

EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA DE LA MUERTE EN PARDO BAZÁN: LA
QUIMERA Y LA SIRENA NEGRA

María Aboal López

(Universidad Internacional de la Rioja)

maria.lopezaboal@unir.net

RESUMEN:

En la transición del siglo XIX al XX, el afán renovador de Emilia Pardo Bazán la llevó a experimentar con la estética, permitiéndonos así observar nuevos matices en la representación de la muerte desde sus últimas novelas y en la evolución del tratamiento de este tema en el cambio de siglos.

Palabras clave:

Muerte, Pardo Bazán, realismo, modernismo, decadentismo.

ABSTRACT:

In the transition from the nineteenth to the twentieth century, the renovator desire of Emilia Pardo Bazán led her to experiment with aesthetics, allowing us to see new nuances in the representation of death from his later novels and treatment evolution of this subject in the turn of the century.

Key words:

death, Pardo Bazán, realism, modernism, decadentism.

¡Morir! ¡Morir también, como Espina,
como la modernidad radiante, la de
inimitable existencia! ¡No ser,
desaparecer, reunirse con la Porcel en
la macabra alcoba de la tierra
húmeda, o entre el informe y caótico
silencio de los cerrados nichos!

(Silvio Lago en *La Quimera*,
Pardo Bazán, 1991, p. 541)

Introducción

Lentamente, la puesta en escena de la muerte en la novela realista va tomando un nuevo rumbo en los últimos años del siglo XIX, adentrándose cada vez más en las corrientes del decadentismo y el modernismo. Así, en las tres últimas obras de Pardo Bazán, *La Quimera* (1905), *La sirena negra* (1908)ⁱ y *Dulce Dueño* (1911), se descubre una nueva tendencia estética que, aunque “sin abandonar totalmente los brochazos naturalistas y las secuencias realistas, incorpora una nueva sensibilidad, una distinta psicología de los personajes, un singular refinamiento de los ambientes” (Varela Jácome, 1973, p. 63), lo que coincide además con la idea de naturalismo como disolución y continuación del romanticismo (Hauser, 1969, p. 38), no como ruptura con el mismo. Precisamente por esa nueva tendencia estética de la escritora gallega, escogeremos las dos primeras novelas para establecer una evolución del tratamiento de la muerte en la novela de entresiglos (no se estudia aquí *Dulce Dueño* por su mayor distanciamiento de la estética naturalista que no permite apreciar con igual agudeza la evolución mencionada).

Si a partir de la segunda mitad del Ochocientos la estética realista y naturalista intentaba adaptar el emergente discurso científico a la novela, su representación de la enfermedad y la muerte privilegiaba la descripción del dato físico frente al psicológico buscando la verosimilitud fisiológica (Baquero Goyanes, 1971, p. 34) de un cuerpo al que convertían así en objeto de la mirada clínica. En este sentido, la descripción de la muerte del

héroe novelesco del último tercio del XIX también difiere de las idealizadas escenas románticas de la primera mitad de siglo: si antes había una exacerbación afectiva en el lecho de muerteⁱⁱ, en el realismo observábamos un contexto mucho más solitario del moribundo (Aboal López, 2015). Progresivamente, la muerte sucia inaugurada por Flaubert en *Madame Bovary* (Ariès, 1983, pp. 470-471) y plagada de datos fisiológicos irá dejando paso a una distinta representación de los últimos momentos de vida de los personajes literarios, tal y como observaremos en estas páginas.

Hacia finales de siglo, el constante afán renovador de la escritura de Emilia Pardo Bazán la llevó a experimentar con la estética, permitiéndonos así observar nuevos matices en la representación de la muerte desde sus últimas novelas, que nos ayudan a vislumbrar a través de ellas la evolución del tratamiento de la muerte en el cambio de siglos.

Aunque para Marisa Sotelo (1998, pp. 432-433) las tres últimas creaciones pardobazanianas son neorrománticas, hay que decir que de por sí los movimientos de fin de siglo mencionados –decadentismo y modernismo– llevan de nuevo a una vuelta (con matices distintos, eso sí) al romanticismoⁱⁱⁱ. De hecho, Maurice Hemingway (1988, p. 234), defiende que es un error el considerar naturalismo y decadentismo “territorios bien definidos y mutuamente exclusivos” porque ambos reflejan el mismo *Weltanschauung* finisecular. Hemingway (1998, p. 679) incide también en la inspiración modernista de *La sirena negra* y *Dulce dueño*, ambas narradas, por cierto, en primera persona. Tampoco para López-Sanz (1985, p. 89) el naturalismo de Pardo Bazán desaparece radicalmente con esas últimas novelas, sino que “vuelve a aparecer con cambiantes vestiduras veinte años después en *La Quimera* (1905) y en *La sirena negra* (1908)”.

La Quimera y La sirena negra: entre lo fisiológico y lo psicológico

Pardo Bazán experimenta con el decadentismo finisecular en estas dos novelas^{iv}, donde destaca de manera especial el tema de la muerte:

Las funciones de lucha de Silvio Lago basculan entre la sed de absoluto y la búsqueda inquietante, entre el triunfo artístico y la

frustración, entre el vitalismo y el nihilismo, entre el yo agónico y la muerte. El diseño de su tipología se inspira en retratos decadentes, en sugerentes modelos culturales y en la relación de la escritora con el pintor coruñés Joaquín Vaamonde de Cornide. (Varela Jácome, 1989, p. 141)

Y es que, sin duda alguna, al citar *La Quimera* es casi imposible obviar el carácter autobiográfico que se le atribuyó desde el principio motivado por la relación amorosa que doña Emilia mantuvo con Joaquín Vaamonde^v. Pero lo que realmente trasciende de este paralelismo vida-literatura es cómo la pintura y el arte se convierten en verdaderos protagonistas de la novela, de claro gusto esteticista, con descripciones dotadas ya de una textura diferente, muestra de la tendencia impresionista propia de esos últimos años del Ochocientos^{vi} que rescata la presencia de la subjetividad en el arte. En este sentido, Hemingway (1998, pp. 674-675), quien contempla *La Quimera* como el proyecto novelístico más ambicioso de la autora, coincide en considerar el arte el tema central de la trama, sirviendo al mismo tiempo este argumento para resumir las distintas posturas adoptadas por la autora respecto al arte^{vii}. De hecho, la trayectoria de Silvio Lago se mueve del realismo al idealismo, como claro eco de la evolución estética pardobazaniana, lo que ya reconoció Bravo-Villasante (1973, p. 262): "Es muy curioso ver cómo la evolución del gusto de Silvio Lago en arte pictórico se corresponde con la evolución del gusto de la Pardo Bazán en literatura, es decir, va del realismo naturalista al modernismo prerrafaelista, del cuerpo al espíritu"^{viii}. Precisamente, esta evolución estética es la misma que podemos percibir en la representación de la muerte de entre siglos a través de la propia escritura de la condesa: de la muerte idealizada y "etérea" del romanticismo, al cuerpo naturalista en descomposición y, cerrando el siglo y el círculo estético, la muerte espiritual^{ix} y psicológica del modernismo.

Esa misma transición estética de Pardo Bazán es similar a la que hizo Joris-Karl Huysmans, autor de *À Rebours* (1884), novela con la que es inevitable relacionar *La Quimera* por su similar atmósfera decadentista^x. Sin duda alguna, Huysmans representa como nadie el giro desde el naturalismo al decadentismo finisecular, ya que si bien se adscribió en un primer período a la estética promulgada por Zola, escribiendo diversos artículos

sobre *L' Assommoir* donde destacaba el naturalismo como el estilo más apropiado para la descripción del mundo contemporáneo, más tarde provocó la ira del escritor francés con la publicación de *À Rebours*, novela que se consideró todo un ataque a Zola y que supuso la ruptura definitiva de Huysmans con el naturalismo^{xi}.

El protagonista de esta narración^{xii}, *Des Esseintes*, es un aristócrata cansado y desengañado de la vida que se convirtió en prototipo de héroe de la llamada novela decadente-simbolista (Herrero, 2007, p. 40). El universo sensorial cobra en esta obra una nueva relevancia, aunque la técnica naturalista todavía le sirve al autor para esbozar algunas imágenes, como la presencia constante de esas flores exóticas y a la vez monstruosas:

Los jardineros fueron trayendo nuevos ejemplares de otras variedades, que presentaban ahora una apariencia de piel artificial surcada por falsas venas. La mayoría, como si estuvieran carcomidas por la sífilis y la lepra, mostraban una carne lívida, amoratada por la roséola, o adamascada por los herpes; otras tenían ese tono fuertemente rosado de las cicatrices cuando empieza a cerrarse, o ese matiz oscuro de las costras en formación. (Huysmans, 2007, p. 218)

Algo similar ocurre en *La Quimera*^{xiii}, que a pesar de adoptar formas y temas propios del modernismo literario no consigue apartarse totalmente del realismo (Hemingway, 1998, p. 677; Varela Jácome, 1973, p. 63). Si bien lo sensorial también predomina en la descripción pardobazaliana, en *La Quimera* la contemplación de las flores es muy diferente de la mirada de Huysmans y Silvio disfruta de una especie de consuelo en esas flores durante sus últimos soplos de vida, recobrar la capacidad sensorial es lo único que consigue distraer al moribundo de su irremediable situación: "Sólo las flores le agradaban. Las flores, quienes, dóciles, que no hablan sino por la insinuación de su aroma, le acompañaban; las pedía; siempre conservaba una, o rara o bella, al alcance de su olfato y vista, o la revolvía entre los dedos descarnados, sin fuerza para sostener el tallo casi" (Pardo Bazán, 1991, p. 552).

Especialmente perceptibles en esta novela son las huellas naturalistas en los retratos de enfermedad que recogemos a continuación, en el suicidio de Solano, o en la adicción de Espina Porcel a la morfina^{xiv}. Solano, el pintor

impresionista que Silvio ve como su rival, tras fracasar en Francia se arroja al vacío desde el viaducto madrileño. El protagonista observa entonces fascinado el cadáver de su rival, adelantando de algún modo algunos aspectos que observaremos en el protagonista de *La sirena negra*:

(...) pero como tiene la cara hacia arriba, y sus ojos, antes giratorios y dementes, ahora vidriados, inmóviles, se han posado tantas veces en mí (...) yo le reconozco, y me quedo pegado a la barandilla, fascinado por la fascinación poderosa, que responde al sentido de terror y misterio que rodea nuestra vida: la fascinación de la muerte... (Pardo Bazán, 1991, p. 303).

No obstante, no podemos obviar que si bien esta obra todavía mantiene importantes posos naturalistas, al mismo tiempo se distancia ya mucho de los esquemas realistas de las anteriores y se adentra más en toda una literatura finisecular de claros tintes idealistas y modernistas (Mayoral, 1991, pp. 92-93)^{xv}, como comprobamos también en la representación de la muerte. En este sentido, es evidente la diferencia entre esta fascinación de la muerte de la que habla el protagonista de *La Quimera* con la representación del suicidio de Leocadia en *El Cisne de Vilamorta*, más cercana al determinismo naturalista. No obstante, también esa protagonista pardobazanianiana y *la Esclavitud de Morriña*, comparten con Silvio Lago y con Gaspar Montenegro la tendencia a la autodestrucción. Lo que nuevamente nos conduce a hablar de la fascinante y decadente Espina Porcel, quien precisamente tras su fallecimiento es presentada por Silvio como sujeto y no ya como objeto: "Espina Porcel encarna la búsqueda de la belleza ideal que Pardo Bazán asociaba con la estética modernista, pero también revela el potencial destructivo de dicha búsqueda cuando no consigue alcanzar una visión de valor trascendente" (Kirkpatrick, 2003, p. 104; 106). Su muerte podría significar por tanto la consecuencia de ese arte por el arte que parecía representar la cosmopolita Espina con su gusto por el artificio, el fracaso de esa degeneración decadentista que criticó la propia doña Emilia en sus artículos conocidos como *La nueva cuestión palpitante* (1894) tras la publicación de *Degeneración* (1892) de Max Nordau. Como señala Clúa Ginés (2008, p. 35) "la muerte de Espina constituye el paralelismo final" entre Silvio y ella: "ciertamente, la persecución de la Quimera, a la que

Espina se entrega radicalmente y a la que Silvio no osará abrazar, conduce a la muerte”.

Reproduciendo el característico vaivén de la mayoría de los movimientos artísticos, el modernismo recupera muchos elementos del romanticismo, de los cuales doña Emilia rescata la enfermedad romántica por excelencia: la tuberculosis. Esta patología ya la presentó la escritora en *Un viaje de novios* y *La prueba* y a continuación veremos que reaparece en *La sirena negra*. Aquí, en *La Quimera*, y según los diversos doctores que tratan a Silvio (entre ellos Moragas o Lemasis), se trata de la tuberculosis difusa, la que entonces se consideraba más grave. La gran diferencia es que ahora esta enfermedad aparece en el personaje como una consecuencia de la tortura psicológica, de un incurable malestar espiritual (Doménech Montagut, 2000, p. 100). Sin embargo, en *La Quimera* la descripción del cuerpo enfermo de Silvio nos evoca aquellas imágenes de la lepra que doña Emilia reprodujo en *San Francisco de Asís*, y que mostró a través de la lente naturalista, con las que ahonda en el interior de un organismo en proceso de destrucción^{xvi}:

Sus mejillas se hundían, y bajo la gorra inglesa de viaje, sus orejas de cera se despegaban y transparentaban la luz solar. Sus ojos, cercados de livor, mazados, tenían en la pupila esa transparencia acuosa que revela, antes que síntoma alguno, la rapidez de las combustiones que, desnutriendo el organismo, determinan la consunción. (Pardo Bazán, 1991, p. 514)

Pese a la imborrable presencia de la inquisitiva mirada clínica, la atmósfera sensorial es muy diferente en estos retratos de Silvio, donde el sensualismo también tiene cabida en los momentos cercanos a la defunción y, al igual que veremos a continuación en *La sirena negra*, la presencia de lo onírico cobra una gran relevancia^{xvii}. Esta novela de Pardo Bazán recoge ya la influencia de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud y justo a esta, los ecos románticos surgen con efervescencia en la estética modernista, como cuando Silvio le dice a Minia: “Y a mí lo que me ha consumido, lo que me tiene tan débil, es... mis sueños... ¡mis sueños, Minia! ¡Eso me ha emponzoñado las venas! ¡Eso es lo que me devora!” (1991, p. 537). Un ejemplo de la recurrencia de la experiencia onírica lo encontramos en unas palabras que Silvio escribe a modo de diario:

Los sueños son más directos, más leales que la vigilia. Despiertos, nos engañamos, nos mentimos, por la comprensión que ejerce el mundo ajeno. Dormidos, sale afuera lo entrañable, lo que ni sabíamos que llevábamos dentro, tan recóndito. En sueños toma forma radiosa la vaguedad, lo oscuro resplandece. (Pardo Bazán, 1991, p. 356)

La exploración de lo onírico fue otra de las formas del fin de siglo con la que el artista intentaba penetrar en todo aquello que se ocultaba tras las apariencias. En este sentido, parece que ante un estado de conciencia en el que niega Silvio la realidad, o no es capaz de aceptarla, las alucinaciones se manifiestan como auténticas reveladoras de su siniestra situación: "Mientras Silvio creía, despierto, que recobraría la salud, dormido, el alma le avisaba, profética, con graznidos de ave sepulcral" (pp. 525-526).

Una vez más, la prosa pardobazaliana consigue dibujar con excepcional maestría los entresijos del personaje, quien siente aquí cómo se diluye su condición humana, su individualidad, su ser. Ahora la técnica descriptiva se centra más en cómo la enfermedad y el proceso de muerte afectan a los pensamientos del moribundo, a sus sentimientos más ocultos, mediante una delicada profundización psicológica^{xviii}:

Sobre todas las demás sensaciones angustiosas, percibía una, casi intolerable: la de la disociación. Silvio, que tanto había aspirado a sobrevivirse afirmando su individualidad victoriosa, sentía vagamente disolverse los elementos que la componían. Era sin duda el trabajo sordo, oscuro, de la enfermedad en su cerebro, desbaratando esa trabazón de las percepciones en que se basa la unidad de la conciencia; era el soplo del mal, haciendo oscilar la luz, columpiándola antes de extinguirla, dispersándola en el vacío. (Pardo Bazán, 1991, p. 526)

Comprobamos, pues, cómo la impronta de la nueva etapa de la novela pardobazaliana consigue que la narración se centre más durante el momento de la muerte en la angustia vital y en la reacción del personaje que en los síntomas de su cuerpo. Esto no significa que la novelista gallega olvide mostrar los diversos estragos físicos de la enfermedad –"Y se empeñó la lucha con lo imposible... La enfermedad se cebaba en su presa, triunfaba. Los síntomas eran a cada paso más varios y crueles. Aflicciones nerviosas, síncope, desfallecimientos, dolores de huesos, molimiento

infinito...” (Pardo Bazán, 1991, p. 533)–, aunque su presencia no es ya la dominante, cediendo este lugar a la psicología.

En este sentido, la tuberculosis no es la única dolencia que sufre el protagonista: la neurosis acompaña a Silvio durante todas sus páginas de vida, como también lo hace con Gaspar de Montenegro en *La sirena negra*. Ese rumbo hacia lo psicológico que delatan las últimas composiciones de doña Emilia tiene mucho que ver con el enorme interés por los desequilibrios mentales del ser humano en aquellos años (recordemos las palabras de nuestra escritora sobre que la nueva enfermedad de moda en las letras era la neurosis, desbancando así a la tuberculosis romántica; 1911, I: p. 107). Lo que confirma ese nuevo interés de Pardo Bazán en el cómo se siente el personaje, en lo psicológico, en lugar de en el dónde o qué le duele. La personalidad neurótica es el reflejo de un conflicto interior y el sujeto, tal y como muestra Pardo Bazán en su atormentado Silvio, no consigue armonizar sus deseos con las normas que le impone su conciencia y con las que le dicta la realidad externa (Vallejo Ruiloba, 2006; López Aboal, 2012). El prototipo de héroe decadente, tan representado en el arte de fin de siglo, supone, pues, un interesante reflejo del sujeto neurótico, para quien su drama reside en su incapacidad de identificación con un personaje con el que intenta representar el ideal de su propio yo (Vallejo Ruiloba, 2006, p. 358)^{xix}. Como vemos, las alusiones al cerebro del protagonista siguen siendo constantes:

Fueron días de prueba los que siguieron a aquel. El cerebro de Silvio, por momentos, se desorganizaba, y sólo lo visitaban las alucinaciones del miedo. No asomaba la resignación, ni aun el estoicismo con que la juventud suele mirar la muerte. ¡Morir ya! –balbucía–. Pero ¿no habrá quien me salve? ¿No habrá quien me tienda la mano? Y por una de esas singulares anomalías patológicas, en el agudo ataque de pavor, el miedo a morir le hacía intentar arrojarse por la ventana, siempre abierta, para acabar de una vez. (Pardo Bazán, 1991, p. 542)

En este sentido, conviene recordar esa equivalencia entre genio y neurosis que hizo Cesare Lombroso al relacionar la locura y el arte en su estudio *El genio y la locura* (1864). Volviendo a la descripción anterior y a nuestra novela, comprobamos que la muerte de Silvio transmite las angustias y los miedos que este ha sufrido durante su enfermedad, y que

con tanto acierto y profundización psicológica retrata la pluma de la escritora gallega al escarbar mediante la reproducción sensorial en los entresijos de su héroe moribundo, en aquello que ya no se muestra a simple vista, a través de la mirada externa de quien observa. La defunción del protagonista pardobazaniano conlleva además una transformación, ya que concluye la narración con su supuesta conversión religiosa^{xx} (que también se da en *La sirena negra*), elemento en lo que difiere mucho *La Quimera* con la creación de Zola con la que también se ha relacionado esta novela, *L'Oeuvre*, donde el pintor se suicida al no poder soportar su fracaso artístico^{xxi}. A pesar de la relevancia que adquiere el elemento religioso para Silvio en sus últimos momentos de vida, nada parece evitar su sufrimiento^{xxii}, lo que nos devuelve a ese fracaso de los personajes románticos en el mundo realista, en una realidad que no les sirve:

Desde aquel punto el moribundo fue agonizante. Cada hora pesó sobre él con peso de losa sepulcral. Su cerebro, un instante iluminado, se ensombreció gradualmente, quedando sólo vigilante la sensibilidad afectiva, las efusiones en que, agradeciendo los cuidados de su enfermera con balbuciente gratitud de niño, la llamaba, la nombraba sin cesar. Algunas veces, en fugitivos lapsos, la conciencia parecía despertarse, y hasta los ensueños fallidos, las ambiciones volvían a rozarle con sus alas; después recaía en el estado comatoso, que interrumpían accesos de insania, nerviosos ataques, ahogos y asfixias pasajeras.

No se sabía cómo sostener aquella existencia sin raíces. La leche, los alcohólicos, las pociones, la cafeína... Y la lucecilla temblante chisporroteaba, para languidecer más y apagarse.

Fue en las primeras horas de la mañana cuando Silvio se alzó de repente en el lecho revuelto y manchado. Sus manos crispadas azotaban el ambiente; sus ojos desvariados buscaban en el espacio lo que no podían encontrar: aire. Su boca se abría en redondo, ávida, suplicante, negra. Fue un segundo. Aplanóse, jadeando. El jadeo, sin embargo, a los pocos segundos, disminuyó, cesó, y una expresión de beatitud serena se esparció por la cara desencajada y cárdena, ahora amarilla. La baronesa se había precipitado a llamar al capellán. Cuando este llegó, su experiencia le dijo lo cierto.

–Agua bendita– exclamó–. Rociaremos el cadáver...

La palabra siniestra arrancó a la señora la explosión de llanto, hasta entonces reprimida. (Pardo Bazán, 1991, pp. 560-561)

Contrariamente a lo que se podría pensar de los matices decadentistas de Silvio Lago y de la representación de su muerte, que nos

hacen retroceder al romanticismo, el pintor pardobazaniano no es un personaje que desee morir, sino que se muestra incapaz de comprender el destino humano. Así, cuando Minia le pregunta si él es uno de los que encuentran “desconsoladora la perspectiva del no ser”, Silvio responde: “– Francamente, ¡sí! No concibo el fin de mí mismo; estoy por decir que la muerte me parece absurda” (173). Comprobamos, pues, una diferencia entre la actitud de este personaje y la de Ignacio Arregui en *Un viaje de novios*, quien sí parecía vislumbrar una especie de salvación en la extinción de la vida^{xxiii}. A pesar de la rebeldía personal de Silvio con el mundo que le rodea y la sociedad en la que le ha tocado vivir, este no contempla la muerte como liberación a la manera romántica, sino como la mayoría de moribundos de la novela realista, como un terrorífico vacío sin sentido amplificado por el individualismo todavía vigente^{xxiv}.

Totalmente opuesto a este sentimiento de Silvio es el protagonista de *La sirena negra*, Gaspar de Montenegro, cuya obsesión por la muerte hace que esta cuestión sea la gran protagonista de la otra novela con la que doña Emilia se sumerge de nuevo en la sensibilidad poética de aquel fin de siglo:

Mi tesis con Rita es persuadirla indirectamente de que morir no hace mal; de que el instante decisivo no lleva aparejado ningún tormento. Observando que cuando ha dormido bastantes horas está contenta, la predico la identidad del sueño con la muerte, sin más diferencia que el instante del despertar, y algunas sensaciones que preceden al punto de dormirse (Pardo Bazán, 1977, p. 21).

Entre las constantes alusiones a la muerte que hace el protagonista, Gaspar incluso le confiesa a su hermana Camila tener un mayor interés por la muerte que por la vida: “Deberías interesarte un poco por lo que sigue a la vida, que es el morir” (Pardo Bazán, 1977, p. 59). Aquí podemos vislumbrar algo del sentimiento romántico que anhela el fin de la existencia. Asimismo, son varios los intentos suicidas de su pasado que recuerda el protagonista en la novela (65).

Gaspar de Montenegro es también un personaje bastante diferente a los de la novela realista decimonónica, y en él se vislumbra además una perspectiva muy distinta sobre la ciencia, casi siempre ensalzada en las novelas realistas^{xxv} de Benito Pérez Galdós o Pardo Bazán (especialmente

interesada por esa transformación científica que plasmó en numerosos artículos). Vislumbramos pues en esta novela otro cambio respecto a la representación de la muerte: si la religión tampoco parecía la solución a la angustia de los moribundos de la novela realista, ahora tampoco lo es la otra gran protagonista: la ciencia^{xxvi}.

¡La ciencia! No soy su idólatra. De lo íntimo, la ciencia nada conoce; nada científico se conoce a sí propio... es decir, si es sincero, trata de conocerse, como yo y tú, semejante mío. En el cerrado santuario de cada alma, la ciencia no puede penetrar. Allí donde los hechos pierden su escueta significación; allí donde las palabras no son capaces de expresar nada; allí donde todo se guarda y ceta como incomunicable tesoro, allí, ¿qué papel representa el propio don Santiago Cajal, señor de todo mi respeto, con sus neuronas? (Pardo Bazán, 1977, p. 69)

Más allá de estas consideraciones, las reflexiones más recurrentes de Montenegro son las relacionadas con la muerte, y todas ellas desde un afán de conocimiento médico, de experimentación, que le sigue atando en cierta manera al método científico y a las técnicas naturalistas. En cierta ocasión, y tras escuchar las últimas voluntades de Rita^{xxvii}, Gaspar adelanta en su cabeza lo que le ocurrirá a la joven madre una vez que haya fallecido^{xxviii}:

Abiertos los ojos a la penumbra, pensaba en la que va a desaparecer después de sufrir tal suplicio en su corazón, selva de plantas ponzoñosas. Esa vaga incredulidad que nos asalta ante el no ser, me dominó por un momento. ¿Era posible que Rita, la caprichosa, la vivaz, la que tanto se entusiasmaba y hacía tales extremos en el teatro, la que había padecido los furores de la antigüedad criminal, fuese mañana un poco de materia en descomposición? ¿Cómo puede suceder algo tan extraordinario en un segundo? ¿Por qué se arroja sangre si cesa de existir? Murió Rita, dirán. Entonces, Rita no es su cuerpo enmagrecido, no es sus cabellos foscos, no es su tez verdosa, no es su cuello de flor medio tronchada. Todo eso ahí estará... y Rita no. (Pardo Bazán, 1977, pp. 38-39)

Es en este momento cuando Gaspar sueña con la Danza de la Muerte^{xxix}, alejándose así entonces la obra un paso más de la novela realista, al tiempo que se adentra en esa nostalgia medievalista típica del romanticismo que muchos pintores prerrafaelitas rescataron en sus cuadros. Como ya lo hizo Flaubert en *Madame Bovary* durante el vals de Emma, también Pardo Bazán utiliza este género medieval en su novela,

aunque de una forma mucho más explícita y detallada. Precisamente, esta experiencia onírica de Gaspar de Montenegro con la vida de ultratumba le desilusiona enormemente al despojarse en ella la muerte de ese “encanto calmante y estético” que tanto admiraba el protagonista (Sanmartín Bastida, 2008, p. 73).

El universo de lo sensorial, que adquiere con el modernismo una relevancia primordial^{xxx}, aparece subrayado igualmente durante la muerte de Rita, en la que encontramos al testigo-espectador preguntando directamente al moribundo por lo que siente en ese preciso instante; aunque más que por establecer una cercanía con ella, la conversación parece motivada por un afán de curiosidad mórbida de la sed de experimentación de Montenegro:

–¿Qué sientes?

–Lo... de... antes... Sabor a hierro... aquí..., aquí...

Señaló hacia la laringe... y al hacerlo, la ola avanzó, las venas del mísero cuerpo se vaciaron, entre las angustias y los afanes postrimeros. La cabeza recayó en las almohadas. Sequé, limpié los labios manchados, enjuagué la frente cubierta de glacial sudor. Ella entreabrió los ojos, y en voz de soplo, espaciando, murmuró:

–Me voy... Acordarse... El niño...

Un sutil estremecimiento la recorrió toda. Se inclinó su faz un poco hacia el pecho. Los ojos quedaron abiertos, cuajados, fríos; los labios, remangados, descubrieron los dientes. La nariz se afiló de súbito. La sonrisa, vaga, era de paz, de serenidad infinita; no protestaba, ni se quejaba, ni temía al más allá; en los labios flotaba la certeza del perdón. Y la contemplé, y las visiones calenturientas se apoderaron de mí otra vez: veía la danza, el esqueleto guía... (Pardo Bazán, 1977, p. 48)

Tras el tránsito final de Rita, Gaspar contempla con atención su cadáver y especula sobre la eterna dicotomía cuerpo y alma. Observamos, pues, una mirada al cuerpo muerto muy diferente ya a la de las obras del realismo naturalismo donde la técnica de la autopsia se trasladaba a la prosa porque, de nuevo, lo psicológico cobra ahora mayor relevancia ante lo fisiológico, aunque en este sentido, y como comprobamos en *La Quimera* y *La sirena negra*, en cierta medida lo psicológico y lo fisiológico mantienen una singular lucha reflejada en los pensamientos y en las acciones de sus

personajes similar a la que en la representación realista y naturalista de la muerte se producía entre religión y ciencia (López Aboal, 2015, p. 198):

Me acerqué, miré a Rita –si es que era Rita el tronco inerte que yacía sobre el lecho– y me quedé absorto por el encanto de filtro legal que se desprendía de la contemplación. Sin duda quedaba mucho de alma en el cadáver. ¿No era el alma lo que se aletargaba tan calmosamente, lo que imprimía majestad a la frente clara, como retocada de luz? A la boca sonriente de un modo imperceptible, ¿no se asomaba el alma, a falta de aliento? ¿No había alma en las cruzadas manos casi transparentes, entre las cuales Marichu, no poseyendo un crucifijo había deslizado una humilde estampa del flamígero Corazón?

¿Podrá ser sólo la materia la que sugiere tanta emoción dramática en presencia de estos despojos? Miro hacia el fondo de la alcoba, buscando en las umbrías de los rincones al Ser que ha de contestarme, al Ser que disipe mis incertidumbres. En el silencio flota algo sagrado... Tal vez está ahí la Seca... Y de seguro es ella, la Omnipotente, quien me responde, entre castañeteos de mandíbula desencajada y chirridos de goznes herrumbrosos:

–Majadero: lo que te impresiona, ni es la materia, ni es el alma. Es la forma, la forma engañosa, algo lineal y superficial, que sobrevive a la vida. (Pardo Bazán, 1977, pp. 51-52)

Sin duda alguna, durante casi toda su existencia la muerte ha sido una obsesión para el personaje de Gaspar, quien al conversar con Solís sobre sus recuerdos de la ría en Portodor, rescata de su memoria aquellos deseos suicidas de juventud que en su día le incitaban a arrojarse a esas mismas aguas^{xxxii}. No obstante, la novela de Pardo Bazán está ya inmersa en un nuevo siglo en el que la angustia y el tedio vital se unen al nihilismo y al individualismo anteriores para conformar la patología del mal du siècle (Zambrano Carballo, 2006, pp. 25-26). Aun así, Gaspar mantiene un relevante espíritu experimentador en sus pesquisas sobre la cuestión mortal, y los interrogantes que plantea a sus compañeros de ficción buscan acercarle de alguna forma a la verdad. Montenegro mantiene una característica fundamental del naturalismo, el hambre de experimentación, que vuelve a demostrar al formular sus filosóficas preguntas y observar a continuación la reacción del otro:

–¿No es cosa rara que desee con tal vehemencia dejar de ser?

Al formular esta pregunta le observo.

–¡Qué ha de ser raro eso! ¡Lo extraño es que deseemos vivir, don Gaspar! –contesta el mozo–. Debe de estar bien claveteando allá dentro de nuestro ser lo que llaman instinto de conservación, cuando todavía no se ha despoblado de humanidad el globo. Tenemos mil razones de morir; y ninguna de continuar sufriendo esta broma pesada. (Pardo Bazán, 1977, p. 111)

En la barca, sobre esas aguas que en el pasado parecían invitarle a saltar como cantos de sirena, Gaspar se adormece y tiene la ensoñación que veremos en la cita siguiente. Por primera vez encontramos a la muerte personificada en una sirena negra, encarnada como una especie de mujer fatal (Sanmartín Bastida, 2008, p. 73)^{xxxii}, esa cuya belleza seductora tanto fascinó a los artistas de fin de siglo y que en numerosas ocasiones aparecía conduciendo a los hombres a la muerte, llevando consigo un halo de destrucción, o, como en este caso, de repulsión ^{xxxiii}:

El que ve surgir una de esas apariciones inciertas y borrosas, hijas del consorcio de la fantasía con lo real, nunca deja de atribuir a la visión forma femenina. Cree discernir, fugitivos en su diseño, los brazos que han de enlazarle, el cabello donde se ha de enredar, la boca que ha de envenenar la suya, el flexuoso torso que se pegará a su pecho. La mayoría de los hombres hace surgir de la oscura profundidad el amor. Mi visión, confusamente alumbrada por la fosforescencia de las ondas, es de muerte, y su boca, al acercarse a mi boca, la cuajaría en eterno hielo...

El cuerpo de mi sirena no es blanco, su pelo no es rubio: tiene su forma lo indeterminado de los senos sombríos de donde sale, y su melena se parece a la inextricable maraña de las algas, suspensas, enredadas y penetradas por esta luz líquida. Creo verla ascender despacio, ávida y amenazadora, como si me dijese:

«Eres mío, no me huyas...» (Pardo Bazán, 1977, pp. 129-130)

Cuando esa sirena negra se marcha, el agua recobra su tranquilidad y, un poco más adelante, nuestro protagonista-narrador reflexiona nuevamente sobre la muerte, relacionándola especialmente con el mundo onírico, intentando de algún modo acercarse a su propia desaparición, aleccionándose a sí mismo sobre cómo afrontar la extinción de la vida cuando le llegue el momento:

Morir, sí... ¿Quién ha pensado en otra cosa? Es lo único que puede realizar mi destino, lo único que colmará de una vez mis afanes infinitos, mis nostalgias sin forma y sin nombre. Ayer era casi dichoso. ¡Ah! ¡Una sola noche sin dormir, cómo modifica nuestro concepto de la existencia! Por un sueño tranquilo, total, cambiaríamos todo el oropel, toda la farsa, todo lo que es más sueño que el sueño... ¡Y pensar que tenemos el sueño dulce, constante, igual, eterno, en nuestras manos, y que titubeamos en cerrar los ojos, en revolvernos preparándonos al delicioso letargo; en extendernos cómodamente antes de perder de un modo insensible, sin notar el momento de la transición, la amarga conciencia de nuestro existir! Dada la media vuelta, adiós contrariedades...

¿Miedo? ¿Aprensión del dolor? Si tengo frialdad para prepararlo todo bien, lograré lo que en el sueño fisiológico: no me daré cuenta del paso de esto a aquello... Apenas un estremecimiento, una convulsión instantánea, un gemido, un esguince... y después... la nada... Sí; incrustese bien en mi cerebro lancinado la idea: nada. En la sima, únicamente hallaré tinieblas, limbos, lo vago, lo caótico de la desintegración de mis elementos, asociados para sufrir... (Pardo Bazán, 1977, pp. 137-138)

Sólo al final de la obra la actitud de Gaspar ante la muerte parece cambiar, lo que ocurre cuando Solís le dispara pero hiere accidentalmente al hijo de Rita. Horrorizado por lo ocurrido, Solís se mete el cañón del arma en la boca y dispara. Gaspar contempla entonces el cadáver del niño, de su hijo adoptivo, desde una compasión que hasta ahora no parecía sentir ante la extinción de la vida. La transformación del personaje se produce al final de la novela con su acercamiento al misticismo (Porfirio Sánchez, 1970) mediante la sorprendente conversión de Gaspar en la última escena^{xxxiv}. Más adelante, y como final de la novela, el neurótico protagonista vuelve a reincidir una vez más en la figura de la muerte:

A cada lágrima, la Seca se aleja un paso: sus canillas suenan más apagadamente en los peldaños de la escalera... La Negra se marcha escoltada por su paje rojo, el Pecado; derrotada, destronada..., impotente...

¡Oh Tú, a quien he ofendido tanto! Dispón de mí: viviré como ordenes, y me llamarás cuando te plazca... ¡Pero no me abandones! Tu presencia es ya Tu perdón... (Pardo Bazán, 1977, p. 144)

Esa fascinación del héroe pardobaziano por la muerte, que resurge con fuerza en las últimas páginas de *La sirena negra*, está relacionada para Varela Jácome (1973, p. 146) con cierta enajenación del protagonista:

“Dentro de su mundo álgido, la obsesión por la nada, por la muerte, la tristeza de su frustración, bordean, a veces, las fronteras de la locura”. Algo en lo que también coincide Germán Gullón (1976, p. 66) al señalar que: “Su nocturnismo es de raíz romántica, y romántico por herencia de su padre se declara; sus decisiones arrebatadas manifiestan un fondo histérico, y su obsesión con la muerte, su jugueteo con las ideas del suicidio y del homicidio son síntomas de una neurosis”^{xxxv}.

Conclusiones

Aunque el poso de la mirada realista sobre la muerte ya queda asentado para la posteridad, con el fin de siglo y la nueva sensibilidad poética se recuperan muchos de los aspectos propios del romanticismo, recobrando así la muerte su lado más seductor, pero sin abandonar del todo ese vacío que suponía para los personajes del realismo enfrentarse al final de sus existencias. Hemos contemplado cómo las últimas creaciones de doña Emilia oscilan pues entre un idealismo más propio del romanticismo de sus primeras obras (hemos dicho que el modernismo supone una cierta vuelta al romanticismo) y un realismo-naturalismo que no acaba de abandonar^{xxxvi}. En la nueva literatura de fin de siglo ya no interesa tanto mostrar una realidad objetiva, sino crear o evocar una diferente desde la sugestión.

Precisamente, Ariès (1983, p. 474) considera que con la muerte de Melisenda se produce otro cambio en la representación artística de esta cuestión, por lo que quedaría superada así la muerte sucia del naturalismo por «Una muerte púdica y discreta, pero no vergonzosa, tan alejada de la muerte de Sócrates y de Elvira como la del héroe del Mur: la muerte de Melisenda». Ariès considera que esta heroína, protagonista de la ópera de Debussy de 1902 basada en la obra de Maurice Maeterlinck, fue una de las primeras en partir “pianissimo”. Pero esa representación más “neutral” de la muerte que se transcribe en el siglo XX todavía no es la que reproduce la prosa pardobazaliana de estas páginas, aunque se adentre en el interior del personaje más allá del microscopio naturalista o de la fotografía realista, desde las nuevas posibilidades que le proporciona la psicología^{xxxvii}. Seguramente la autora gallega no recoge del todo ese cambio indicado por

Ariès porque en España el simbolismo triunfará años más tarde, tras una etapa de un modernismo más parnasiano y decadente. Esto no obsta para que la imagen que muestra aquí Pardo Bazán de la defunción de los héroes novelescos se acerque más a las estéticas prerrafaelita y simbolista^{xxxviii} que sintetizan una nueva forma de enfrentarse a la muerte, alejada cada vez más de la inspiración en la naturaleza y con una mayor prevalencia de lo subjetivo desde el lenguaje poético e idealizante de los románticos.

Sirvan, pues, estas páginas para entrever el paso del XIX al XX en una nueva forma de recrear la realidad de la muerte –adelanta en algunos aspectos la escritora gallega esa visión existencialista cercana a Shopenhauer y a Nietzsche que aparecerá en la frustración de algunas obras y personajes de autores del siglo XX como Unamuno o Baroja– y, a su vez, como intento de reivindicar la importancia y la valentía estética de Pardo Bazán al experimentar siempre con nuevas corrientes y técnicas narrativas, reconocimiento que ya han demandado Daniel Whitaker (1988: 20)^{xxxix} o Germán Gullón (1976, p. 67):

Pocas veces en la novela española del siglo XIX se logró un ajuste más completo entre narrador y narración, y de ahí que esta novela nos parezca ser, entre las de doña Emilia, la que mejor representa su voluntad constante de estar al día, de utilizar las técnicas más apropiadas para escribir el tipo de novela que en cada caso quería escribir. Los «ismos» no deben impedirnos ver tras la mujer curiosa por todo fenómeno literario, su verdadero valor de novelista, de artífice de la ficción, de creadora de mundos por los cuales el lector puede transitar con soltura y sin obstáculos.

Referencias bibliográficas

- Aboal López, M. (2015). La muerte en Galdós. Universidad de Alicante.
- Acosta, E. (2007). Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía. Barcelona: Lumen.
- Ariès, P. (1983). El hombre ante la muerte, versión de Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- Baquero Goyanes, M. (1971). Introducción. En E. Pardo Bazán, Un viaje de novios (pp. 7-49). Barcelona: Textos Hispánicos Modernos.

Bradford, C. (1976-1977). The Treatment of Death and Rebirth in *La sirena negra*. *Revista hispánica moderna*, 39: 4, p. 175.

Bravo-Villasante, C. (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio Español.

Clemessy, N., (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Clúa Ginés, I. (2008). *La hija de la decadencia. Artificio y enfermedad en La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán. En *Escribir con el cuerpo*, B. Ferrús y N. Calafell (eds.), (pp. 27-37). Barcelona: Editorial UOC.

Doménech Montagut, A. (2000). *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Valencia: UNED.

Fraga, M.J. (2010). *La huella de lo esotérico en la novela La sirena negra de Emilia Pardo Bazán*. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, 7-26.

Fride R., Carrassat, P., y Marcadé, I. (2004). *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse.

Gullón, G. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.

(1990). *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Netherlands: Rodopi.

Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Hemingway, M. (1988). *Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de Un viaje de novios*. En *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Y. Lissorgues (pp. 226-236). Barcelona: Anthropos.

(1998). *La obra novelística de Emilia Pardo Bazán*. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, dir. V. García de la Concha, coord. L. Romero Tobar (pp. 493-501; pp. 661-681). Madrid: Espasa Calpe.

Herrero, J., (2007). *Introducción*. En J.K. Huysmans, *A contrapelo* (pp. 9-88). Madrid: Cátedra.

Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.

López Aboal, M. (2006). La ruina del cuerpo en Emilia Pardo Bazán: San Francisco de Asís (Siglo XIII). En *Escrever a Ruína*, eds. A.M. Ferreira, y P. Alexandre Pereira, (pp. 161-173). Universidade de Aveiro.

– (2013). El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del realismo-naturalismo. *Analecta Malacitana*, vol. XXXV, 1-2, pp. 61-82.

Kronik, J. W. (1989). Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés. En *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, coord. M., Mayoral, (pp. 163-174). Madrid: Cátedra.

López-Sanz, M. (1985). Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán. Madrid: Pliegos.

Mayoral, M. (1991). Introducción. En E. Pardo Bazán, *La Quimera* (pp. 9-99). Madrid: Cátedra.

Oleza, J. (1976). La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Valencia: Editorial Bello.

Pardo Bazán, E. (1911). La literatura francesa moderna, tomo I: El Romanticismo; tomo II: La transición; tomo III: El Naturalismo. Madrid: Renacimiento.

(1977). *La sirena negra*, Madrid: Espasa-Calpe.

(1991). *La Quimera*, ed. Mayoral M. Madrid: Cátedra.

Praz, M. (1999). La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, trad. R. Mettini, Barcelona: El Acantilado.

Sánchez, P. (1970). La dualidad mística en *La sirena negra*. *Hispania*, 53. 2, pp. 189-197.

Sanmartín Bastida, R. (2008). La danza de la muerte, revisitada: contexto y recreación en *La sirena negra* de Pardo Bazán. *Revista de poética medieval*, 21, pp. 57-84.

Sobejano, G. (1988). El lenguaje de la novela naturalista. En *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Y. Lissorgues (pp. 583-615). Barcelona: Anthropos.

Sotelo Vázquez, M. (1992). La Obra de Émile Zola, modelo literario de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán. En *Actas del X Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas, ed. A. Vilanova (pp. 1499-1514). Barcelona: PPU.

(1998). Entre el Romanticismo y el Realismo. En *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coords. L.F. Díaz Larios E. y Miralles (pp. 429-442). Universitat de Barcelona.

Torres González, B. (dir.). (2002). *Amor y muerte en el Romanticismo*. Fondos del Museo Romántico. Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Vallejo Ruiloba, J. (2006). *Introducción a la psicopatología y a la psiquiatría*. Barcelona: Masson.

Varela Jácome, B. (1973). *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Anejo XXII de Cuadernos de Estudios Gallego. Madrid/Santiago de Compostela: CSIC.

(1989). Hedonismo y decadentismo en *La Quimera*, de Pardo Bazán. En *Eros literario*, coords. y eds. C. López Alonso, J. Martínez Gómez, J. Paulino Ayuso, M. Roca y C. Sainz de la Maza (pp. 137-147). Universidad Complutense de Madrid.

Whitaker, D. (1988). *La quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Madrid: Pliegos.

Zambrano Carballo, P., Fernández Garrido, M. R., Losada Friend, M., Navarro Domínguez, E. (2006). *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla: Alfar.

Zola, E. (2007). *La obra*, pról. I. Echevarría. Barcelona: Mondadori.

Notas

ⁱ Para Clemessy (1981, I: pp. 299-300), las almas de los protagonistas de *La Sirena negra* y *La Quimera* están torturadas por la idea de la muerte.

ⁱⁱ Torres González (2002, p. 41) habla incluso de una moda de la unión del tema amor y muerte, donde se contempla "la idea del placer como algo inseparable del dolor".

ⁱⁱⁱ Mario Praz (1999, p. 11), para quien el decadentismo de fin de siglo es una consecuencia de la literatura romántica, reflexiona sobre las diferencias entre el romanticismo propiamente dicho y el llamado último romanticismo, o decadentismo (22-23). Sobre las huellas del

romanticismo en *La Quimera*, véase Whitaker (1988, pp. 66-70). Carmen Bravo-Villasante (1973, p. 107) también reconoce una trascendencia romántica en la autora: "La Pardo Bazán lleva el impulso del romanticismo vivo aún de su juventud, que es dominado por el impulso científico". Para Marisa Sotelo (1998, p. 440) el premodernismo de la última etapa de Pardo Bazán es una especie de pervivencia de la vena romántica. En este sentido, Gonzalo Sobejano (1988, p. 605) considera que, precisamente porque el naturalismo nunca llegó a extirpar su raíz romántica, más tarde se vinculó al movimiento impresionista, en cuyos autores incluye a Zola, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Picón y Blasco Ibáñez. Kronik (1989, p. 173) también vislumbra resonancias del decadentismo/simbolismo en *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza*.

^{iv} Kronik (1989, p. 164) incluso ensalza a doña Emilia como uno de los únicos críticos españoles que se enfrentó a este movimiento y se lo tomó en serio.

^v Sobre esta relación véase Bravo-Villasante (1973, p. 257). Marisa Sotelo (1992, p. 1502) reconoce otras similitudes entre Pardo Bazán y el personaje de Minia.

^{vi} Para Varela Jácome (1989: 139): "Los modelos de inspiración son el parnasianismo y el simbolismo, el prerrafaelismo de Dante Gabriel Rossetti y la imposición de los dominantes códigos estéticos del modernismo". Asimismo, Daniel Whitaker (1988, p. 66) destaca la importancia del movimiento prerrafaelita: "Los prerrafaelistas y su filosofía (Ruskin, Morris) son representativos del movimiento romántico decadente". Precisamente, Hemingway (1998, p. 675) mantiene que es la influencia de los prerrafaelitas la que vuelve a empujar a Silvio al idealismo artístico.

^{vii} También López-Sanz (1985, p. 210) recalca la relevancia de esta novela: "La tensión entre realismo e idealismo, entre naturalismo y espiritualismo, encuentra en esta novela, como en ninguna otra, la realización de la anhelada y difícil síntesis en que Pardo Bazán cifra su ideal estético: el de un realismo espiritualista equidistante del naturalismo exagerado y del idealismo sin contacto con la realidad".

^{viii} Esa dicotomía es la que presenta la novelista en el primer capítulo de la novela con el diálogo entre la Esfinge y la Quimera, influencia de *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, la primera como símbolo de la Materia y la segunda del Ideal.

^{ix} Sobre la transmigración del espíritu y el concepto de reencarnación en esta novela, véase M^a Jesús Fraga (2010, pp. 18-21).

^x Doña Emilia conoció a Huysmans (Bravo-Villasante, 1973, p. 110). Sobre los paralelismos y diferencias entre ambos escritores, véase Darío Villanueva (1989, pp. 33-36).

^{xi} La aparición de *À Rebours* (1884), y el hecho de que precisamente esta novela que se revelaba contra la estética naturalista fuera obra de uno de los componentes del grupo de Médan, abrió el camino de la desintegración de este movimiento ya que tres años después los miembros del conocido grupo publicaron el «Manifeste des Cinq contre La Terre» donde los hasta entonces defensores de las teorías literarias de Zola mostraron su rechazo a la última novela de este: *La Terre*.

^{xii} Esta obra no se tradujo al español hasta 1919, cuando fue publicada bajo el título *Al Revés*. No obstante, doña Emilia ya había leído la obra en su primera edición francesa (Acosta, 2007, p. 222).

^{xiv} Todavía mantiene doña Emilia su vena científica en esa adicción de Espina a la morfina, ya que como recuerda Varela Jácome (1989, p. 145), la escritora gallega se documentó mucho sobre el tema. Sobre este personaje y la enfermedad, véase Clúa Ginés (2008).

^{xv} Como señala Marina Mayoral (1991, pp. 92-93) esas diferencias fundamentales de *La Quimera* con las novelas anteriores se encuentran en los minuciosos análisis psicológicos, así como en un mayor interés por el esteticismo, en un nuevo mundo del misterio e irracionalidad, y en la defensa del Ideal contra la Razón.

^{xvi} Sobre la estética naturalista en esta novela, véanse López Aboal (2006) y López-Sanz (1985).

^{xvii} Como también ocurre en *La Quimera* y en *La sirena negra*, en la novela de Huysmans la presencia de lo onírico es fundamental, especialmente a través de las pesadillas del protagonista.

^{xviii} Aunque en sus últimas novelas se produce una mayor experimentación en lo psicológico, resulta evidente el interés por este aspecto del ser humano en gran parte de la obra de Pardo Bazán (recordemos los numerosos trastornos nerviosos y mentales de tantos de sus personajes novelescos).

^{xix} En esta novela encontramos también esa caracterización de los enfermos de tuberculosis como personajes incomprensidos por quienes les rodean, jóvenes idealistas movidos por un afán de alcanzar algo que se les presenta como imposible: en el caso de Lago, alcanzar su aspiración artística simbolizada en *La Quimera*. Así, cuando el enfermo niega la gravedad de su situación, el sacerdote dice: "En mi ejercicio de auxiliar moribundos he visto que, aunque estén con el estertor, muchos no creen llegado su término... Y en esta enfermedad, lo que es en esta... ¡nunca!" (Pardo Bazán, 1991, p. 535). Casos similares son los de Pilar Gonzalvo en *Un viaje de novios* y el Alejandro Miquis galdosiano de *El doctor Centeno*.

^{xx} Para Marisa Sotelo (1992, p. 1513) esta conversión final con la que concluye la obra fue muy criticada en su época y se lleva a cabo mediante "la contemplación del tríptico del Cordero místico de Van Eyk, que Silvio ve en la catedral de Gante".

^{xxi} "En camisa de dormir, descalzo, atroz con su lengua negra y sus ojos inyectados en sangre fuera de las órbitas, colgaba allí, espantosamente enorme en su inmóvil rigidez, con la cara vuelta hacia el cuadro" (Zola, 2007, p. 458). Marisa Sotelo (1992, p. 1505) reconoce el fracaso de ambos personajes, ya que ni Silvio Lago ni Claude Lantière consiguen que sus pinturas contengan una originalidad trascendental a modo de la síntesis de los elementos románticos, los realistas y los modernistas.

^{xxii} Al reflexionar sobre *La Quimera* y *La sirena negra*, Clemessy (1981, II: p. 717) subraya que "El gran mérito de doña Emilia es haber comprendido la importancia que tomó el problema de la muerte en la corriente de pensamiento de su época. Su gran habilidad de novelista es haber sabido captar los aspectos modernos para transcribirlos en sus relatos pero aportando una solución personal conforme a la tradición cristiana".

^{xxiii} Para Maurice Hemingway (1988, p. 231), el protagonista de *Un viaje de novios*, Ignacio Artegui, tiene más de héroe decadentista que de romántico, y refleja la filosofía de Schopenhauer en su deseo de morir: "La muerte se propone como único remedio al mal porque representa la disolución de la conciencia reflexiva" (230).

^{xxiv} Aun así, un Silvio ya moribundo afirma ante Minia que el arte vale más que la vida.

^{xxv} Otros reniegan de ella como opuesta a la fe, como es el caso de Pedro Antonio de Alarcón (*El escándalo*), o Núñez de Arce ("*A Voltaire*").

^{xxvi} Sobre la representación de la muerte realista y sus características en la novela galdosiana, véase Aboal López (2015).

^{xxvii} El último deseo de Rita es que Gaspar cuide de su hijo (Pardo Bazán, 1977, p. 37). Maurice Hemingway (1998, p. 680) considera que Gaspar, que había abandonado el catolicismo, intenta recuperar su salvación a través de este hijo adoptivo.

^{xxviii} Ya al final de su existencia Rita le confiesa a Gaspar su terror ante su inminente destino y pide entonces un confesor porque dice estar en pecado mortal (Pardo Bazán, 1977, p. 32).

^{xxix} Para un completo análisis de la *Danza de la Muerte* en *La sirena negra*, véase Sanmartín Bastida (2008), quien además nos recuerda que la danza macabra aparece en la escritura de nuestra autora desde su poesía más temprana, en especial en "*El Castillo de la Fada*" (2008, p. 66).

^{xxx} Tal y como señala Baquero Goyanes (1986, p. 202) sobre la nueva tendencia modernista: "No importa tanto la realidad fotográfica como la exquisitez decadente de la decoración, el mobiliario, los objetos, los ademanes".

^{xxxi} Carole Bradford (1976-1977, p. 175) contempla esta novela como una batalla alegórica entre la muerte, simbolizada en la sirena, y Gaspar.

^{xxxii} Para Maurice Hemingway (1998, p. 680): “Subyace en la estructura de la obra una dialéctica simbólica entre la muerte y la vida, representada aquella por varias encarnaciones de la femme fatale finisecular (la Sirena Negra, La Segadora, La Guadañadora) y esta por el hijo voluntario, espiritual, de Gaspar”.

^{xxxiii} Recordemos, por ejemplo, las diversas representaciones del mito de Salomé que realizó Gustave Moreau. En este sentido, Torres González (2002, p. 31) afirma que “La figura de la mujer fatal puede rastrearse ya, en una línea de tradición, desde el primer romanticismo. [...] pero, será a partir de la segunda mitad del XIX, cuando se crea verdaderamente el tipo, que se convertirá en un auténtico cliché”.

^{xxxiv} Para Jennifer Jenkins (1993, p. 61) se trata de una conversión inesperada y poco creíble.

^{xxxv} Hemingway (1998, p. 680) mantiene que Gaspar de Montenegro siente espanto ante los procesos naturales y siempre intenta elevarse por encima de los demás suprimiendo para ello cualquier emoción instintiva. Estos rasgos tienen también mucho de naturaleza neurótica.

^{xxxvi} Oleza (1976, p. 76) observa que existe un tono en las novelas pardobazanianas, donde predomina lo irracional, que tiñe de romanticismo toda su obra: “desde el naturalismo al premodernismo, destacando y poniendo de relieve los elementos trágicos, dramáticos, primarios y subnacionales de la vida que relata”.

^{xxxvii} Para Germán Gullón (1990, p. 19) el subjetivismo de Los Pazos apunta ya a una novela de acción interior característica del modernismo.

^{xxxviii} “Los simbolistas magnificaron, con una sensibilidad a flor de piel, todo lo que se ocultaba tras las apariencias: la oposición entre el vicio y la virtud, el sadismo y la lujuria, la neurosis, la proyección de los sueños, lo fantástico, lo imaginario, lo incomprensible, la magia, el esoterismo, el más allá, el misticismo, la soledad y la muerte” (Fride y Marcadé, 2004, p. 87).

^{xxxix} “Muy pocos estudios han reparado en la importancia de La Quimera en el ambiente europeo de fin de siècle, o recordado que Emilia Pardo Bazán fue, quizá, la única crítica importante en España durante la última década del siglo XIX que conocía los cambios en la sensibilidad estética de Europa” (Whitaker, 1988, p. 20).