza dice de ella: “Nunca he visto en ti sino idealidad. Tu imaginación lo eleva, lo refina todo” (p. 216); así es posible la ensoñación

²⁴ En esta relevancia concedida a la voluntad probablemente haya un eco de dos de las novelas de 1902, *La voluntad* de Azorín y *Camino de perfección* de Baroja, relatos ambos en que los personajes encuentran su propio camino interior, que pretende conjurar una voluntad endeble, a través del viaje, del apartamiento, y finalmente, de la mujer y la vida de familia. *Dulce Dueño* representa una apología de la voluntad similar a la de libros como el *Quijote*, el *Amadís* y *La vida es sueño* (Pardo Bazán 1916a), sin esos síntomas de abulia característicos de los personajes de Azorín y Baroja.

despertada en la protagonista por el caballero Lohengrin, o por la magia de La Alhambra, de Biarritz, de los Alpes. Y en la relación con Almonte, cuando el lirismo parece estar bajo control, vuelve a asomar el idealismo en forma de parejas modélicas que sirven de referencia a dicha relación, con lo que esta se sublima: Cleopatra y Marco Antonio, Hernán Cortes y doña Marina, San Francisco de Sales y la Madre Chantal, los amantes del poema de Lamartine. Es un signo de los tiempos que se viven, como afirma D^a Emilia en sus conferencias sobre el *Quijote*:

Hoy lo que nos subyuga y nos conmueve libros de caballerías son, y viejos poemas y leyendas que les dieron origen. Parsifal alzando la divina copa, Tristán e Iseo unidos en eterno abrazo, Lohengrin con su simbólico cisne, los poetas de la Vartburgae, Isabel de Hungría, Sigfrido, emblemas del espíritu, cabalgadas de ideales que pasan al través de las nubes de nuestro horizonte, llevándonos fuera de la vida puramente terrestre. (*Ibíd*: 1538)

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *L'oeuvre d'art totale*, ed. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, Paris, Gallimard, 2003.

Baquero Goyanes, Mariano, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (1955), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.

Baudelaire, Charles, "Théophile Gautier" (I, 1859; II, 1861), en *Théophile Gautier. Deux études*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1985.

_____, "Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris" (1 de abril de 1861), en *L'art romantique. Literature et musique* (1869), Paris, Garnier, 1968, pp 267-293.

_____, "L'art philosophique" (1869), *Oeuvres complètes, II*, ed. De Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, pp. 598-605.

Camero Pérez, Carmen, « Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau : Figuraciones de Salomé », *Literatura-Imagen*, nº 148, 1993, pp. 37-53.

Clémessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, CRH, 1973, 2 vols.

Colombine (Carmen de Burgos), "La condesa de Pardo Bazán", *El Liberal*, 19 de febrero de 1911.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1986), Madrid/Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores, 1994.

Egido, Aurora, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el barroco. Discursos leídos el día 10 de marzo de 1989 por la M.I. Sra. D^a Aurora Egido Martínez en su recepción académica y por el académico numerario M.I. Sr. D. Luis Horno Liria en la contestación*, Zaragoza, Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis, 1989.

Ezama Gil, Ángeles, "La España Negra de Regoyos-Verhaeren: mucho más que un libro de viaje" *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LXX, cuaderno CCL, mayo-agosto 1990, pp. 317-351.

_____, "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio*, La Coruña, Casa- Museo Pardo Bazán/Fundación CaixaGalicia, 2005a, pp. 233-258.

_____, "La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", en *Tercer coloquio: Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2005b, pp. 103-113.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* (1835), nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1876.

_____, *Une nuit de Cléopâtre* (1838), illustrée par Paul Avril, Paris, A. Ferroud Libraire-Éditeur, 1894.

_____, *Le roman de la momie* (1858), deuxième édition, Paris, Hachette et Cie, 1859.

_____, *Le progrès de la poésie française depuis 1830*, en *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France. Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier, et Ed. Thierry, Paris, Imprimerie Impériale, 1868, pp. 67-141.

_____, *Poésies de Th. Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres, précédés d'une autobiographie et ornés d'un portrait singulier*, France, Imprimerie particulière, 1873.

Giles, Mary E., «Impressionist techniques in descriptions by Emilia Pardo Bazán», *HR*, XXX, 1962, pp. 304-316.

González Arias, Francisca, «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt. Afinidades y resonancias», *Bulletin Hispanique*, 91, 2 (1989), pp. 409-446.

_____, *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1992.

González Herrán, José Manuel, «Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán», en AA.VV., *Galicia e América: música, cultura e sociedades arredor do 98. Santiago de Compostela do 15 ó 17 de xullo. Memoria*, Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 1999, pp. 39-56.

_____, «Edmond de Goncourt ayuda a Emilia Pardo Bazán en la traducción de su novela *Les frères Zemganno*», *Cahiers Galiciens. Hommage à Emilia Pardo Bazán. Volume 4*, coordinado por Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne, décembre 2005, pp. 183-196.

Hemingway, Maurice, «La obra novelística de Emilia Pardo Bazán», en AA.VV., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, coordinada por Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 661-681.

Huysmans, J.K., *À rebours* (1884), Paris, La Bonne Compagnie, 1924.

_____, *El arte moderno. Algunos* (1883, 1889), traduc. de Margarita Alfaro y Maria Pilar Suárez, Madrid, Tecnos, 2002.

Kirkpatrick, Susan, «*Dulce Dueño: la mujer esteta*», *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 108-127.

Latorre, Yolanda, "El retablo del cordero místico de Van Eyck, símbolo espacio-vital en *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLI, 106, 1993-1994, pp. 503-510.

_____, "Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico de la narrativa del siglo XIX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXIII, 1996, pp. 105-120.

_____, "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica", en AA.VV., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. de J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1997, pp. 197-210.

_____, "Artes y artistas en la obra de Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas", *Filología y Lingüística*, XXIV (1), 1998, pp. 33-45.

_____, "La presencia de las artes en literatura: La transposición artística en Emilia Pardo Bazán", *Exemplaria*, 3, 1999, 93-109.

_____, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat de Lleida y Pagès Editors, 2002.

_____, "Decadentes y diletantes: la mujer en la última Pardo Bazán" en *Tercer coloquio: Lectora...*, 2005, pp. 195-202.

Lista, Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS/INHA, 2006.

Litvak, Lily, "La mujer serpiente", en *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, pp. 41-45.

Medina, Raquel, "Dulce esclava, dulce histórica: La representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *RHM*, LI, n. 2, diciembre 1998, pp. 291-303.

Most, Glenn W., "Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale", en AA.VV., 2003, pp. 11-34.

Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (1883), ed. de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

_____, "Luz de Luna. Eduardo Pondal" (1888), en *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 888-894.

_____, *Al pie de la torre Eiffel* (1889), en Emilia Pardo Bazán, *Viajes por Europa*, ed. de Tonina Paba, Madrid, Bercimuel, 2004.

_____, *Por Francia y por Alemania* (1889), en *Ibíd.*

_____, *Los hermanos Zemganno* (1891), estudio preliminar de Emilia Pardo Bazán, México, Espasa-Calpe, 1958.

_____, “Santa Catalina de Alejandría. Virgen y mártir (25 de noviembre)”, *Blanco y Negro*, 30 de noviembre de 1901, en *Cuadros religiosos* (1925), en *Obras completas. Tomo II*, Madrid, Aguilar, 1956.

_____, *La quimera* (1905), ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

_____, *Dulce Dueño* (1911), ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1989.

_____, *La literatura francesa moderna. II. La transición*, Madrid, Renacimiento, 1911.

_____, *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s.a.

_____, “Cartas de la condesa (Flaubert y *Salammô*, novela histórica)”, *Diario de la Marina*, 1 de diciembre de 1912, en *Cartas de la condesa en el “Diario de la Marina” La Habana (1909-1915)*, ed. de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos, 2003, pp. 191-197.

_____, “El lugar del Quijote entre las obras capitales del espíritu humano” (1916a), en *Obras completas. Tomo III...*, pp. 1523-1542.

_____, “El porvenir de la literatura después de la guerra” (1916b), en *Ibíd.*, pp. 1543-1551.

_____, “La última fada” (1916c), en *Obras completas. Vol. VI (Novelas cortas)*, ed. de José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

_____, “Santa Catalina de Alejandría”, *Cuadros religiosos* (1925), en *Obras completas. Novelas y cuentos. Tomo II*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1593-1595.

_____, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.

_____, *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca Municipal, 2005 (Testimonios de prensa nº 5).

Pereira Muro, Carmen, “Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna*, 4, 2006, pp. 153-177.

Picard, Timothée, *L’art total. Grandeur et misère d’une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.

Romero Tobar, Leonardo, “Melusina aludida en textos literarios españoles”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XLIII, 1988, pp. 513-523.

Rubio, Jesús, « Oscar Wilde en España en el cambio de siglo », en AA.VV., *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, coordinadores Mauro Armiño y Andrés Peláez, Madrid, Comunidad de Madrid/Consejería de Educación, 2001, pp. 57-97.

Sainte-Beuve, C.A., *Nouveaux lundis. Tome sixième*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

Torres, David, “Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)”, *BBMP*, LIII (1977), pp. 383-409.

Ullmann, E. de, “L’art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier”, *Le Français Mdoerne*, 15e année, n° 4, octobre 1947, pp. 265-286

Wagner, Richard, *La obra de arte del porvenir* (1849), *Obras escogidas, vol. I. Escritos estéticos (I)*, traducción de Vicente Martínez López (hijo), Madrid, Ediciones Musicales, 1992. pp. 8-143.

Zola, Émile, *Écrits sur l’art*, Paris, Gallimard, 1991.

Zugazagoitia, Julián, “Archéologie d’une notion, persistance d’une passion”, en AA.VV., 2003, pp. 67-92.