

LA PRESENCIA DE LAS ARTES EN LITERATURA: LA TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EMILIA PARDO BAZÁN

YOLANDA LATORRE
UNIVERSIDAD DE LLEIDA

Throughout the history of artistic expression, the relation between literature and the visual arts has insistently captivated writers and thinkers. The engaging relation is particularly noteworthy in the work of E. Pardo Bazán, who creates suggestive transpositions by describing works of art and by translating the essence of the visual arts into literature.

La vinculación de la poesía a las artes visuales posee una vigorosa raigambre histórica, desde las afirmaciones de Platón en la *República*, Aristóteles en su *Retórica* y su *Poética*, o las sobradamente conocidas de Horacio y Simónides (González, 1983: 47-49). La unión del pincel y la pluma al final del Renacimiento (Egido, 1989: 3) dará paso, más tarde, a los planteamientos globalizadores de Batteaux –sin olvidar también serias objeciones como las de Shaftesbury, Richardson o Du Bos, o las denuncias de Lessing (1990)–. El Romanticismo exaltará una “unión de las artes” fundada en las correspondencias y la sinestesia (Genet-Delacroix, 1990:15-27), con Hegel como defensor de lo bello artístico en la esfera del espíritu absoluto. En la historiografía de la expresión artística, la relación entre literatura y artes visuales promete una interexpresividad que ofrece una vastísima ventaja de prospectiva metodológica (Franceschetti, 1985: I), en la cual todos los lenguajes serían traducibles el uno en el otro (Banfi, 1987:13).

La evocación de una obra artística en una obra literaria o transposición artística es un debate reabierto en una óptica comparatista escasamente explorada. Se trata de un producto analógico conexas con la *ékphrasis* (Krieger, 1992: 6), descripción especializada que intenta, por medios lingüísticos, imitar las artes. Es un traslado de carga semántica y una asociación de significados a través de

la imagen, una forma, pues, basada en la analogía, al igual que la comparación o la metáfora. La "realidad" sobre la cual un texto se apoya ya es sometida a una primera transformación en materia literaria, la llamada "transubstanciación poética" por Menéndez Pidal (Lázaro Carreter, 1986:121-141).

Si esta mimesis de lo real es elaborada mediante un tejido lingüístico asociado a las artes, penetra la acción de una segunda mimesis. Por último, si el "trozo" de realidad descrito es ya una obra de arte, aparecen dos estilizaciones simultáneamente: en primer lugar la artística, después, la literaria. Los ejemplos de *ékphrasis* más famosos se encuentran en la obra de Philostrato titulada *Eikones*, descripciones de obras de arte con temas mitológicos. Se trata de una forma de representación concreta (*evidentia*, Lausberg, 1983: 291) y una transmutación de códigos semióticos (*intersemiotic transposition*, Clüver, 1989: 57-90) basado en el traslado de un plano al otro, fenómeno que lo aproxima al palimpsesto (Genette, 1989: 123-163) y a la *mise en abyme*. Para definir la especial dedicación de esta tendencia puede utilizarse, incluso, el término *poesía o poeta transposicional*, consolidado por David Scott (Scott, 1988: 21-103).

Conocida la escasa delimitación conceptual de este fenómeno y la libertad -ciertamente afortunada- con que ha sido practicada en la literatura de nuestro siglo, lo que comprenderemos por transposición no es, únicamente, la descripción detallada de un objeto de arte, sino que se estudiará como un concepto más amplio. Se trata del traslado del valor conceptual o estructural del arte -cualquiera de las artes- a la literatura, de manera que sus cargas semánticas se identifiquen de forma libre. En el caso de la pintura y la escultura, el traslado puede ser efectuado de dos modos: descripción de un objeto artístico o descripción de la realidad configurada lingüísticamente como objeto artístico. Desde luego, esto se adapta mejor a las artes visuales que a la música, inmaterial y desarrollada a base de impulsos intuitivos. Podrían designarse las transposiciones con modelo artístico "aprehendidas o explícitas", y "virtuales o implícitas" las que no poseen modelo aparente, sino que trasladan la esencia intrínseca de alguna de las artes. Por último, entre las transposiciones aprehendidas o explícitas se distinguiría un grupo denominado "totales", absolutamente fieles al objeto transpuesto, y "parciales", es decir, aproximaciones, evocaciones del mismo.

La narrativa de Pardo Bazán, escritora de talante puramente ecléctico, se prestará al descubrimiento de conexiones interartísticas, esclarecedoras tanto de sus técnicas como de sus posturas estéticas. En la concepción contemporánea del sincretismo de las artes pervive una

base romántica a la cual se superpuso el descriptivismo preciosista finisecular. A través de los textos parnasianos y simbolistas franceses, de vital importancia para Pardo Bazán, se hallan valiosas claves para discernir el campo de la transposición artística. Fromentin fue uno de sus teóricos, para él, “transposer” consistía en “éclabousser son écritoir avec sa palette [...] et, en définitive, appauvrir” (Sagnes, 1986: 11-21). Th. Gautier fue más preciso:

traduire avec des mots soit un paysage, soit, bien souvent la traduction déjà stylisée par un peintre ou un sculpteur d'un paysage ou des belles lignes d'un corps humain (Claudon, 1986: 23-28).

Pardo Bazán conoce las prosas de los parnasianos, sólidas y suntuosas (Martino, 1928: 9), o la poesía de Heredia en *Les Trophées* (1893). Admira, asimismo, la musicalidad de Loti, la gramática impresionista de Verlaine y las estructuras de Mallarmé (Pardo Bazán, 1956-1973, III: 1064) pero sobre todo aprecia al Gautier de *Emaux et camées* (1852) o *Voyage en Espagne* (1843). El efecto global de esta prosa se aproxima a “l’écriture artiste” practicada por los hermanos Goncourt, repleta de referencias pictóricas. Son muy significativos los comentarios de los Goncourt sobre la prosa de arte en *Les frères Zemganno* (1897): “Le Realisme [...] il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l’écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches” (Goncourt, 1981: 271).

Para H. Mitterrand (Mitterrand, 1987: 271-90), constituyen rasgos definitivamente propios la preocupación por la frase trabajada y su elaboración como objeto de arte. Pero existe otra fuente probable para esta prosa, que se ha estudiado menos: la influencia de la pintura moderna. Puede ratificarse para un cierto estilo de novela realista francesa, entre 1860 y 1885, de Flaubert a Huysmans. La *vision artiste*, influida por los impresionistas de 1860 a 1870, disocia en una multitud de toques los elementos de una impresión, y le otorgan carácter heteróclito: acumulación de grupos nominales, caracterizantes y participios pasados y presentes, mezcla voluntaria de los objetos, vigencia de los primeros planos, o enredo de la expresión en la búsqueda aplicada de la nota justa. La prosa del decadentismo (*l’écriture décadente*), en fin, mucho debe a esta prosa de arte. La cuentística de Pardo Bazán abarca buena parte del cambio de siglo, hasta 1921. Será esta síntesis prosística, precisamente, la que presida muchas de sus descripciones transposicionales.

De alguna manera, y volviendo a un Heredia aludido por Pardo Bazán en *La Quimera* (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 832), el pintoresquismo parnasiano constituyó el clímax con los *Trophées* (de 1869 a 1893). Observemos uno de los fragmentos que inspirarían directamente a Pardo Bazán, comentados en la novela de 1905:

Tous deux ils regardaient, de la haute terrasse,
L'Egypte s'endormir sous un ciel étouffant [...]
Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie,
La trirème d'argent blanchit le fleuve noir
Et son sillage y laisse un parfum d'encensoir
Avec des son de flûte et des frissons de soie.
[...] Cléopâtre [...] semble un gran oiseau
d'or qui guette au loin sa proie (Heredia, 1990: 773-777).

Estos efectos de luz tampoco serían rechazados por Zola en sus *Salons*, quien “étude la lumière dans ses milles de décompositions et recompositions” (Zola, 1956: 233-254). El maestro Gautier, en *Critique artistique et littéraire* se referirá a éstos y otros fenómenos interartísticos utilizando el término transposición –se refiere a Watteau, quien “transpose ‘L’Embarquement por Cythère’” (Gautier, 1929: 60)–. Aunque el pintor más imitado por franceses y españoles a finales del siglo XIX es Goya –pensemos en Musset (Lipschutz, 1972: 87)–, las proezas descriptivas se acumulan. Caso notable es el de Gautier y su adaptación de “La rendición de Breda”, de Velázquez (Gautier, 1890: 217-223), recogida precisamente en *La España Moderna*. La tradición hispánica cuenta con A. Silva y M. Machado, entre otros. Pardo Bazán percibió esta tendencia –para ella, los *Caprichos*, de M. Machado evocaban el pesimismo de Zuloaga (Pardo Bazán, 1956-1973, III: 1279)– y la trabajó a su voluntad, quizás a causa de la dispersión conceptual que reinaba entre los mismos pintores y críticos de arte españoles (Pena, 1983: 113ss.).

Empapada de sus lecturas Pardo Bazán vivirá, pues, un modernismo literario –inspirado en la pintura (Hernando, 1985: 420-25)–, cuyo discurso intenta imitar al del arte. Es un hecho muy significativo, aun admitiendo que la imitación literaria de la pintura nunca puede ser plena, a causa de sus diferentes recursos técnicos y formales (Alonso, 1956: 164ss.). En todo caso, las identificaciones entre el pincel y la pluma son constantes en la narrativa y la crítica de Emilia Pardo Bazán: “arte es la crítica [...] disecar [...] como apasionado escultor” (Pardo Bazán, 1891: 14), o “*Sotileza* es una soberbia acuarela de ribera y marina” (González-Herrán, 1983: 259-87). En *Por la Europa Católica* definió “El

Cordero Místico” de Van Eyck como “teología pintada” (Pardo Bazán, 1891-1922: 99-110), incluso ciertas fuentes de Pardo Bazán han sido ya vinculadas al mundo artístico, como la miniatura de Gomar en el museo de Pontevedra (Sánchez Cantón, 1949: 179-187). De la plasticidad descriptiva de la condesa, percibida por sus contemporáneos:

les livres de la comtesse Pardo sont pittoresques. Ses romans, le son somme des tableaux; et ses contes... le sont comme de merveilleuses esquisses, comme de géniles notations goyesques (Francés, 1919: 301).

dan testimonio múltiples fragmentos de su obra crítica, como *Por la España pintoresca* o *El lirismo en la literatura francesa*: “Al oír valle de Pas, diríase que vemos un derroche de formas plásticas. Con estas imágenes, yo me había figurado [...] los coros de una zarzuela. Esperaba cuadros de mucha fisonomía” (Pardo Bazán, 1896: 43ss), o “para mí, este claustro es algo más que un hermoso monumento [...] el claustro de Santillana está en verso” (Pardo Bazán, 1923: 27ss.).

Apreciaciones de esta índole aparecen también en *La literatura francesa moderna (El naturalismo)*. La condesa siente simpatía por los “maestros del estilo rococó rabioso” y del japonismo, los Goncourt. A pesar de calibrar sus posibles excesos: “eran autores muy alambicados, y [...] su estilo artístico y revolucionario les impidió ser populares. La prosa clara, corriente y sin estilo es lo que prefiere la multitud. Acaso Zola escribe con algún exceso de colorido para la generalidad, pero sabe estar muy frecuentemente al nivel. Los Goncourt nunca”. Admira, ante todo, *l'écriture artiste* de los hermanos, y percibe su deuda hacia las artes visuales; la tentativa de hibridación entre dos artes, emprendida ya por los Goncourt, no alcanza a dar a los versos las mismas cualidades que resaltan en las obras maestras de Watteau, según Pardo Bazán. Analiza minuciosamente su estilo, complacida con su técnica colorista:

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

Estos prodigios estilísticos provocan una pérdida de atención hacia la anécdota: “Nadie aplicó más radicalmente que los Goncourt el principio recientemente descubierto de que en la novela es lo de menos argumento y acción, y la suma de verdad artística lo importante” (Pardo Bazán, 1956-1973, III: 953) rasgo clave, debe resaltarse, en la superación del realismo y la gran renovación de la novela en el siglo XX.

La sensibilidad de estos “pintores refinadísimos en la sensación de arte” responde a lo que estamos definiendo como transposición artística: son “*los Bautistas de la nerviosidad*, además de los padres del impresionismo”, e inventan “expresiones pintadas” que le recuerdan al “gran Churriguera, o a Góngora”, o a “un bordado japonés minucioso” (Pardo Bazán, 1891:68-94). Para destacar sus habilidades, alude a ciertos artículos de los hermanos publicados esporádicamente en *La España Moderna*: el *Diario e Ideas y sensaciones*, destacando su primitivismo, exotismo y gusto por el siglo XVIII. Se trata de motivos visuales tratados con exhaustividad por el más puro Modernismo finisecular: el arte moderno, desde luego, mucho debe a los hermanos Goncourt. El deseo de renovación pardobazanianiano es peculiar, para ella será preciso “alterar la procesión majestuosa del estilo de los Borbones”, puesto que para “la complejidad del alma moderna” eran necesarios “nuevos elementos léxicos y otra retórica más amplia y libre aún más insubordinada, más indagadora”. El modelo elegido serán los Goncourt, consciente de un poder fundamentado, en gran medida, en lo pictórico:

si consideramos la acción indeleble que sobre él ejercieron los procedimientos de otro arte, de la pintura, comprenderemos perfectamente esas inversiones y dislocaciones de lenguaje, esa coacción ejercida sobre la palabra para que imite el color, el olor, el sonido, la fugitiva forma y la línea ideal.

Esta acción mutua no es estéril, como demuestran algunas páginas de *Les frères Zemganno* (Goncourt, 1981: 59-225), prologado por una Pardo Bazán que aquí encuentra como innovación más original el “haber fundido dos manifestaciones distintas de la Belleza, dos artes”. Existe un pintor capaz de halagar la sensibilidad pardobazanianiana de forma tan intensa como los Goncourt y producirle, además, una irrefrenable pasión descriptiva: Francisco de Goya, a quien dedicó su famosa conferencia “Goya y la espontaneidad española” (1904). Su nombre viene ligado, inevitablemente, a los poetas modernos que practicaron la transposición. Ya lo advirtió Pardo Bazán –inspirada en todas las etapas del pintor aragonés–, quien halla una clara influencia de la estética goyesca en los decadentistas franceses: “el encontrarle en un poema de

Baudelaire, en una novela de Huysmans, en un cuento de Lorrain”, aunque ella misma no se resiste ante el vigor y sugestión visual del artista aragonés, algo evidente en su transposición del famoso Coloso:

representa a un gigante de hercúleas formas, de grandiosidad miguelangelesca, que se destaca de espaldas, fornido, desnudo, sobre el fondo del horizonte. Más acá del titán, para que comprendamos su descomunal grandor, asoman pueblecitos, caseríos y torres menudas, casi invisibles. El oscuro cuerpo obstruye y ensombrece el celaje luminoso. Este aguafuerte causa admiración e inquietud: la impresión que yo llamaría el miedo goyesco (Pardo Bazán, 1956-1973, III: 1281-1295).

Existen instantes decisivos en los cuales Pardo Bazán deja explícita su ya evidente preocupación pictórica y su absoluta exigencia descriptiva, rendida ante el arte sugerente de la transposición. La condesa utilizará el término en varias ocasiones –decisión, a nuestro juicio, muy significativa, y nunca estudiada anteriormente–, otorgándole el carácter de una de las estrategias estilísticas propias del narrador moderno:

Para describir la capilla de los Benaventes, yo necesitaría un esfuerzo de estilo parecido al que realizó su propio decorador. Convendría amontonar una profusión de tropos, imágenes, transposiciones, prosopopeyas, metáforas, y bordar, pintar, rizar y recamar el idioma. Y aun así, imitando a Flaubert, que en *Salambó* quería hacer algo color de púrpura haciendo párrafos que fuesen cresterías y follajes, no lograría dar idea de aquel desate de fantasía lujosa, oriental y nimiamente simbólica (Pardo Bazán, 1896: 127).

Otras dos alusiones al término “transposición” se hallan en *El lirismo en la literatura francesa*, de nuevo en cuanto a los Goncourt: “Está el libro lleno de recuerdos, de ternuras, de efusiones contenidas y de simbólicas *transposiciones*, que representan, en el esfuerzo muscular, la labor literaria [...]” (Pardo Bazán, 1923: 86) y, por último:

De los Goncourt procede el naturalismo, el impresionismo, la transposición de los procedimientos de un arte a otro, de la pintura y la música a la literatura; la transformación de la prosa, y la enfermedad nerviosa como tema de arte... Fueron iniciadores estéticos y punto de partida de no pocas direcciones de su edad, maestros de varias generaciones, y además –debe añadirse– uno de los testimonios más claros, de los casos más típicos de la insania del arte y de la sociedad, en esa edad misma. (Pardo Bazán, 1923: 92)

Resulta revelador otro fragmento de Pardo Bazán para comprobar su interés por los efectos de las artes en las letras, lo que ella llama

definitivamente “transposición” en cuanto a la técnica de Th. Gautier a quien, por cierto, califica de promotor del “impresionismo” del XIX:

[...] en sus versos, como en su prosa, se reveló pintor más aún que pintor, orfebre, lapidario. Su programa fue siempre el que expuso al publicar Esmaltes y Camafeos: “tratar, en forma sucinta, asuntos chicos, ya sobre placa de oro o cobre, con los vivos colores del esmalte, ya con la rueda del grabador de piedras finas, sobre ágata, cornalina y ónice”. Es, pues, Gautier revelador de lo que se llama la transposición, que aplica al arte literario los procedimientos de las demás artes; y si, en cierto modo, de él proceden los estilistas, más directamente salieron de sus lomos los coloristas, tallistas, aguafuertistas, acuarelistas y orfebres de la prosa y del verso francés; de él proceden Baudelaire, los Goncourt, Banville, Heredia. Cuando digo las demás artes, convendría añadir plásticas, porque la música no influye en la escuela de Gautier (Pardo Bazán, 1912: 70).

No cabe duda de quiénes son los artífices de la renovación narrativa de Pardo Bazán. Con especial intensidad en su madurez, sustenta su afición plástico-descriptiva en el pintoresquismo y paisajismo románticos y las innovaciones simbolistas y parnasianas. Se apoya también en fuentes visuales –ante todo, Goya– para descubrir y reafirmar en sus relatos una maniobra descriptiva basada en el sincretismo metafórico de las artes, la transposición, propia de la madurez de una narradora moderna.

Para ello, la condesa necesita un léxico especializado en mudanzas ópticas: “no resaltaban sobre fondo de púrpura, sino sobre el lánguido matiz de agua marina que precede a la obscuridad” (“El alma de sirena”, 1903: 331) que culmina con el protagonismo de una luz: “una cristalina fuente, cuyo surtidor jugaba con el sol, polarizando su luz” (“La invisible”, 1914: 93) y requiere la memoria visual: “La palidez clorótica de la niña, el aspecto *del estudio de mujer* [...]” (“Inspiración”, 1898 :385). Lo mismo sucede con el color: “Sobre el cielo, de un azul resplandeciente, se agrupaban nubes cirrosas, de topacio y carmín, que el sol, antes de ocultarse detrás del escueto perfil de la cordillera líbica, tiñe e inflama con tonos de incendio” (“La paloma negra”, 1893: 182). Entre tanto rigor, era necesaria la presencia del propio término “cuadro”: “La primavera las enverdecía [...] El marco reclamaba el cuadro” (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 973), aunque la terminología especializada cala también en otras artes, escultura: “tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua” (“Eterna ley”, 1922: 269), o arquitectura: “el conde vio una figura larga, ojival, un hombre pálido” (“El espíritu del conde”, 1918: 438).

Un lector implícito culto y avezado en las artes debe participar, pues, con su capacidad memorística: “tenía una figura que recordaba, no la del corazón tal cual es, sino como suelen pintarlo (“La turquesa”, 1909: 961), además, la descripción se agiliza y precisa: “Clara [...] tendría singular atractivo para un artista delicado de la escuela mística anterior a Rafael” (“Las tapias del camposanto”, 1891: 96). La tropelía verbal confirma el apasionamiento pardobazaniano: “y sus aventuras se me aparecieron como serie de viñetas de misal, rodeadas de orlas de oro y colores caprichosamente iluminadas, o a modo de vidriera de catedral gótica” (“La Borgoñona”, 1895: 359). El paso del naturalismo al preciosismo esteticista se aviene, pues, con la tendencia transpositora. Pardo Bazán, quizás más que Zola, gusta de ciertos prodigios descriptivos aunque, como él, los articula esmeradamente con la anécdota. El francés, por ejemplo, encontraba en Gautier: “la descripción por la descripción, sin preocupación alguna por la humanidad [...] es sólo pintor”, frente a los Goncourt: “se dejan llevar por el placer de describir [...] pero siempre ponen su retórica al servicio de la humanidad” (Pardo Bazán, 1890: 41-50). Como Pardo Bazán, los hermanos deseaban compaginar interés humano y verdad artística.

Para evidenciar lo visual, las categorías se trasladan de dominio artístico, generalmente a través de un personaje con el cual el lector se identifica, de manera que el narrador se sirve de un “artista” mediador que crea el cuadro, objeto transicional. El acto descriptivo coincidirá con el acto de contemplación (Genette, 1989: 155-176), a menudo partiendo del lienzo o el cuadro hecho:

Representan los tapices batallas y cacerías: corceles de tonos de ocre piafan sobre llanuras de un azul verdoso; ciervos fantásticos huyen de cazadores magnates, trajeados a la flamenca. Las pinturas, de intenso claroscuro, con bruscas oposiciones de betunes y tierras, encerradas en marcos de honda talla, reproducen, o mejor dicho inventan, escenas de martirio, de un realismo cruento (“Medio ambiente”, 1903: 207).

Las tendencias artísticas –tapices flamencos barrocos, tremendismo hispánico–, son identificadas por el autor implícito autocorrector –“reproducen, o mejor dicho inventan”– decantado por la *inventio* más que la *imitatio*. En el proceso de la *vue*, la descripción crea el cuadro al pasar de un código a otro, y el realismo narrativo es cómplice del ilusionismo pictórico, es la “description-tableau” (Vouilloux, 1986: 1-18). Estos discursos adoptan gerundios –“La Virgen desfalleciendo”– y se tornan nominales: “luz de dos o tres aisladas ventanas, en las anchas plazas y avenidas el rodar, que parece más lento, como fatigado, de los

últimos coches, y el rápido, casi fantástico, cruzar de automóviles invisibles delatados por su gran pupila de cíclope, de intenso rubí". El léxico adquiere plasticidad impresionista: "Las luces y las sombras de la ciudad; [...] las hiladas de edificios en las horas nocturnas [...] el espejear del río" ("En Babilonia", 1902: 8), en la que predominan la artificialidad y esteticismo.

Otros fenómenos estilísticos, como las reiteraciones en asíndeton o la veloz sucesión de imágenes, impulsan la fuerza plástica: "Marco Antonio con sus orgías, César con sus promiscuidades, Heliogábalo con sus insaciables ansias, los Borgia con sus satanismos y, sobre todo, una sarta de Evas, perlas negras, rosadas o blancas, derretidoras de médula, calcinadoras de huesos, sorbedoras de sangre, bebedoras de alma, emboscadas y acechando" ("En Babilonia", 1902: 9). La diégesis pictórica llega a transformarse en narrativa. Es el cuadro hecho, con todos los requisitos estilísticos: tendencia a estilo nominal, gerundios en oraciones independientes que marcan sólo el proceso en instantánea, coordinación, pausas rítmicas, acumulación de adjetivos, y autor implícito autocalificado como espectador:

El cuadro era interesante. Ella, con rastro de hermosura marchita por las vigiliadas de la larga asistencia; morena, de negros ojos, rodeados de un halo oscuro, abrigados por la excitación febril que la consumía - sosteniendo el cuerpo de él, ofreciéndole una cucharada de la poción que calmaba sus agudos dolores-. Escena de familia, revelación de afectos sagrados, de los que persisten cuando desaparecen el atractivo físico y la ilusión, cebo eterno de la naturaleza al mortal ... Sin duda pensó él algo semejante a esto, que se le ocurriría a un espectador contemplando el grupo [...] ("La enfermera", 1903: 390).

Como puede comprobarse, una imagen tomada *sub specie pictoria* -y en ocasiones vigorizada por la acción de la música-, es susceptible de reflejar oscuros recovecos de la mente, el reino interior:

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

implacable; la silueta de las Torres, temerosa, cual si fuese la de uno de esos edificios de la Edad Media (...) (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 889).

Aquí, el pintor Silvio ha contemplado la pintura terrible del más allá, sus colores, siluetas y formas, representadas en el relato por medio de una transposición artística, reflejo de la realidad en un “espejo”. El cuadro, conscientemente transpuesto a la otra vera, es un espacio interior, simbólico. Así, el funcionamiento transpositivo participa también de lo irracional –de suyo visionario, visual–, cuya terrible estética anunciará, en este caso, uno de los temas predominantes en *La Quimera*, novela de 1905: el destino del hombre moderno y su enfrentamiento con la muerte.

Según las elecciones léxicas y temáticas, el diseño es sometido a múltiples variaciones. Mujeres de rostro “murillesco” (“Los hilos”, 1899: 391), damas prerrafaelistas “de una hermosura delicada e ideal” (“Perlista”, 1901: 372) evocadoras de las heroínas wagnerianas (Mota, 1988: 6). La realidad es, en fin, figura en potencia: “parecen pintables en pandereta, pero no acompañables con gaita...” (“Sin querer”, 1909: 199), y así es ajustada en el relato: “Su figura moderna, atrevida, exótica, *componía* sobre el fondo de los pinos ancestrales, o al lado del caduco dolmen con barba de musgo” (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 910) como sus exigencias genéricas plásticas: “un paisaje de exquisitos tonos de acuarela” (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 953) proporcionando, mediante presupuestos lingüísticos y estilísticos, la idiosincrasia particular de cada una de las artes: “una mano de esqueleto [...] gótico, macabro diseño, que parecía trasladado de algún viejo panel de retablo de catedral” (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 775). Todas las manifestaciones artísticas, desde la más fugaz y etérea –“niños de silueta modernista [...]” (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 999)–, o la de menor raigambre artística: “una caricatura humorística” (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 718), encajan en la sintaxis narrativa con incontestables méritos estilísticos.

En el caso de Pardo Bazán, salvo excepciones, podemos sólo aproximarnos a la procedencia de las fuentes visuales. Pardo Bazán, atraída por la originalidad del arte, admiró egregias piezas de todos los tiempos. Cuadros tipo Madrazo de sobriedad burguesa (“Los buenos tiempos”, 1894: 312) podrían inspirar ciertos retratos de sus novelas (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 879), mientras su afición por Sorolla, quien la inmortalizó, influiría en luminosidades y colorismos: “la Camarona era entonces un soberbio pedazo de chica. Imaginadla, ¡Oh pintores!, con su cesta de sardinas en equilibrio sobre la cabeza; su saya corta de bayeta verde [...] su tez de ágata bruñida por el sol y la brisa de los mares” (“La

Camaronas", 1896: 253). La misma narradora, es evidente, busca la complicidad del lector ayudada por Goya, observémoslo en "El sueño de la razón produce monstruos": "Mi meditación se convertía en cavilación visionaria. Acaso dormía, acaso deliraba. El alcaloide del café concentrado actuaba sobre mi sistema nervioso, y con malsano goce dejé volar mi fantasía, provista de unas alas membranosas, gris oscuro, de murciélago, que acababan de brotarle" (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 885).

La mujer llegará a constituirse en arte total, en *La Sirena negra*. Las reminiscencias de Botticelli –pintor aludido en esta novela de 1908– y su "Nacimiento de Venus" intervienen, ponderadas: "La franela se pega a sus formas como el lienzo húmedo de los escultores a la estatua. Detallo el armonioso y contenido desarrollo de su hermosura. El mar, benignamente, se acerca a la peña donde me siento, se retira, deposita algas brillantes, deja en seco moluscos palpitando de vida ... Los álces son de bronce; sus enormes hojas carnosas y apuntadas se dibujan sobre el cielo sin nubes" (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 912). Una superposición de artes en la descripción otorga a la mujer el carácter absoluto de objeto artístico.

Uno de los cuentos cuyas imágenes enlazan con las fuentes más variadas es "Jesús en la Tierra" (1896), en el cual Cristo visita un mundo de pecado que le horroriza. Los materiales han sido elegidos para descomponer su línea estructural en cuadros vivos, organizados en unidades poemáticas. El primer viaje de Cristo origina un paisaje poderosamente sublime, romántico, el segundo, un expresionismo goyesco: "hombres inmóviles, yertos, crispados, en posiciones violentas [...] una expresión de rabia o de espanto persiste [...]". Como contrapunto, un tercer "cuadro" cuya galantería y frivolidad son propias de un cartel modernista o de las fiestas galantes de Loti. La culminación de esta ópera visual, una imagen tan terrorífica como "La balsa de la medusa", de Géricault: "Imponente aspecto el del Océano: olas gigantescas, con cresta de espuma, se encrespan descubriendo abismo, y el sulfuroso zigzag de un relámpago alumbraba en el fondo de una sima a una embarcación que corre sin rumbo [...] Los naufragos, que a la luz de otro relámpago habían podido verse sobre el puente [...]" (Pardo Bazán, 1896: 221ss.).

Esta literatura hecha de pluma y pincel simboliza contrastes temáticos frecuentados por Pardo Bazán: pobreza/riqueza, bien/mal, violencia/paz, desorientación/verdad. La escritora comentó en *El lirismo en la poesía francesa* que las transposiciones simbólicas explotan su faceta puramente intelectualizada, en un esfuerzo por aprehender el universo que excede a la lógica y al lenguaje comunes. Así, con el

ingrediente humano, asimila la condesa la transposición simbólica, evidentemente heredada de los Goncourt. El universo religioso proporcionará a Pardo Bazán un manantial inagotable de referencias, muchas de ellas simbólicas: Cristos, maternidades o belenes, símbolos de amor y sacrificio, son trasladados después al papel. Por ejemplo, la descripción de un joven –más tarde presentado como Cristo Niño– recuerda los rasgos del ejecutado por Leonardo da Vinci, precioso lienzo perteneciente a la colección Lázaro Galdiano, de Madrid, bien conocida por la condesa:

Desde sus ojos miraba lo insondable. Emitían claridad sus cabellos partidos por una raya, irradiando en bucles color de dátil maduro, y la majestad de su faz delicadísima era algo misterioso, que se imprimía en las entrañas y salteaba la voluntad (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 938).

Otras descripciones parecen recoger sólo vagas evidencias. El espiritualismo cristiano, por ejemplo, transpuesto en una escena de recolección que refleja el aire de Millet, supone el traslado de un determinado sentimiento al “lienzo” creado por Silvio: “El cuadro es más hermoso porque es religioso, Silvio, observó Minia. –Sí, respondió el artista–. Es la nota de Millet” (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 884).

Pardo Bazán, aun manifestando cierto cansancio ante las exageraciones modernas: “mujeres color de berenjena sobre fondo verde claro, y caseríos de cinc, que no se destacaban del cielo cárdeno” (“El salón”, 1913: 288), y atraída inevitablemente por los juegos impresionistas: “Los trajes borrosos de los hombres desaparecían bajo los de percal rosa, azul y granate de las mujeres, y las pamelas de paja y las amplias sombrillas eran otros tantos cálices de gigantesca flor, abiertos sobre el verde gayo y frescachón del campo galaico” (“Las setas”, 1896: 87) nos expresa mensajes antiindustrialistas. Algunos evocan los temas de Regoyos y sus paisajes atravesados por locomotoras: “Entre tanto, el tren avanzaba, tragando estaciones, y caía voluptuosamente la bella tarde de mayo; olor de hierbas y matas florecidas entraba por la ventanilla abierta, y ya la luna, dibujando sobre el verde vino y el oro amortiguado del cielo su ligera segur de plata, añadía un toque poético a la deliciosa paz de la Naturaleza, indiferente a nuestras agitaciones y nuestras luchas” (“Vengadora”, 1898: 263).

Pardo Bazán recoge, sobre todo, temas propios de la pintura, arte muy influyente en la cultura finisecular y especialmente en los inicios de la fotografía (Herrera, 1976: 292-299). De ahí que podamos rastrear en sus textos las marcas simbolistas de Moreau: “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 el pozo, en Salomé" (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 996) o los temas de Wiertz quien "se echó a inventar símbolos, y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias socialistas y pacifistas". Pardo Bazán los transpone, el mejor método para evidenciar su rechazo:

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

Son pinturas "contadas": "una mujer [...] ha cortado en pedazos a un niño suyo de pecho, y cuece en una caldera parte de él, mientras estrecha contra su corazón lo restante" (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 856) que evidencian los criterios idealistas pardobazanianos, ratificados por medio de estas transposiciones: "Hay dos maneras de entender la verdad: o aceptándola como es, o haciéndola como debe ser. Y, sin duda, la última es la más poética" ("La joya del museo", 1918: 322).

Existen, por último, ciertas transposiciones simbólicas cuya funcionalidad es doble: intensifican la esencia de la trama, y delinean su estructura. Son transposiciones sin economía de medios descriptivos, en las que se integran los pensamientos de personajes-contempladores. Pardo Bazán las dota de determinadas significaciones enlazadas con los temas principales, y su efecto es de *leitmotiv* en la ópera narrativa: la "Danza de la Muerte" (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 887), la del "Cordero Místico" de Van Eyck (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 866), y la "Medalla de Santa Catalina" (Pardo Bazán, 1956-1973, II: 931).

En la sintaxis argumental de *La Sirena negra*, marcada por la obsesión de la muerte, Gabriel Montenegro realiza la demorada descripción de una composición apocalíptica imposible de transcribir aquí por completo, un lienzo sobre la "Danza de la Muerte" medieval -la escritora, por cierto, era propietaria de un cuadro con este tema-. Este lienzo representa la preocupación existencial y el destino del hombre en el mundo moderno. Se trata de una transposición simbólica a la manera de los Goncourt, pero con el giro católico edificador otorgado por Pardo Bazán. La sinopsis del famoso cuadro del "Cordero Místico", visto por Pardo Bazán durante sus viajes por Europa, es transpuesto por Silvio Lago con todo detalle y rigor. Este cuadro, sinopsis del cristianismo, se alza como símbolo espacio-vital del desorientado artista

(Latorre, 1993: 510). En *La Quimera* se describe, asimismo, la filigrana de una medalla de "Santa Catalina" (Pardo Bazán, 1956-1973, I: 806), que vuelve a surgir como preámbulo de la historia de Lina Mascareñas, en *Dulce Dueño*. En la novela de 1911 ésta representa un eje temático: la fe y el sacrificio en la hostil época contemporánea. Estas transposiciones, insertas en narraciones de personaje único, adquieren valiosas cualidades metafóricas. Adaptadas al pensamiento pardobazaniano participarán, como hemos advertido, de calidades simbólicas impregnadas de paradigmas humanistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, A. y Lida, R. (1956) *El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Banfi, A. (1987) *Filosofía del arte*, Barcelona: Península.
- Claudon, F. (1986) "T. Gautier: variations sur le carnaval de Venise (le sens d'une transposition, les exigences d'une méthode)", *Transpositions: Actes du colloque national organisé à L'Université de Toulouse-Le Mirail*, 15-16 mai 1986; (ed. préparée par André Nausan et Gwenhaél Ponnau), Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 23-28.
- Clüver, C. (1989) "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, 10:1, 55-90.
- Egido, A. (1989) "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco", *Discurso de recepción Académica de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza.
- Frances, J. (1919) "Les scénarios du roman espagnol, la comtesse de Pardo Bazán et le paysage de ses romans galiciens", *Hispania* 11, 298-306.
- Franceschetti, A., coord. (1985) *Letteratura italiana e arte figurative: Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e lettere italiana*, Toronto-Hamilton-Montreal.
- Gautier, Th. (1929) *Critique artistique et littéraire*, París: Larousse.
- Gautier, Th. (1929a) *Poésies diverses. fmaux et camées*, París: Larousse.
- Genette, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- Genet-Delacroix, M. C. (1990) "Écriture sur l'art et mythe de l'union des arts", *Romantisme* 69, 15-27.
- Goncourt, E. y Goncourt J. (1929) *Critique artistique et littéraire*, París: Larousse.
- Goncourt, E. y Goncourt J. (1981) *Les frères Zemmigano*, avant-propos de Enzo Camarachi, París: Nizet.
- González- Herrán, J. M. (1983) "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Enero-Diciembre, 259-267.

- Heredia, J. M. de (1990) *Les trophées*, París: La Différence.
- Hernando Calvo, M. T. (1985) "La pintura como inspiración modernista: un ejemplo cordobés", *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, 421-425.
- Herrera Navarro, J. (1976) "Fotografía y pintura en el s. XIX", *Goya* 131, 292-299.
- Krieger, M. (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lausberg, H. (1983) *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- Latorre, Y. (1993-1994) "El Retablo del 'Cordero Místico' de Van Eyck, símbolo espacio-vital en *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos* XLI, 106, 503-10.
- Latorre, Y. (1997) "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica", J.M. González-Herrán ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 197-210.
- Lázaro Carreter, F. (1986) *Estudios de poética*, Madrid: Taurus.
- Lipschutz, I.H. (1972) *Spanish painting and french romantics*, Cambridge (Mass.).
- Martino, P. (1928) *Parnasse et Symbolisme*, París: Armand Colin.
- Mitterrand, H. (1987) *Le regard et le signe*, París: P.U.F.
- Mota J. y Infiesta, M. (1988) *Pintores wagnerianos*, Barcelona: Nou Art Thor.
- Pardo Bazán, E. (1891-1893) *El Nuevo Teatro Crítico*, Madrid: E. Rubiños.
- Pardo Bazán, E. (1889-1922) *Obras completas*, Madrid: Renacimiento.
- Pardo Bazán, E. (1891) "Edmundo de Goncourt y su hermano", *La España Moderna* XXVII, 68-94.
- Pardo Bazán, E. (1896) *Por la España pintoresca*, Madrid: col. Diamante.
- Pardo Bazán, E. (1912) *La literatura francesa moderna. La Transición, Obras Completas*, t. XXXIX, Madrid: Prieto.
- Pardo Bazán, E. (1923) *El lirismo en la literatura francesa*, Madrid: Pueyo.
- Pardo Bazán, E. (1956-1973) *Obras Completas I-III*, Madrid: Aguilar.
- Paredes Noéñez, J. (1990) *Cuentos Completos I-IV*, La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza.
- Pena, M.C. (1983) *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid: Taurus.
- Sánchez Cantón, F.J. (1949) "La espiritada de Gónzar en una miniatura, en una novela romántica y en un cuento fin de siglo", *Cuadernos de Estudios Gallegos* XII.
- Sagnes, G. (1986) "Fromentin ou les formes pour l'esprit et les formes pour les yeux", *Transpositions. Actes du colloque nationale organisé á l'Université de Toulouse-Le Mirail*.

- Scott, D. (1988) *Pictorialist poetics. Poetry and Visual Arts in Nineteenth century France*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanton, E. (1970) "Los Pazos de Ulloa y la pintura", *Papeles de Son Armadans* 58,179-187.
- Vouilloux, B. (1986) "Le tableau: description et peinture", *Poétique* 65, 1-18.
- Zola, E. (1956) *Salons*, París: Minard.