DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(UNIVERSITÉ DE NANTES)

Del alma del paisaje a los paisajes del alma: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista

Conviene advertir que Galicia es tierra montañosa, tierra de leyendas y ensueños, de misteriosas resonancias, de misterio y melancolía; mientras Castilla es país de amplios y claros horizontes, de llanuras y sierras áridas, de líneas concretas. (Pardo Bazán "La nueva generación", *Helios*, 1904: 264; *Retratos y apuntes literarios*, 1908: 91).

Al hablar de geografía y paisaje en la cultura española, se reconoce unánimemente el impulso que la Institución Libre de Enseñanza confirió al estudio del territorio español a partir del último tercio del siglo XIX. De su proyección resultó un nuevo descubrimiento del entorno natural desde un punto de vista artístico e ideológico. De hecho, se suelen citar espontáneamente las voces de los jóvenes escritores del *Fin de Siglo*, en particular, las de Azorín, Baroja, Machado y Unamuno como intelectuales y escritores que dieron cuenta de la nueva relación entre los españoles y su territorio geográfico para reafirmar su identidad cultural y estética. En este ámbito y entre los infinitos centros de interés de Emilia Pardo Bazán, las relaciones del hombre con la Naturaleza y el paisajismo descuellan como incentivos de su pensamiento crítico y de la estética de su creación literaria a principios del siglo XX. No por nada vivía siempre atenta a su presente, a ese nuevo amanecer que el *Fin de Siglo* o Simbolismo representaba, incluso con reticencias, puesto que, según argüía la escritora, "incesantemente se producen, no nuevas escuelas cerradas, pero sí nuevas tendencias literarias, fruto ya de las individualidades poderosas, ya de las corrientes del sentimiento general" ("Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán", *El Nuevo Mercurio,* 1907: 336), aunque reconocía que interesaban mucho sus manifestaciones por considerarlas como prolongación y resurgencia del Romanticismo[1].

Romanticismo, Modernismo, Decadentismo, Impresionismo, Prerrafaelismo, Misticismo, o en términos pardobazanianos, Neoidealismo, son los vectores que confluyen en lo que en el amplio espectro estético del *Fin de Siglo* y que podríamos aglutinar, siguiendo las declaraciones de Juan Ramón Jiménez en su curso sobre Modernismo en la Universidad de Puerto Rico, bajo el concepto de Simbolismo (Jiménez [1953], 1999). Para Juan Ramón Jiménez, bajo el marbete hispano de Modernismo se puede asumir el concepto de

[1] Precisaba que: "El *modernismo* (en literatura) no está bien definido. Son *modernistas* escritores de temperamentos opuestos. Es modernista, v. g., el misticismo y es modernista eso que se llama ahí *rosserie*" (Pardo Bazán, "Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán", *El Nuevo Mercurio*, 1907: 336). Aun cuando algunas voces críticas como las de Eduardo Gómez de Baquero y Andrés González Blanco llamaran la atención en su época sobre la modernidad de la obra de Emilia Pardo Bazán, y pese a que sus producciones han sido objeto de interesantes estudios, éstos no han logrado apuntalar la imagen modernista que la escritora merece dentro del paradigma del *Fin de Siglo* español.

simbolismo. Ahora bien, aunque el Simbolismo sea una noción tan imprecisa como la de Modernismo cubre el sentido de una de las constantes de la literatura española, a saber, la acepción de lirismo idealista[2]. Por otra parte, en su sentido epocal, rezaban aquellas clases que "el simbolismo permite ampliar los horizontes y considerar en conjunto la cultura occidental, el Modernismo aparece como una variedad regional del Simbolismo" (Lozano, 2006: 14).

El Simbolismo o, en términos pardobazanianos, el Neoidealismo, subsume reflexiones filosóficas, críticas y artísticas que a la vez se van pensando y viviendo: la conciencia de un mundo en crisis, de un mundo depurado de mitologías ya que la ciencia y la crítica han destruido este tipo de referentes, pero, un universo no desmitificado porque el hombre perpetúa el sentido de la totalidad cósmica, de lo sagrado, de la función cultural y la naturaleza aurática del arte como ya se había planteado durante el Romanticismo (Walter, 2003)[3]. En consecuencia, el Simbolismo perpetúa el quehacer romántico al volver a plantear las relaciones entre lo real y lo subjetivo, lo externo y lo interno, al volver a reunir el yo con el no-yo, al hombre con la Naturaleza, rompiendo las barreras que la razón había impuesto a la parte sensible del ser humano. Desde estas coordenadas, anticipemos, recogiendo las reflexiones de Unamuno en su epónimo "Paisajes del alma" (1893), que:

> Son los paisajes como la música, que nos lleva al país de los sueños informes, de las ideas inefables, de las representaciones incorpóreas, donde se alza del lecho del alma en extraño concierto de ideas olvidadas y de sentimientos adormecidos, todo el riquísimo mundo subconsciente, de ordinario poderoso con el poder del silencio, mundo de trama tan complicada e infinita como el de la realidad, mundo que se despierta y se revela al hombre mostrándole los tesoros escondidos de su espíritu(Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao*. 22-X-1893)[4].

Como observaremos en el presente estudio, haciendo eco las palabras del amigo de Emilia Pardo Bazán, también el espacio que ella lleva en el alma se convierte en herramienta creativa simbolista[5]. En sus reflexiones sobre las relaciones entre el hombre y la Naturaleza recogidas en sus últimas obras críticas y creativas, la voz de la escritora se distingue como alternativa simbolista, de modo que sus creaciones entroncan con toda naturalidad en la visión finisecular del paisaje español.

[2] Según Juan Ramón Jiménez: "Unamuno era ya simbolista (no que él copiara nada de Francia, sino que él era ya simbolista, es decir, que él escribía con símbolos). No era un poeta descriptivo, era un poeta místico, por lo tanto era un simbolista como es San Juan de la Cruz, como es Fray Luis de León, son poetas simbolistas. Porque no eran poetas realistas, poetas que procedían por símiles, por alrededores, pro aproximaciones" (Jiménez [1953], 1999: 82)

[3] A la inversa de Hegel, para quien el arte "muere" si es privado de su altísimo encargo metafísico, el de ser la figura más acabada del espíritu, para Benjamin, el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica, según Frangne (2005).

[4] Recogido después en Unamuno (1958:13)

[5] La amistad de Emilia Pardo Bazán con Miguel de Unamuno, su común complacencia en la controversia dialéctica y su compartida curiosidad ya son aspectos harto conocidos.

1- De la Naturaleza y el hombre: perspectivas críticas.

La posición del hombre en o ante la Naturaleza, la consideración de la Naturaleza en y por sí misma, las vivencias humanas del sentimiento de la Naturaleza, el antropomorfismo o interpretación de la Naturaleza a imagen del comportamiento humano y el animismo o, en cierto modo, el misticismo naturalista en tanto que creencia en el poder de la Naturaleza[6], han sido tendencias recurrentes en el pensamiento occidental. Estas tendencias han determinado una noción menos amplia y de orden menos filosófico que la de Naturaleza, la noción del espacio y su representación, es decir, el paisaje y sus concreciones estéticas. Dicha noción afloró con singular fuerza durante el Simbolismo. Recordemos, no obstante, que el concepto de paisaje es relativamente tardío en España (Real Academia Española: 2008)[7]. La definición del término en tanto que 'un pedazo del país en la pintura" (Real Academia Española, 1832: 535) entró en el diccionario de la Real Academia en 1832 y no extendió su campo de aplicación hasta 1869, cuando la definición se amplió a cualquier "terreno en que fijamos nuestra atención artísticamente" (Real Academia Española, 1869: 562).

Aunque se admite comúnmente que el sentimiento de la Naturaleza y el arte del paisaje pictórico y literario aparecen durante el Romanticismo, puntualizaremos haciendo acopio de las aserciones de Unamuno que "no es de creer que el sentimiento de la Naturaleza sea de florescencia moderna, lo moderno será en todo caso su expresión" (Unamuno [1902], 1958: 58)[8]. Emilia Pardo Bazán compartió semejantes argumentos en *El lirismo en la poesía francesa,* obra en la que destacó el tema de la Naturaleza como lugar común de retórica en la literatura occidental.

Como era habitual en Doña Emilia a la hora de estudiar cualquier tema, en primer lugar ahondó en la tradición cultural para revelar las concomitancias entre lo actual, lo moderno y la tradición. Esa filiación retrospectiva e ilusoria prevalece en el estudio de las relaciones del ser y su entorno ya que permite explicar el presente como una prefiguración del pasado y comprenderse a sí mismo a través de sus antecedentes (Bergson: 1253-1270). En este orden de ideas, se suele admitir que la fragua de la relación de independencia entre el hombre y la Naturaleza adviene durante el Renacimiento, se confirma en el Clasicismo, se consolida durante el Romanticismo y alcanza su plenitud merced al Simbolismo en España,

[6] En la práctica la definición se extiende a que seres sobrenaturales personificados (o almas), dotados de razón, inteligencia y voluntad habitan los objetos inanimados y gobiernan su existencia. Esto se puede expresar simplemente como que todo está vivo, todo es consciente o todo tiene un alma.

[7] El primer uso que la Real Academia Española atestigua de la palabra paisaje aparece en Eusebio de Pedro de Montegón, y hasta las *Escenas de* 1832 de la primera serie de *Panorama matritense* de Mesonero Romanos (1832), no vuelve a aparecer según recoge el *Corpus diacrónico del español* (CORDE), (Real Academia Española: 2008).

[8] Corroboran estas ideas los estudios de literatura clásica. Recordemos las aserciones de Emilio Orozco o de Francisco Abad, quienes deslindaban el sentimiento de la Naturaleza del tema del paisaje en la pintura y el poema descriptivo en poesía durante el Manierismo y el Barroco, período en "el que aparecerá la visión paisajística con toda su plenitud e independencia, como tema central respecto de lo humano" (Orozco 1968: 20) y (Abad 1996: 105-115).

siguiendo cauces muy diversos[9]. Doña Emilia, recabando el pensamiento de Victor de Laprade, también disertó sobre la actitud del hombre ante su entorno, la antigüedad del tema de la Naturaleza y la emoción que ésta ha ido suscitando en el arte hasta Rousseau como certifica la cita que ahora reproducimos:

> la arquitectura ojival procede de los árboles y las plantas; que los trovadores provenzales simpatizaron con el universo visible; que en San Francisco de Asís, trovador a lo divino, hay efusiones inspiradas por la naturaleza, el sol y el agua; que ya Ronsard retrató fielmente el paisaje francés; que Camoens es un vibrante paisajista; que Cervantes bocetó paisajes de exacta realidad; que en Fénelon, como paisajista, hay algo que anuncia a Rousseau. No fue éste, pues, el primero que se emocionó ante la naturaleza visible (*El lirismo en la poesía francesa*: 149-150).

Dada su proyección antropocéntrica, la Ilustración le había concedido al hombre, merced a su razón sensible, el poder de conquistar la Naturaleza y dominarla en un sueño de progreso hacia la felicidad. Ahora bien y aun cuando Rousseau convirtiese el sentimiento de la naturaleza en arma ideológica "contra el cristianismo, la filosofía espiritualista y las instituciones sociales", no por ello Emilia Pardo Bazán menoscabó el lirismo que el filósofo ginebrino y otros autores como Bernardino de Saint-Pierre habían insuflado a sus textos:

> Hay que distinguir en ese sentimiento nuevo y aparatoso. El paisaje y aun su expresión lírica, son una cosa; la deificación de la naturaleza, es otra. Rousseau fue el primero en expresar el sentimiento de la naturaleza; y fue el segundo o tercero (recordemos que le había precedido Rabelais) en formular como doctrina la segunda (Pardo Bazán, 1911: 150).

No fueron las imágenes míticas y doradas de la Naturaleza, las del pasado idealizado de virtud e inocencia o las del paraíso perdido que precedió a la civilización, las que interesaron a Doña Emilia en las lecturas de la obra de Rousseau, según atestiguan las páginas a él consagradas en *La literatura francesa moderna. El Romanticismo* ("Rousseau todavía", *La Nación*, julio de 1912: 7-8 y Sinovas, 1999: 682-691). Lo que en particular le sedujo era la concepción de la Naturaleza no objetivada, ya no como espacio exclusivo de la realidad, sino también de la subjetividad roussoniana; una perspectiva original cuya singularidad residía en "aquel sentimiento de la naturaleza que comunicó a la literatura" (Pardo Bazán, 1911: 29-30), porque logró al decir de la escritora:

> Sentir el campo como se siente la música, que arrulla y excita, que produce simultáneamente languidez y embriaguez, tampoco era entonces costumbre ni aun de los que se pasaban la vida rimando pastoriles simplezas. El paisaje escrito, como el paisaje pintado, es un fruto de nuestra edad. Rousseau trajo la llave de oro de un mundo mágico. Por vez primera un paisaje escrito fue «un estado de alma» (Pardo Bazán, 1911: 29-30).

La lectura que Doña Emilia proponía tardíamente de Rousseau, conforme a sus propios intereses de principios de siglo, redundaba en sus personales indagaciones estéticas en torno al lirismo en la expresión. A su entender Rousseau no había logrado infundirlo a sus textos, mientras que en pintura ya se había logrado ahondar en aquella profunda poesía

[9] Véase al respecto la variedad cronológica que cubren las colaboraciones de los dos volúmenes de *Paisaje, juego y multilingüismo* (Villanueva y Cabo Aseguinolaza, 1996).

que ella misma perseguía, y, de la cual, los lienzos de Watteau eran un magnífico ejemplo. Por otra parte, cabría recordar la influencia preponderante que las artes expresivas, tanto la música como la pintura, desempeñan sobre la literatura, y no sólo en Doña Emilia. Si bien la escritora recurría a ambas expresiones, obviamente, son los términos pictóricos los que mejor precisan su concepto de paisaje.

Para Doña Emilia, el logro de Rousseau consistía en haber abonado el terreno del Romanticismo, abriendo "la puerta a artistas que habrían de sobrepujarle en fuerza descriptiva y en resonancia del alma de las cosas" (Pardo Bazán, 1911: 29-30), tales como Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand, y en particular, Esteban de Sénancour. Dichos autores vivieron y sintieron de manera original la Naturaleza, de modo que ya reinterpretaron el entorno con el que se sentían íntimamente unidos. Pero, de acuerdo con las opiniones de Unamuno, Pardo Bazán resaltaba la originalidad con que Sénancour había compuesto su novela epistolar *Obermann*. Era él, a su entender, quien representó con mayor acierto la Madre Naturaleza, capaz unas veces de consolar y reconfortar al héroe en su melancólica soledad, otras, de exhibir sus fuerzas telúricas, oscuras y apocalípticas[10]. Sénancour fue sin duda el primero en captar hondamente ese sentimiento íntimo de la Naturaleza, y como subrayó Pardo Bazán, en ser un prototipo del malestar existencial del joven finisecular.

Recordemos que hasta los albores del Romanticismo, la realidad exterior no había sido percibida bajo el prisma del alma del escritor. Merced a ella, el artista romántico afirma la libertad y la individual subjetividad. Unamuno y Pardo Bazán sostenían que en *Obermann* el escritor suizo proyectó sus sentimientos en las impresiones plásticas y sensoriales, en su propio espectro de luz y color, en sus pinceladas y tintes melancólicos personales, los cuales, anotaba Doña Emilia, parecían en comunicación directa del espíritu" (*El lirismo en la poesía francesa*: 309). Así, Sénancour, "en las magníficas perspectiva de Suiza, puso la desolación de la suya, viendo en aquellas montañas imponentes testimonios de las ciegas fuerzas naturales, que abruman al hombre" (*El lirismo en la poesía francesa*: 209), y aunque careciesen de la perfección de las descripciones posteriores al legado naturalista, sus paisajes eran, a juicio de la escritora, verdaderos estados de alma.

Porque el paisaje no es sólo la percepción de un espacio, la relación que un sujeto entabla con un objeto natural, sino que es un producto cultural, filosófico, ideológico y estético, las categorías, conceptos y formas de sensibilidad que cada cultura y cada época han ido elaborando se cristalizan en sus representaciones fijadas en el lienzo (Berque, 1994: 16 y Roger, 2007). La parcela de Naturaleza, exterior e interior, seleccionada y fijada en el cuadro romántico en función de la subjetividad del yo, permite que el artista inmerso en un mundo de ruptura, enfrentado a la irreductible realidad de lo negativo y en constante transformación, se proyecte en el infinito para ensanchar su universo subjetivo por medio del arte (Sánchez, 1996).

En el marco de la evolución pardobazaniana y en la línea de otros artistas, la búsqueda de nuevos ideales estéticos y la consecución de la belleza absoluta se cifran en parte en el reencuentro del individuo con la Naturaleza, y en concreto, con el territorio geográfico que

[10] Sobre estos aspectos, consúltense asimismo los célebres títulos unamunianos: *El sentimiento de la naturaleza* (1909) y *El sentimiento trágico de la vida* (1913).

selecciona para fijarlo en las dimensiones del cuadro. La plasmación del espacio pictórico en perspectivas, líneas, contrastes, luces, claroscuros, colores y atmósferas reproduce una percepción personal e individualizada del territorio, como espacio orgánico que trasluce distintas maneras de considerar al hombre y la sociedad. Estos fueron aspectos del Romanticismo que perduraron por los meandros subterráneos de la sensibilidad estética contemporánea. Las declaraciones en el auto de fe que a modo de introducción abre *El Cisne de Vilamorta* (1885) así lo evidencian. Aunque el Romanticismo fuese un movimiento literario caduco y extemporáneo, pervivía, e incluso auguraba, su irrevocable existencia como "fenómeno aislado, como enfermedad, pasión ó anhelo del espíritu". Para la escritora se trataba simplemente una relación de oportunidad socio-histórica y cultural:

> En una o en otra forma, habrá de presentarse cuando las circunstancias y lo que se conoce por medio ambiente faciliten su desarrollo, ayudando a desenvolver facultades ya existentes en el individuo (...) No hay estado del alma que no se produzca en el hombre, no hay cuerda que no vibre, no hay carácter verdaderamente humano que no se encuentre queriéndolo buscar; y en nuestras pensadoras y concentradas razas del Noroeste, el espíritu romántico alienta más de lo que parece a primera vista (Pardo Bazán, 1885: 4).

2- Del paisaje del artista a la creación paisajística: ósmosis del alma

El paisaje es la representación codificada de un espacio natural o territorio y engloba la configuración del espacio y sus imágenes abrazando aspectos de orden material, visual, objetivo y subjetivo (Martínez Pisón, 1988: 22). Además, la Naturaleza y, en su parcelación, el paisaje son ineluctables factores de formación del individuo. En las frecuentes loas a la geografía gallega esparcidas puntualmente en los ensayos críticos y en las crónicas periodísticas, Pardo Bazán solía reconocer su dependencia personal respecto de su tierra natal. "Mi tierra es como la sustancia de mi ser afectivo" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213)[11] –confesaba Pardo Bazán– "aunque quisiese acudir a esa tierra, hallaría que es imposible, porque estoy arraigada como el árbol robusto, que muere si se le desprende del terreno donde radica" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213).

El arraigo del escritor a su entorno natal, la identidad personal que la pertenencia a una colectividad regional genera en el ser humano y su propia percepción de la geografía vital son factores que moldean la correspondencia de la expresión artística con lo expresado. Es la respuesta del bosque exterior al bosque del alma (Mesa, 1941 en Martínez Pisón, 1988: 29); el diálogo que el escritor entabla con su entorno próximo, sus panoramas y paisajes en una visión que es respuesta coherente según las bases con las que entabla dicho diálogo interior. En la trayectoria de Emilia Pardo Bazán, el territorio gallego se erige en clave literaria ya que la escritora establece con él una imperecedera relación afectiva. Desde la experiencia de su ser gallego, reconocía además que "cada novelista, por natural impulso, acota su pedazo de tierra, sea provincia natal o residencia

[11] El discurso apareció publicado completo en el Centro gallego de Madrid (5-V-1902: 35-51)

acostumbrada" ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728), lo que vendría a ser mera consecuencia del determinismo medioambiental, de la herencia de raza y sangre de Hipólito Taine. Si el hombre nace determinado por su entorno, la creatividad artística estará ineluctablemente estampillada por el sello medioambiental. Por consiguiente, el paisaje natural pardobazaniano nace de las emociones estéticas suscitadas por la percepción visual del panorama que le rodea: el suelo gallego, las Mariñas, los alrededores del valle y el mar de Sada, la celda de la Granja de Meirás, cuyos alrededores panorámicos van mudando merced al diálogo interior que la escritora entabla con ellos en "poesía de los horizontes, de las nubes, de la humedad, de la tierra gallega, en suma, y de los árboles que nutre" ("El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 881) o que asimismo identifica en delicado "asunto de abanico de Watteau, tentador para un acuarelista" ("Apuntes Autobiográficos", Kirby, 1978: 730), en "scherzos galaicos" ("Luz de luna Eduardo Pondal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 888) y en rumores y aromas naturales. Los horizontes que desde aquel torreón se vislumbran son fuente de inspiración y espacio matricial de creación; procuran a Pardo Bazán aquella fructuosa y "ligera fiebre que acompaña a la escritura artística" ("Apuntes Autobiográficos", Kirby, 1978: 730) a guisa de "denso vapor" ("El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 881) que enajena el cerebro en su sueños. Estos espacios geográficos y vivenciales constituyen, en definitiva, una realidad exterior que la escritora observa, siente y en la que se proyecta, según explayó con minucia en las cuartillas que cierran sus *Apuntes autobiográficos* o los ensayos que versan sobre la poesía regional recogidos posteriormente en *De mi tierra* (1888).

Lo que primero fue comunión con la Naturaleza y después determinismo ambiental abanderado por el Naturalismo engarza de manera natural con la idea de una identidad gallega, un alma condicionada por las condiciones geográficas y climatológicas, "de ese paisaje y de esas brumas y de ese mar" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación,* 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), remachaba gustosamente la escritora para justificar el signo diferencial del alma gallega. Ella, "tan cosmopolita, tan emigradora, tan europea como parezco desde lejos" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), no podía escapar de su arcana y mítica tierra. Incluso en la distancia se sobreponían sus raíces, de modo que el terruño natal era norte y esencia de su vivir. Tan sólo permaneciendo sujeta a él, "me siento en lo íntimo de mi ser" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), confesaba Doña Emilia. Resulta difícil, deslindar la razón existencial y humana de la artista, cuando reconocía, no obstante, que:

> Como al héroe Sigfrido en la encantada selva, las voces y los murmullos y los efluvios de la naturaleza me rodean y me penetran y me envuelven (...) Cuando por medio del arte revelo lo más secreto de la fantasía y de la mente, ¿qué brota de mí? La poesía de la tierra, su magia, su sabor peculiar. Son *Los Pazos de Ulloa*, es *Bucólica*, es *La Madre Naturaleza:* son innumerables páginas donde, no con fortuna pero sí con ahínco, he tratado de revelar, de expresar, de manifestar a Galicia ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación,* 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213).

En suma, su Galicia mítica, la que Doña Emilia llevaba consigo y revelaba ante cualquier sugerencia que se ofreciese a sus ojos y a su sensibilidad, es la que nutría su creación literaria como fuente previa de inspiración. Por otra parte, la ósmosis con su entorno vital

se operaba sobremanera en otoño, la estación predilecta de la escritora, ya que en ella discernía el triunfo del lirismo y de la melancolía[12]. A diferencia de otras regiones españolas y de la vida en la urbe, el campo gallego en otoño encarnaba para la autora un paraíso creativo ideal, un esencial *locus amoenus* en el que, además de hallar peculiar deleite, apresaba a la musa inspiradora para dar cuerpo verbal a la experiencia subjetiva de su yo, a la emoción y la reminiscencia de raigambre proustiana. En palabras de la escritora:

> Yo de mí sé decir que en esta época, cuando llega el punto de dar un adiós a los vetustos árboles, a los prados que la repentina lluvia aviva y refresca, a las flores desmelenadas de los crisantemos, que huelen a almendra amarga, a las primeras tempranizas camelias que desafían con su tersura a las heladas, a las violetas de olor insinuante como un recuerdo que no quiere irse de la memoria, a las lontananzas enrojecidas y doradas por la mano artística del otoño, siento como una aversión momentánea, pasajera, pero real, a la existencia urbana, y se me presentan revestidas de hermosura las sencillas, las fáciles distracciones que la aldea brinda ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 1194, 1904: 745).

Desde su obra temprana, valga traer a colación los poemas dedicados al paisaje natural y monumental gallego en *El Heraldo Gallego* (Sotelo, 2007: 203-231). En estos textos el paisaje es escenario quieto o telón de fondo en distinto grado poético en el que se desarrollan las acciones de los personajes. La relación de interdependencia que se establece entre ellos y los cronotopos con ellos es una relación de causalidad externa, o sea, verosímilmente mimética. Citemos como botón de muestra un pequeño extracto de *El cisne de Vilamorta*, una obra en la que, no obstante, rezuman puntuales proyecciones del paisajismo romántico. Reza así el pasaje seleccionado:

> Nieves, sin embargo, miró inquieta a su alrededor y bajó después los ojos, encontrando los de Segundo puestos en ella, interrogadores y ardientes. Y entonces, lo tétrico del paisaje y lo solemne del crepúsculo le encogieron el corazón, y sin saber lo que hacía, corrió lo mismo que las muchachas (*El cisne de Vilamorta*, 1885: 141).

Frente a la pintura paisajística y en el marco singular de la novela, Doña Emilia pronto se decanta por la búsqueda de un equilibrio entre el personaje y su ambiente, distanciándose voluntariamente de las técnicas compositivas de Pereda y de Galdós. Dichos novelistas representaban, a su entender, dos casos antagónicos. Si la factura de *Al primer vuelo* del novelista santanderino era semejante a la de aquellos lienzos en que "el paisaje o la marina lo absorbían todo, y la figura quedaba sacrificada" ("Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8-VIII- 1891: 53), en la obra de Galdós, sucedía lo contrario. Por ser poco "paisajista, al menos de paisaje rural, hay exuberancia de figuras, un hormigueo de cabezas puestas con escrupulosa atención, que recuerda –refiriéndose a Ángel Guerra– la *Ronda nocturna* de Rembrandt" ("Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8-VIII- 1891: 53), según consignaba la escritora.

En su evolución por los derroteros del naturalismo, los paisajes pardobazanianos de *La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa* a *La madre Naturaleza* absorben al personaje para determinarlo, siguiendo fielmente los postulados de Taine (Bardina, 1992: 17-24; Borda, 2001: 29-44; Oleza 1976: 65-87 y Patiño Eirín, 1996: 467-478), de modo que el entorno natural se

[12] Las referencias al otoño son comunes en la correspondencia de Doña Emilia (Thion Soriano-Mollá, 2003).

va erigiendo en un ser animado condicionante de las historias humanas. El individuo física y moralmente o el devenir de su existencia pasan a depender inconmoviblemente de él, hasta tal punto que en las obras se van entretejiendo íntimas conexiones entre los valores naturalistas y las valoraciones socio-históricas y culturales en una dialógica relación presente-pasado para explicar como irremediable el presente. Al igual que sus coetáneos finiseculares, Emilia Pardo Bazán contribuyó de este modo a teñir el espacio natural gallego de una imagen sociocultural. En sus novelas de corte naturalista, nunca aparece el espacio sin las dimensiones sociológicas, históricas, económicas y culturales. La escritora nunca silenció los temas gallegos candentes, aunque no fuesen objeto minucioso de estudio y divulgación, salvo en puntuales crónicas desparramadas todavía en la prensa en las que denuncia el foro gallego, el caciquismo, la corrupción, el feudalismo, la propiedad minifundista, la pobreza, la inmigración, la mujer, entre otros; son males gallegos, pero forman parte de los males de España toda, según su pensar. Estos temas, recreados en sus ensayos en voz propia o incorporados en las breves digresiones del narrador omnisciente, suelen ser constataciones de rigor científico. En consecuencia, le permiten avalar sus interpretaciones del sustrato territorial, en la línea de las conclusiones de sus amigos institucionistas o de las creaciones de los escritores e intelectuales coetáneos, para ofrecer las ideas de la colectividad a través de la representación narrativa:

> En *Pascual López*, di alguna idea de la vida escolar y de la Galicia vieja, medieval, representada por Santiago; en *La Tribuna*, de la Galicia joven, industrial y fabril donde nací, La Coruña; en *El cisne* estudié un pueblo pequeño, con sus intrigas, su política menuda; en *Bucólica*, una aldeana, Graziella en germen pobre, ignorante y entregada al instinto; en *Los Pazos*, la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar. En *La madre Naturaleza* doy rienda a mi afición al campo, al terruño y al paisaje ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728).

Ahora bien, como ya ha demostrado la crítica, incluso en las recreaciones de los paisajes como fragmento de vida y fotografía de la realidad, la escritora no renuncia a la imaginería romántica. Como discernía Lidia Bardina, las variaciones atmosféricas y climáticas, el paso natural del tiempo y las estaciones, los recuerdos y las evocaciones refulgen sobre el estado anímico de los personajes (Bardina, 1992: 22). Las fuerzas telúricas y omnipotentes de la Naturaleza funcionan como símiles de los instintos, las pulsiones y las emociones humanas, transmutándola en metáfora de la animalidad humana, y, en consecuencia, traicionan la fiel *imitatio*, la objetividad y el cientificismo de unas copias naturalistas de la realidad convencionalmente aséptica y fotográfica. Nunca la naturaleza pardobazaniana fue un marco exclusivamente referencial, realista y determinante, porque, según la escritora, "el recuerdo poetiza y perfuma de emoción los lugares" (*El lirismo en la poesía* francesa: 209) y entendía la imaginación del artista como "el modo peculiar de representarse las imágenes y de proyectarlas al exterior, transformadas con arreglo a este modo peculiar" ("Emilio Zola", Kirby, 1978: 1248). Como ya hemos anunciado, Pardo Bazán recurrió a la capacidad metafórica del espacio acotado en el paisaje pictórico e hizo acopio de sus técnicas para crear atmósferas que traducían verbalmente la realidad subjetiva, esencialemente, a través de la luz y el color. La crítica pronto ensalzó sus dotes paisajísticas creativas (Jongh, 1994: 29-42; Francés, 1919: 298-306, Fernández Asís, 1965: 320-321). Es cierto que en la prolija producción bibliográfica y periodística Doña Emilia se pueden documentar fácilmente sus exhaustivos conocimientos sobre pintura y las múltiples conexiones ínterartísticas que ella solía establecer (Latorre, 2002). El sincretismo entre la literatura y la pintura orientó la composición de sus descripciones y su meditación sobre el arte sugerente

de la transposición, de la que habían sido singulares pioneros los hermanos Goncourt; transposición que ella personalizó en el marco de su privilegiado entorno, pues, como solía declarar, el país gallego, era "digno del mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones y costumbres pintorescas, sus razas antiquísimas" ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728).

Contaba además la escritora con la pericia de los jóvenes pintores gallegos que solían frecuentar las reuniones del salón de Meirás; unos pintores con los que Doña Emilia compartió asimismo lo esencial de su geografía literaria. Ya no sólo Joaquín Vaamonde, si bien es de él de quien más huella nos queda merced a la inmortalización literaria de *La Quimera*, puesto que Pardo Bazán hizo las veces de mecenas de los jóvenes pintores gallegos de la llamada *Xeración doente* (la generación dolente)[13]. Es probable, aunque esta cuestión merezca mayor espacio de estudio, que Silvio Lago en *La Quimera* trascienda la personalidad de Joaquín Vaamonde. En realidad, dicho personaje podría ser perfectamente la síntesis de los protegidos pardobazanianos: Vaamonde, obviamente, pero asimismo de los pintores que la escritora conoció en Madrid por medio de Montero Ríos, tales como Jenaro Carrero Fernández, Parada Justel, Ovidio Murguía, los cuales, también murieron de tuberculosis como el mismo Vaamonde (Pablos, 1981 y Valle, 2000). Estos jóvenes pintores y los que lograron sobrevivir al cambio de siglo, como Ramón Couto, Fernando Álvarez Sotomayor y Francisco Lloréns habían iniciado su trayectoria desde perspectivas realistas, centrándose en temas regionales costumbristas y tradicionales a partir de la observación pormenorizada y naturalista. Ellos realizaron a la par que la escritora semejante proceso de indagación estética, tal y como ella lo inmortalizó en su novela en la célebre escena de revelación entre Minia y Silvio Lago en *La Quimera*. En ella ambos reflexionan sobre sus respectivos quehaceres artísticos y estrechan los lazos entre la música y la pintura como medios para alcanzar una expresión idealista. Silvio Lago se proyecta en un futuro cercano interpretando en sus cuadros lo mismo que Minia logra expresar con la música, según las declaraciones que Doña Emilia pone en boca del joven pintor:

> – Haré en el lienzo –añadió palpitando– lo que usted en la música. Interpretaré la luz, el color, la esencia de este país, que no ha tenido intérprete, hasta la fecha, en la pintura.
>
> – Verdad es, y quisiera darme cuenta de la causa –asintió Minia–. Aquí no se han producido pintores... Ello es que apenas los produjeron las demás regiones de la zona cantábrica. Casto Plasencia ha sorprendido bien el tono de los verdes húmedos de Asturias. Beruete, que es un realista sincero, ha reproducido exactamente algunos paisajes de aquí: vea usted en mi estudio una *Ribera de Vigo*...
>
> – Muy buena, muy seria –exclamó Silvio con la ardiente espontaneidad que caracterizaba sus elogios a los del oficio–. Sólo que yo me reduciré al paisaje. Lo completaré con el hombre. Revelaré todo lo que hay aquí; la poesía bucólica de este pedazo del mundo, como otros, por ejemplo usted, la revelaron en la música y en el verso. Descubriré la hermosura de esta ninfa dormida, para que se le admire. Me conquistaré un reino (Pardo Bazán [1905]:168-169).

[13] Al respecto: Mosquera (1999), Pulido (1997 y 1998) y López (1993).

Probablemente el más allegado a la escritora fuese el pintor coruñés Juan Lloréns (1874-1948), quien mantuvo una estrecha relación con Pardo Bazán, según sus biógrafos (Luna, 1988). Al parecer, ella le ayudó económicamente y respaldó su quehacer artístico. Lloréns acudía a su tertulia en el Pazo de Meirás y fue allí donde conoció a muchos intelectuales gallegos que influyeron en su quehacer, en particular, en sus indagaciones sobre la idea de Galicia como tema pictórico y en la búsqueda de la singularidad en el paisaje. Por otra parte, su trayectoria vital se asemeja en su período de formación a la de Vaamonde. Tras sus estudios en el taller de Sorolla, Lloréns viajó por Roma, París, Bélgica y Holanda, estrechando sus contactos con los impresionistas.

Cierto es que el pintor y la escritora compartieron los escenarios de las Mariñas de Sada, los campos de Reboredo entre los alrededores de Meirás. Cabría contrastar la factura de sus lienzos con las descripciones pardobazanianas de sus últimas creaciones, puesto que comparten equivalente materialización, sobre todo en la plasmación de la luz, la elaboración de sutiles gamas cromáticas y el diseño de líneas y perspectivas con las que ambos crean unas atmósferas sugestivas y etéreas. En pintura o textualmente, ambos traslucen la propia esencia de lo diferencial.

Como Doña Emilia afirmaría en 1912, lo importante o al menos lo que le interesaba era "el modo peculiar que tiene un artista de interpretar lo real y hasta de modificarlo, infundiéndole su alma, o infundiéndole sólo su manera especial de ver" ("La Quimera"; *La Ilustración Artística*, 1585, 1912: 318). Por lo tanto, los espacios naturales se convertirían en un modo artístico para explorar subjetiva y plasmar sugestivamente el entorno gallego. Como se puede intuir, Lloréns tenía una concepción humanista de la Naturaleza que repercutirá en la recepción de sus obras, ya que sus interpretaciones del paisaje permitían a los espectadores que se identificasen con su propia tierra; pero además, con su lectura del entorno natural estaba aportando una nueva visión enigmática y espiritual del paisaje gallego con unas atmósferas irreales, cargadas de misticismo tremendista e inquietante[14]. Era sin duda a la que había llegado Silvio Lago cuando comprobaba:

> en su tendencia perseverante al realismo, la infusión del ideal, la exigencia del espíritu, algo que va más allá del color y la forma. El mundo ya no le parecía solamente tierra fecundada por el sol. En su superficie corría un agua encantada, y de su seno se alzaban embrujadas vegetaciones, arborescencias de oro y cristal ("La Quimera", *La Ilustración Artística*, 1912: 318).

La Naturaleza como referente real dejó de existir para estos gallegos como para el propio Machado, quien aludía a la necesidad del modelo no para copiarlo, sino para pensar en él (*Los contemporáneos*, en Martínez Pisón, 1988: 16). Este proceso de interiorización propició de manera ineluctable el que se fueran vertiendo los usos, las percepciones sociales y los valores estéticos, los cuales, fueron intelectualizando y enriqueciendo las selecciones que pintores y escritores realizaban del espacio territorial con nuevos

[14] Pardo Bazán fue jurado en la II Exposición de Arte Gallega en 1917 en A Coruña, en la que expusieron Sotomayor, Corredoyra y Lloréns. En las dos cuartillas que se conservan del manuscrito de la conferencia, Doña Emilia se regocija del desarrollo de la pintura gallega en aquellos años, superando lo que antes parecían antiguos privilegios y el estancamiento de valores. Arquivo Emilia Pardo Bazán. Sig.: 272 / 13. 0.

contenidos y perspectivas. En el devenir de las indagaciones estéticas, del realismo al simbolismo, los artistas fueron confirmando los referentes de una nueva identidad cultural lejos de los discursos oficiales de la historia nacional. La identificación que el paisaje genera entre la obra artística y el receptor contribuyó a sensibilizar y consolidar un espíritu regional colectivo, el de la galleguidad; una identidad con sus arcanos, mitos e ideologías, según insistía Doña Emilia:

> ¿Será que el viejo numen inspirador de la poesía de los bardos, que la virgen inmortal invocada por el druida en el consabido rito misterioso de la segur y del muérdago de encina, a la hora del plenilunio y en el bosque sagrado, sigue presidiendo a los destinos de este pedazo de tierra e influyendo en la mente nebulosa de sus hijos? ("Luz de luna. Eduardo Pondal", *De mi tierra* (1888) y Kirby, 1978: 888).

Los valores que infunde el paisaje concurrieron a suscitar las diferentes perspectivas que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX como cauces de expresión de lo diferencial gallego, desde un punto de vista regional, pero, según la óptica de Emilia Pardo Bazán, siempre abierto a España y a Europa. No obstante, ella nunca quiso ir más allá de los argumentos de tintes antropológicos para definir el quehacer artístico gallego, incluso en 1920[15], y remachó indefectiblemente semejantes tópicos de raza en torno a la tendencia ensoñadora del alma gallega ("Ha entrado un ladrón", *ABC*, 25-VI-1920, en Sotelo, 2006: 28-29 y 166-167), en la línea de los referidos a Joaquín Vaamonde en su conferencia sobre *La Quimera:*

> el suelo gallego daba más naturalmente esta planta más lánguida, ese sauce del psicología, y si en otras regiones pudiera el romanticismo ser meramente afectación de escuela, en la costa cantábrica, donde flota entre el agua verde la Sirena del Norte, no era sino resurgimiento de estados de almas ancestrales (Pardo Bazán, 1912)[16].

Pese a sus posiciones diametralmente opuestas a cualquier extensión política del concepto de tierra o región frente al de patria y sus consecuencias separatistas, la visión cultural y estética que Emilia Pardo Bazán comparte con algunos artistas de su entorno está más cerca de la pintura que de la literatura regional de expresión vernácula; aun cuando hay que reconocer que estos primeros pintores galleguistas, respetuosa e indirectamente, fueron abonando el terreno del nacionalismo gallego[17].

Este desvelo por captar las esencias interiores con una proyección antropológica[18] acercó el pensamiento estético de la escritora a aquellas sirenas del Norte, especialmente

[15] Según la escritora tales atributos singularizaban la modernidad espiritual de los autores ya que permitían a las jóvenes plumas que moldeasen "la sugestión de los paisajes, del clima, del carácter de una región, pintado con toques rápidos y ligeros que no pesan en la lectura" (Pardo Bazán [1885] en *De mi tierra* [1888] y Harry Hirby, 1978: 671-688).

[16] Citamos por la versión manuscrita de la conferencia *La Quimera, Conferencia co gallo da clausura da Exposición Rexional de Pintura celebrada no Centro Galego de Madrid durante o mes de Agosto de 1912*, conservada entre los papeles de su archivo en la Casa Museo Pardo Bazán. Sig.: 272 / 10. 0.

[17] También en 1920 Castelao escudriñaba la auténtica identidad en aquello que consideraba primitivo y puro, el pueblo rural y marinero como depositario de las verdaderas esencias y defendía el interés por la exploración de los orígenes a través de la realidad antropológica y social como camino de recuperación de los rasgos propios del pasado ideal.

[18] El discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Lloréns versó sobre Galicia.

belgas. En él, algunos pintores y escritores insistieron en afirmar su identidad belga frente a la cultural de lengua francesa, frente al antropófago París y su simbolismo que estaba bebiendo sobremanera en las fuentes clásicas y mitológicas. Las Sirenas del Norte belgas, bajo la influencia del romanticismo alemán, afirmaron asimismo su compromiso político en las filas del socialismo neocatólico y defendieron un neoidealismo, una espiritualidad que Doña Emilia cristalizó en torno a la pintura de Memling y Van Eyck sin renunciar a sus referentes mitológicos clásicos (Thion, 2006).

Pese a sus conexiones con aquella sirena nórdica, Doña Emilia se obstinaba en distanciarse tanto del fatalismo de Taine como del pesimismo de aquellos pueblos invadidos por neblinas y Brumas frente al gallego caracterizado por la benignidad y clemencia del clima regional. Esto tal vez podría contribuir a elucidar los desenlaces de sus novelas: "Porque si no puede negarse que nuestra región es melancólica en general, como es nublado muchos días nuestro cielo, también importa reconocer que la tristeza del pueblo galaico es resignada, sin tocar en sombría ni tétrica, cual la de ciertos países del Norte" (*La poesía regional gallega* (1885), *De mi tierra* (1888) y Kirby, 1978: 683).

3- Del alma del paisaje al paisaje del alma.

Por los derroteros del Simbolismo, los paisajes de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán se convierten en creaciones de la conciencia de la propia escritora y responden a un nuevo concepto de Naturaleza y de las relaciones que con ella entabla el ser humano, en los que se disciernen las improntas de la filosofía de Schopenhauer. El sujeto pasa de su posición de espejo del mundo a la posición responsable y voluntaria de recreador de la realidad. Por lo tanto, la Naturaleza deja de ser esperanzadora o amenazante. Ahora, ella entabla con el individuo un diálogo en perpetuo devenir, como un ser animado en un proceso dinámico y versátil en el que es a la vez reflejo condicionante y mecanismo activo. Al igual que en el periodo romántico, en ese diálogo, la Naturaleza y el individuo se siguen perpetuando en la negación, si bien forman juntos las partes indisociables de un Todo que anhela, de antemano, pero frustradamente lo Absoluto (Argullol, 2000 y Pena, 1998).

Inevitablemente la artista parte de la realidad inmediata, de la observación más concreta y objetiva para llegar a la espiritualidad más subjetiva. En el acto de creación de sus últimas novelas, Pardo Bazán elabora y recrea, a partir de su experiencia y de su imaginación, esa *imago mundi* de su Galicia natal a la que dota de valores intrínsecos. Por consiguiente, los paisajes se dotan de un alma en comunicación estrecha e íntima con las de la escritora y las criaturas literarias que los habitan. De este modo, esos cuadros gallegos se convierten en personajes con vida propia, con conciencia y con alma.

En ese diálogo exterior con lo interior que prefigura la percepción del espacio, el paisaje es un espacio subjetivo que representa simbólicamente un *état d'âme,* porque, "por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, de las representaciones corpóreas y los sentimientos expresables –significaba Unamuno– "llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio" (Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao*, 22-X-1893, en *Paisajes* [1902], 1958: 13).

La Naturaleza es más que marco absorbente o determinante para el ser humano. Dotada de un animismo espiritualista, la vida natural irradia a modo de comunicante reactivo con el alma. El paisaje que Doña Emilia mira o rememora y cuenta no se concibe en su prístina soledad, sino siempre habitado por el hombre. Es un paisaje animalizado

cargado de símbolos como el que subsume a Gaspar de Montenegro en *La Sirena Negra* al volver de sus correrías juveniles en la aldea vecina a Portodor:

> Mi andar era lento, desigual; a veces me paraba por necesidad de suspirar y de pasarme la mano por la frente, o para reclinarme en algún tronco de árbol. No hay nada que así se avenga con ciertos estados de desolación del espíritu, como una puesta de sol, sobre todo en un paisaje pensativo y penetrado de insinuante melancolía (Pardo Bazán (1908), 1947: 66).

El paisaje se concibe esencialmente en relación con ese hombre que en él penetra, lo cruza, lo mora y tiene conciencia de pensarlo. Por proyectarse en un humanismo natural y vital, ese espacio vincula al hombre con la Naturaleza, pero asimismo, con sus deseos, anhelos, obsesiones, temores y frustraciones. En ese entorno natural que el individuo habita en perfecta simbiosis, Emilia Pardo Bazán concibe el personaje de los albores de siglo dentro del paradigma simbolista. Este nuevo protagonista se caracteriza por su capacidad de manipulación tanto de la percepción como de la proyección artística, las cuales se convierten a su vez en fuente de vida y referente en un universo inaprensible y fragmentario. En consecuencia, la subjetividad humana se impone como ineluctable asidero para el nuevo individuo inmerso en el entorno natural.

Los paisajes naturales gallegos se transmutan en espacios antropomórficos. Cuando un artista capta la esencia de su ambiente, la transforma y fija en imagen, el entorno se convierte en espacio trascendente y nace con alma como ese paisaje "pensativo y penetrado" de melancolía arriba citado por el que seguía caminando Gaspar de Montenegro:

> La puesta de sol de aquella tarde era de esas de las cuales se oye decir que si un pintor las traslada al lienzo se le acusa de falsedad en la visión, por el exagerado romanticismo del colorido y hasta de la forma de las nubes. Anchas barras del más inflamado rubí simulaban inmenso incendio, cuyas llamaradas cortas surgían de un anfiteatro de baluartes del metal oscuro, terrible, que amuralla la siniestra ciudad del Infierno dantesco. Era una puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia. Sobre el fondo del celaje acusador, los troncos de los árboles, ya semidespojados por el otoño, alzaban su ramaje en actitud de implorar perdón o auxilio; y a mis pies el río, ensanchado, porque se acercaba a su desagüe en el mar, reflejaba en la superficie inmóvil, apenas estriada imperceptiblemente por la brisa de la tarde, los encendimientos del poniente, próximos ya a apagarse entre la cenizosa niebla de la noche (Pardo Bazán (1908), 1947: 66-67).

En esa "puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia" arriba citada por la que avanza el protagonista, la escritora emancipa el impulso anímico del panorama dotado de una pluralidad voluptuosa de colores, luces y formas, de una multiplicidad de sensaciones auditivas, visuales y térmicas que se entremezclan difusamente y se confunden en los sentimientos que sugieren. Así, la realidad subjetiva sobrepasa la racional verosimilitud en términos prácticamente goyescos para propulsarse en una proyección cósmica, de visionarios lienzos dantescos, que convierten el paisaje en metáfora del mundo. En estos paisajes se aquilatan los referentes simbolistas del decadentismo, el culto a la muerte y al placer, la evasión en el erotismo, la exaltación de los espacios oníricos y orientales, e, incluso, la mujer fatal. Los métodos de recepción cambian también las reglas del juego a imagen de la hechura pictórica, de modo que los sentidos dispersos de cada componente del todo tienen que reconstruir una imagen coherente. Aunque la visión panorámica del entorno tiende a negar la unidad intuida como previsible y racional, cada uno de los pequeños y múltiples elementos constituyentes del panorama, aun preservando su autonomía, se entrelazan de manera orgánica para que la imagen final, la imagen única del paisaje, atesore múltiples sentidos (Lozano, 2002: 123-138).

Como hemos observado en la cita anterior, por el hecho de ser visual, el paisaje del alma no puede prescindir de la descripción para su fijación con colores, líneas, planos y perspectivas, a imagen del pintor que con labor paciente logra reflejar el mundo misterioso escondido en el alma del artista, el cual viene a ser, en palabras de Unamuno; "imagen más real del mundo real que la que nos da la conciencia ordinaria, (que) nos revela el alma de las cosas de fuera con matices y formas que por su inutilidad práctica no vemos" (Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao,* 22-X-1893, en *Paisajes* [1902], 1958: 13). Imágenes más reales que el mundo real serán las que perciba Gaspar, a través del paisaje ya estilizado en el que se enmarca la danza de la muerte. El personaje, enajenado en la posición meditativa del melancólico, observaba cómo sus meditaciones se transmutaban en visionarias cavilaciones. En ese estado de baja vigilia, dejó libre su fantasía disfrazada de goyescas monstruosidades para percibir los páramos en los que danzaba la muerte:

> En árida llanura amarilla, cercada por un anfiteatro de montañuelas calvas y telarañosas, iba atardeciendo muy despacio. Crepúsculo interminable; del cielo cárdeno parecía descender lluvia de ceniza sutil; y el sol, que detrás de los cerros se ponía, era un globo sin calor, medio apagado, enorme, una pupila de cíclope agonizante.
>
> Tan doliente paisaje ofrecía los tonos secos, mitigados y polvorientos de los antiguos tapices, y las figuras que sobre el paisaje comenzaron a desfilar en caricaturesca procesión, de tapiz eran también: de tapiz o de orla de códice cuatrocentista. El cuadro se contaba en el número de los espantos que el arte ha querido agregar a los espantos de la naturaleza (Pardo Bazán (1908), 1947: 40).

El paisaje del alma que Gaspar contempla queda así doblemente estilizado, primero en la pintura luego en la literatura, ubicándose en un primer plano del proceso de interiorización crepuscular y logrando la misma sublimación de emociones cosmogónicas que apuntábamos en el pasaje precedente. La intelectualización del entorno responde a un doble proceso de síntesis operada en cada una de las representaciones, la pictórica y la verbal. El lenguaje pardobazaniano tiende entonces a la economía, al periodo breve, a la fragmentariedad, a lo instantáneo, a la precisión y "al empuje entrecortado a truque del vasto ritmo melódico" (Giles, 1965: 458, y también Vázquez, 1934: 11). La operación intelectual que Doña Emilia solicita del lector es la síntesis, porque, en última instancia, "¿qué es el arte, sino condensación de nuestra sensibilidad? ¿Se concibe el arte como algo perfecto fuera de y sobre nosotros? ¿Para quién se haría el arte entonces? ("Gante. El Cordero Místico", *Revista de Bellas Artes,* 1923: 21-23), como bien inquiría en estas preguntas retóricas.

En el proceso de interiorización del paisaje, la síntesis y la condensación cohesionan las infinitas unidades y pequeñas partes que pueblan los panoramas naturales; es decir, cualquier objeto y suceso vulgar que en su cotidiana belleza permiten intuir una revelación de lo eterno. Determinaba la escritora que:

> Es preciso cultivar esa percepción del bien que encierra la vida campesina; es preciso sentir, saborear, estimar el gusto de lo normal y lo natural, tan bueno para el espíritu (sobre todo cuando no se prolonga años y años y degenera en rutina). Y es preciso saber concentrar la impresión estética en lo trivial, en las divergencias de chiquillos campesinos: por ejemplo, una hoguera encendida, el caer de una tarde de niebla húmeda, en la linde de un soto, donde se arremolina la hoja seca y las hortensias abren su copo azul ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 1194, 1904: 746).

Este arte de lo trivial y de las impresiones es un perfecto botón de muestra de la sensibilidad simbolista, en la medida en que la fuerza misteriosa del Universo se nos aparece revelada con nueva belleza en un "nuevo arte" (Lozano, 2002: 123-138), el cual, resulta de ensamblar armónicamente sucesos insignificantes, objetos vulgares y vidas opacas. Al hilo de las exégesis de Miguel Ángel Lozano, todo ello pierde, su vida exterior, su circunstancia, su referencialidad. La sensibilidad simbolista supone una nueva manera de vivir en la cotidianeidad sentida plenamente, de modo que el individuo esté atento de manera consciente a su lugar en sus circunstancias. Lo importante ahora no es ese ver o sentir, sino la cognición que de ello, en vivo proceso, tiene el individuo. Sólo así lo referencial deja de ser algo exterior para transformarse en un proceso de interiorización en "la conciencia de nuestro yo en una circunstancia, y la estrecha relación identificativa que se establece entre nuestro yo y el mundo. Es la fascinación ante lo vulgar, lo anodino: nos sorprendemos viviendo con lo que nos rodea y en lo que nos rodea" (Lozano, 2002: 123-138).

No obstante, la representación subjetiva del espacio no excluye cualquier proceso de objetivación para llegar a un intento de recuperación de una estructura mítica, idílica, con un significado existencial, social o político, una actitud compensatoria y regeneradora en un estado de crisis. El paisaje simbólico contribuyó de este modo a satisfacer las necesidades espirituales del hombre finisecular, las cuales habían sido ya auguradas en "La novela novelesca". La nueva vuelta de torniquete era sencillamente previsible, preveía Pardo Bazán:

> volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento, era natural después de tanta pimienta y tanta mostaza y tanto peleón. El diablo, harto de carne, –decimos por acá,– se hizo fraile ("La novela novelesca", *Nuevo Teatro Crítico*, 1891.1: 43-44).

Ese retorno a la espiritualidad que se ha interpretado en muchas ocasiones como afirmación del catolicismo y del misticismo de Doña Emilia, adquiere sin embargo valores panteístas y esteticistas. En el paisaje simbolista, como refleja el del retablo de *El Cordero místico* de Gante, la depuración de la Naturaleza es "igual a la verdadera, pero sorprendida en la hora mística de su comunión con lo sobrenatural, cuando la acaricia el soplo del espíritu" ("Gante. El Cordero místico", *Revista de Bellas Artes,* 1923: 21-23)[19]. Por ello y con las precauciones que impone la autoridad de letra impresa y de la tribuna pública, Doña Emilia explicitaba con cautela el sentido que Nordau da a la palabra *místico*. Escudándose tras la voz de Nordau, la escritora definía el misticismo como la facultad del artista, en tanto que creador, "de aparecer profundamente místicos *o nescientes,* a fin de ensanchar sus horizontes por los dominios del ensueño y de la idealidad" (Pardo Bazán "La cuestión palpitante", Kirby, 1978: 1185). Porque el arte y la poesía no se hacen con atención

[19] Como prosigue la escritora: "Ya no es el fondo de oro de los bizantinos; la escena se desarrolla sobre un campo jamás hollado, cubierto de una vegetación primaveral, que el artista reprodujo, tallo por tallo, y salpicó de innumerables florecillas, abiertas con gracia juvenil y como impregnadas de rocío puro. En último término, dejando entrever las torres y murallas de la Jerusalén celeste, bosquetes de rosales, mirtos y naranjos en flor...", ("Gante. El Cordero místico", *Revista de Bellas Artes*, 1923: 21-23)

reflexiva, sino con intención inspirada (1185). Porque el arte y la poesía "no se hacen con atención reflexiva, sino con intención inspirada", sólo una elite podrá comprenderlo. En consecuencia, cuando Doña Emilia huía voluntariamente de la prosaica realidad, con unas actitudes de verdadero escapismo estético, se debía, según confesaba la escritora a que:

> Otras regiones me llaman; necesito descansar en el ensueño; mi romántico individualismo me asalta, sugiriéndome el convencimiento repentino, terrible, de la diferencia del valor de hombre a hombre, de la impericia de las multitudes para escalar ciertas misteriosas cimas accesibles al individuo. El arte, lo supremo, lo excelso, lo digno del hombre... el arte es creación del individuo, del "único". Y acaso (hondo problema) no sólo es el «único» quien lo realiza, sino quien lo paladea y gusta. Para la muchedumbre no existe ("Gante. El Cordero Mísitico", *Revista de Bellas Artes,* 1923: 21-23).

En ello reside el concepto del misticismo simbolista pardobazaniano que el paisaje prerrafaelita traduce en su visión de la religión, del misterio por inclinación estética. Pese a la acumulación de citas, escuchemos una vez más las esclarecedoras confidencias de la artista:

> Mi primera divergencia con Unamuno es en lo tocante a la religión. La de él consiste en luchar incesante e incansablemente con el misterio; la mía en entregarme rendida en brazos de ese misterio delicioso y terrible. Y no es por pereza de espíritu, sino por inclinación estética. Y en esto también por otra senda que Unamuno ("Crónica de España. Un libro de Unamuno", *La Nación,* 22-VII-1910: 7-8 en Sinovas, 1999: 409-410).

En esta programática y reflexiva acotación de su quehacer creativo, Emilia Pardo Bazán despuntó en sus postreros años en el tratamiento de "temas vastos conjeturales, complejos que sólo en los libros se pueden retratar", los cuales estaban perfilando los nuevos horizontes creativos, y como remachaba la escritora, "la literatura medida y pesada, como el poder de los toros, por el número de años, no me persuade. Literatura joven: la juventud, en arte, es la fuerza, es el brío, es el arranque es la novedad. ¿Qué importa lo demás?" (Pardo Bazán, 1907: 336).

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Francisco (1966): "Función estética e ideológica del paisaje en la literatura". En Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza: *Paisaje, juego y multilingüísmo.* X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.105-116.

Argullol, Rafael (2000): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Destino.

Bardina, Lidia (1992): "Presencia y función del paisaje en el discurso naturalista: Zola, Pardo Bazán y Clarín. *Hispanofilia,* 104: 17-24.

Barreiro, Alejandro (1917): Del arte gallego*: Exposición regional de 1917 (bocetos de crítica);* prólogo de Antonio Villar Ponte. La Coruña: Imp. de *La Voz de Galicia.*

Barreiro, Alejandro (1917): *Segunda exposición de arte gallego de La Coruña de 1917.* La Coruña: Imp. Roel.

Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Ed. Itaca.

Bergson, Henri (1959) : *Oeuvres, édition du centenaire*. París : PUF.

Berque, Augustin (1994) : *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon.

Borda Crespo, María Isabel (2001): "Naturaleza y paisaje en el quehacer de Emilia Pardo Bazán". *Letras de Deusto,* 99. 31: 29-44.

Fernández Asís, Vicente (1965):"El paisaje literario de Torres de Meirás". *La Estafeta literaria,* 44: 320-321.

Francés, José, (1919) :"Les scénarios du roman espagnol, la comtesse de Pardo Bazán et le paisaje de ses romans galiciens". *Hispania,* 11 : 298-306.

Frangne, Pierre-Henry (2005): *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art.* Rennes, Presses Universitaires.

Giles, Mary E. (1965): "Pardo Bazan's Two Styles". *Hispania,* 48.3: 456-462.

González Catoyra, Alfonso (1994): *Cronología coruñesa: 1901-1993.* A Coruña: s. n.

Jiménez, Juan Ramón (1999): *El Modernismo. Apuntes de un curso.* Ed. a cargo de Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros.

Jongh, Elena de (1994): "Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra y La barraca". Letras Peninsulares,* 3: 29-42.

Kirby, Harry L.(1978): Obras Completas, Vol. III: Cuentos, Crítica Literaria. Madrid: Aguilar.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas. Pardo Bazán y las artes.* Lleida: Universidad de Lleida, Pagès editors.

López Vázquez, Xosé. M. (1993): *Introducción al Arte Moderno,* T XV, Proyecto Galicia, A Coruña: Hércules.

Lozano Marco, Miguel Ángel (2002): "Azorín y la sensibilidad simbolista". *Anales de Literatura Española,* Alicante. 15: 123-138.

Lozano Marco, Miguel Ángel (2006): *El simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante.

Luna, Juan A. (1988): *Francisco LLoréns y su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Martínez Pisón, Eduardo (1988): *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, Caja Madrid.

Mesa, Enrique (1941): *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.

Mosquera Cobián, Manuel (coord.) (1999): *A Mirada compracida e a mirada inqueda: a pintura finisecular entre a tradición e a modernidade*. Santiago de Compostela: Museo de Bellas Artes de A Coruña, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural.

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

Orozco Díaz, Emilio (1968): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa española.

Pablos, Francisco (1981): *Pintores gallegos del novecientos*, Introducción por José Filgueira Valverde. A Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *El cisne de Vilamorta*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

Pardo Bazán, Emilia (1891):"Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8 de agosto: 19-64.

Pardo Bazán, Emilia (1902): *Centro gallego de Madrid, memoria leída y discurso pronunciados en la sesión inaugural de la sociedad, celebrada le día 5 de mayo de 1902*. Madrid: Est. Tip. de Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia (1904): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*. Barcelona, 1194: 745.

Pardo Bazán, Emilia (1907): "Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán". *El Nuevo Mercurio*, Madrid, marzo: 336.

Pardo Bazán, Emilia (1908): *Retratos y apuntes literarios*. Madrid: R. Velasco.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. Madrid: V. Prieto y Cía.

Pardo Bazán, Emilia (1912): "La Quimera"; *La Ilustración Artística*. Barcelona, 1585: 318.

Pardo Bazán, Emilia (1912): *La Quimera, conferencia a cargo de la Excma. Señora Condesa de Pardo Bazán con motivo de la clausura de la exposición regional de Pintura celebrada en el centro Gallego de esta Corte durante el mes de Agosto de 1912*. Madrid: Hijos de M.G. Hernández.

Pardo Bazán, Emilia (1923): "Gante. El Cordero Mísitico", *Revista de Bellas Artes*. Madrid, enero: 21-23.

Pardo Bazán, Emilia (s. a.): *El lirismo en la poesía francesa, Obras Completas:* Madrid, Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia [1888] (1984): *De mi tierra*. Vigo: Edicions Xerais.

Pardo Bazán, Emilia [1905] (1991): *La Quimera*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia [1908] (1947): *La Sirena Negra*. Madrid: Austral.

Patiño Eirín, Cristina (1996): "Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: Paisaje y temperamento". En Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, eds.: *Paisaje, juego y multilingüismo.* X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 467-478.

Pena, María del Carmen (1998): *Pintura de paisaje e ideología: la Generación del 98.* Madrid: Taurus.

Pulido Novoa, Antón (ed.) (1997): *Artistas Galegos: O Rexionalismo.* Vigo : Nova Galicia Edicións.

Pulido Novoa, Antón (ed.) (1998): *Artistas Galegos: Novecentos.* Vigo: Nova Galicia Edicións.

Real Academia Española (1832): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Séptima edición.* Madrid: Imprenta Real.

Real Academia Española (1869): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Undécima edición.* Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra.

Real Academia Española (2008): *Corpus diacrónico del español. Banco de datos (CORDE),* http://www.rae.es.

Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez Meca, Diego (1996): *Diccionario de filosofía.* Madrid: Alderabán, 1996.

Sinovas Maté, Juliana, (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921).* A Coruña: Diputación Provincial.

Sotelo, Marisa (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921).* Universidad de Alicante.

Sotelo, Marisa (2007): "Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria". En José Manuel González Herrán *et alii: Emilia Pardo Bazán: El periodismo.* A Coruña: Fundación Caixa Galicia. 203-231.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): Pardo Bazán y Lázaro. *Del lance de amor a la aventura cultural.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, Olleros y Ramos.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2006):"En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas". En Miguel Ángel Lozano Marco: *El simbolismo literario en España.* Alicante: Universidad de Alicante. 131-195.

Unamuno, Miguel de [1902] (1958): *Paisaje; Obras completas I.* Madrid: A. Aguado.

Valle Pérez, José Carlos (2000), *Joaquín Vaamonde: exposición.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Vázquez Cey, Arturo (1934): *Paisajes de Emilia Pardo Bazán.* Buenos Aires: Universidad de la Plata.

Villanueva, Darío y Cabo Aseguinolaza, Fernando, eds. (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo.* X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.