

**EL RETABLO DEL CORDERO MÍSTICO
DE VAN EYCK, SÍMBOLO ESPACIO-VITAL
EN *LA QUIMERA*,
DE EMILIA PARDO BAZÁN**

por
YOLANDA LATORRE

Entre el material literario de la Pardo, *La Quimera* es un relato crucial de su trayectoria por sus múltiples interrogantes y condición de síntesis narrativa. Se trata de una Pardo Bazán poco conocida, por la que se experimenta, sin embargo, un creciente interés. Este fenómeno es lógico por cuanto que la novela narra el amargo destino de un pintor fracasado — Joaquín Vaamonde, íntimo amigo de la condesa, muerto en plena juventud—.

Estos datos, de notable valor biográfico, se unen a la literaturización detallada del mundo del coleccionismo —esbozado en otras obras—, fenómeno social apasionante para la narradora¹, quien lo presenta como una interesante manifestación psíquica. Pardo Bazán incorpora fielmente sus propios avatares vitales, revela desconocidos enlaces entre objetos artísticos citados, articula esta cuestión con el arte y literatura aragonesa, y enriquece mutuamente estos dos ámbitos artísticos, al plasmar sus íntimas correspondencias a principios de siglo.

¹ En "El coleccionismo como fenómeno finisecular: Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán". (*Cuaderno de Estudios Borjanos*, Centro de Estudios Borjanos, n. XXI-XXII, 1989, pp. 236-246) y "La colección Lázaro Galdiano y su relación con Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán" (*Goya*, n. 216, Mayo-Junio, 1990, pp. 331-335), analicé el tema del coleccionismo.

El análisis del universo artístico —nunca tratado específicamente—, resultará fundamental para acceder a la vida novelada de Vaamonde, Silvio Lago en *La Quimera*. Todo esto sin contar las abundantes referencias a obras o autores, su calidad de espejo de preocupaciones estéticas de la época y de la propia narradora, y el particular interés de la asociación arte/literatura, con todo su apoyo histórico-estético. Por otro lado, será la pintura, al compilar un inestimable y abundante conjunto de referencias, el arte que requerirá de forma continuada la atención del lector.

La Pardo ha escogido, pues, el conflicto del artista en una sociedad hostil como tema principal, articulando su novela en una corriente narrativa: las "novelas de artista", formada a finales del siglo XVIII, de raíces alemanas, y escasamente estudiada². Este tipo de novelas, cuyo tema fue delineado desde la antigüedad grecolatina, y extraído, más tarde, de la cantera neoplatónica renacentista, vuelve en el Romanticismo y en el trasfondo del simbolismo europeo e hispanoamericano.

Descubrimos en *La Quimera*, con respecto a las "novelas de artista", a una narradora seducida por la figura del artista plástico y nostálgica de la poesía, el arte y el ideal —aún consciente de sus peligros—, en comunión con el antirracionalismo de la época. El creador como protagonista, con reminiscencias románticas y huellas, sobre todo francesas, le resulta idóneo para transmitir su concepto de la existencia en medio de la modernidad, y su idea de la salvación del hombre.

Para marcar la senda de Silvio Lago, la condesa ofrece, como era previsible, una amplia nómina de pintores vinculados a su trayectoria artístico-vital, similares ilustrativos de físicos, caracteres o situaciones, que reivindican la visión pictórica del protagonista y no sólo explicitan sus obsesiones, sino que son alegorías o manifestaciones plásticas de los contrastes estéticos de la propia narradora. Debemos destacar el caso de Goya, del cual transmite minuciosamente —como narradora y a través de Minia,

² Para esta novela, las influencias proceden de Johann W. Goethe (*Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* (1794-1796), *O.C.*, II, Madrid, Aguilar, 1962), Friedrich Schlegel (*Lucinde*, en *Romantiques allemands*, Dijon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 521-608), Zola (*La obra maestra desconocida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971), Balzac, (*Gambara*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972), Enrique Murguer (*Escenas de la vida bohemia*, Madrid, Pérez del Hoyo, 1989), Edmond et Jules de Goncourt (*Manette Salomon*, París, Unión générale d'editions, 1979), Henry James (*Roderick Hudson*, Middlesex, Penguin, 1969), y J.K. Huysmans (*A contrapelo*, Madrid, Cátedra Universal, 1984).

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.

Silvio, Solar Fierro y la Porcel— anteriores y conocidas aseveraciones críticas, sumándose a los tópicos del momento, pero mostrando unas teorías sobre lo moderno —grotesco, monstruoso o esperpéntico—, esenciales en la novela.

A lo largo de la novela aparecen numerosos objetos artísticos, o bien dotados de una especial significación estética. El industrialismo de finales del siglo XIX y principios del XX es el mecenas de un arte nuevo que produce obras imperecederas en todas las disciplinas artísticas. El "Art Nouveau", provoca el renacer de las artes manuales y la atracción por lo rural y lo primitivo. Entre 1890 y 1908 se fragua esta especial y apasionada valoración de la materia natural y artística, según el angustioso sentimiento del mundo del "pathos" modernista, definido por Dalí en 1930 como "odio a la realidad y necesidad de refugio en un mundo ideal" representado por "verdaderas realizaciones de deseos solidificados"³.

Así pues, la materia artística de *La Quimera* -sea pintores, cuadros, vestuario, flores, objetos o decoración-, ha sido poetizada, trasciende su valor ornamental o estético, y conecta con el mundo del espíritu, convirtiéndose en símbolo de los conflictos espirituales de los protagonistas e instrumento de profundización psicológica, mientras se explora la dualidad contemporánea entre naturaleza y artificio.

Teniendo en cuenta, de este modo, la doble condición de autobiografismo y simbolismo, más la influencia narrativa europea —es una novela enlazada con el "bildungsroman"., si bien está constituida por una particular peregrinación ético-estética cuya trayectoria acaba como *La Divina Comedia*, tras el paso por zonas infernales, en el "cielo"—, podemos centrarnos en el integrante espacial.

La existencia de Lago está fragmentada por el medio rural y urbano, siguiendo la tendencia de muchas narraciones finiseculares, y su peregrinación artística supondrá el centro de un ciclo espacio-vital. Esto la inserta en la corriente de la novela de formación representada por las peripecias de Guillermo Meister, y la enlaza con el impactante cambio espacial de Hudson, los recorridos imaginarios de Des Esseintes, o las experiencias de los protagonistas de Zola y los Goncourt en el campo y la ciudad. Además, proporciona a la novela un contorno psicológico amplio y esencial, particularmente en sus manifestaciones subconscientes.

³ Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto*, Barcelona, NCL, 1985, p. 62.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.

Ejemplos de este fenómeno son la preferencia por las alturas y la afectividad por las amplitudes, solución de doña Emilia que explicita las aspiraciones y angustias de Lago, quien no pierde su visión plástica incluso en sus experiencias oníricas. Estos espacios mentales internos pertenecen a los "maestros" (Minia) o los "formados" en la novela: Clara y Silvio. El pintor nos hace contemplar cuadros cuyos temas proyectan y ponen en relieve las líneas directrices de la narración, como sucede con los pequeños fragmentos literarios pardobazanianos incrustados por la narradora.

Por medio de una óptica plástica de poética vivencia, las descripciones de paisajes apuntan, frecuentemente, a lienzos o estilos conocidos, plasmando el romanticismo de la condesa. Finalmente, la desorientación espiritual y necesidad de equilibrio anímico de Silvio, remite a la composición espacial de **El Cordero Místico**, símbolo, pues, del imprescindible eje ético-estético otorgado por el Divino Artista.

Para la orientación espiritual y académica de Silvio Lago, la narradora utiliza técnicas variadas, una de ellas es la aparición de la compositora Minia —"alter ego" de Emilia Pardo Bazán—, quien supone un apoyo espiritual imprescindible. Con este fin, la narradora no duda en incluir elementos artístico-literarios de toda índole, sirviéndose de Minia: su cuento *El Pozo de la Vida* (1905), publicado en 1912 en los *Cuentos Trágicos*. La función de este breve relato es de "exemplum" moralizante como orientación del protagonista:

La vida no es ningún tesoro. Dolor en ella, dolor por ella: he ahí el fondo, Silvio. ¿Conoce usted el cuento oriental? Un camellero descubrió un pozo y se echó al pie de él, porque estaba muy fatigado, muy fatigado; ni andar podía. Se llamaba Pozo de la Vida..., y este nombre atractivo ilusionaba al camellero. Con su odre sacó agua el primer día, y el agua era un cristal, una alegría de los ojos. Bebió y se refrigeró. Sacó agua el segundo día, y era buena aún. Fue sacando, sacando..., y el agua, poco a poco, se hizo amarguilla, amarga, amargota... Hiel, de la hiel más horrible. El camellero, ante el desengaño, se arrojó en el pozo, y desde entonces, ¿sabe usted lo que ocurre? ¡Que el agua del Pozo de la Vida, además de amargar, sabe a muerto!⁴.

El ritmo de la novela viene marcado por los avatares del protagonista,

⁴ Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, (Obras Completas, I, Madrid, Aguilar, pp. 709-898), p. 894. Citaré siempre de esta edición.

peregrino en busca de la belleza. De la pasión artística desarrollada en Alborada a las profundas dudas que le conducen a la "tierra prometida", París, buscando su yo: "Yo vivo anonadado, porque no sé si soy más que un pastelista de salón. Es urgente averiguarlo. ¡Maldito yo si no lo averiguo!" (p. 820). Su "peregrinatio", sin embargo, está saturada de ansias de renovación:

Y sólo experimento, al emprender otra peregrinación hacia la tierra prometida, repugnancia a lo pasado... (p. 819).

El taller de Silvio simbolizará su ascensión personal y popular, calificando el espacio como expresión metafórica, fenómeno usual en la novela. El centro mantiene un simbolismo preeminente. Los cuadros de Silvio no lograrán ser expuestos en el lugar que les corresponde provocando — dada la denigrante situación de los mismos—, un simbólico descenso a los infiernos. Destaquemos, de igual modo, los esquemas de espacialización, configurados en dos polos. Correspondiendo a la sensación de dinamismo vertical ascendente la idea de positivo, diurno, mientras al dinamismo descendente se le aplica lo negativo, nocturno, idea de caída o disolución. En *La Quimera*, el movimiento ascensional, centrado en Silvio Lago, es doble: por un lado, engañosa meta de elevación social, por otro, pureza de la ascensión espiritual y mística. La unión de tierra y cielo es la vegetación sobrenatural del **Cordero Místico**, que abre y cierra la novela:

*Usted, hoy pastelista, sería antaño miniaturista y monje. En su celda, después del rezo, diseñaría y policromaría lirios y mariposas; nacería una primavera en la vitela, un jardín sobrenatural, como el del **Cordero Místico**, de Van Dyck. Cuando sonase el Angelus (...) vería usted, entre el azul de las lejanías, una figura escueta, virginal, y un ser de alas tornasoladas, divino: ambos descenderían de sus pinceles a la página del horario (p. 722).*

Como sucedió en las novelas renovadoras de 1902 —pensemos en *La Voluntad* o *Camino de Perfección*—, la cultivada psicología del protagonista busca un mundo conforme a su conciencia y afán estético. El mundo externo y el interno de Silvio Lago permanecen intensamente trabados, hasta confundirse. De este modo, los espacios del sueño estarán provistos de imágenes oníricas que apoyan las polaridades psicológicas de Silvio, además de marcar un paso de su evolución y reforzar el contenido de sus quimeras. La pintura, arte más espacial que temporal, no sólo informa de problemas artísticos y ambiciones de Lago, sino que suponen una clave para la comprensión global de *La Quimera*.

El aprendizaje del desgraciado pintor se verá enriquecido, mediante el

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.

"baño de maestros" (p. 855) otorgado por ciertas ciudades europeas visitadas. Esta última declaración —de su amigo sueco Limsoe, pero aplicable a Silvio— significa la admiración por el prerrafaelismo, pero la adscripción a la pintura católica, que culminará en Gante con el **Cordero místico** (p. 867). Este lienzo es el símbolo espacial definitivo en peregrinación del desorientado Silvio buscando su eje vital, en donde destaca una precisión descriptiva de algunos de estos paisajes que reflejan su condición autobiográfica.

EL RETABLO DEL CORDERO MÍSTICO

Es una recurrencia en la novela, como la medalla de **Santa Catalina**, en *Dulce Dueño* (1911), o el **Tapiz de las Danzas de la Muerte** en *La Sirena negra* (1908). Doña Emilia se ha servido de este políptico flamenco de Jan Van Eyck⁵ no sólo para manifestar plásticamente las obsesiones de Silvio Lago y las tensiones de su trayectoria, sino también para simbolizar la necesidad de un eje existencia. El pintor es un peregrino más hacia el camino de la verdad, marcado por la narradora según sus convicciones religiosas.

Ya sabemos que las evocaciones de este lienzo tan querido para la condesa son frecuentes a lo largo de la narración, pero debemos añadir ciertas sugerencias implícitas. Destaca, como reflejo espontáneo de la mente del pintor, el sueño heroico de Silvio —con los caballeros, Pedro de Gante, la corte de vírgenes, el detalle en los trajes de terciopelo, o la iluminación

⁵ Es un políptico flamenco del siglo XV (1432). Aparecen los donantes en las partes inferiores, en medio, la Anunciación, con detalle gótico de encuadramiento trilobulado y detalle paisajístico al fondo. En esta pintura al óleo, de detallada composición y primor en ropas y paisaje, Cristo en la gloria ocupa una posición central, con tiara de las tres coronas, representando la máxima majestad, flanqueado por la Virgen y San Juan Bautista. Debajo, el Cordero, con la cruz de la Pasión, a la manera de la visión del Apocalipsis de San Juan. Delante del Cordero, la Fuente de la Vida -todo en perfecta simetría-. Cuatro grupos -procesiones de Papas, vírgenes, y profetas- convergen hacia la figura central. Los rayos del Sol, al fondo, sirven para encuadrar la perspectiva, de punto de fuga. También al fondo, la Ciudad Celestial, con detallado paisaje de tipo mediterráneo (palmeras y naranjos). En las partes inferiores del políptico, peregrinación de ermitaños (a la derecha) y caballeros (a la izquierda) La Naturaleza es adorno y complemento de los símbolos religiosos, en un arte todavía muy espiritualizado. Este detallismo flamenco pasará a la escuela hispano flamenca, paralela al Renacimiento italiano.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.

solar—, o el grupo de vírgenes/carmelitas al final de su vida.

No menos significativa es la estructura simbólica que rige la trayectoria del protagonista. Silvio siempre huye de la luna —lo femenino—, y busca la luz —fuerza espiritual— y el sol. Este último, presente en **El Cordero**, es la máxima actividad heroica, generosa y creadora. Es la fuente de la vida, la comprensión de las verdades superiores, de manera que la salvación de héroe se identificará con la salida del sol.

El camino hacia la luz debe vencer, sin embargo, todos los obstáculos, relacionados con lo monstruoso en *La Quimera*. Así, la Quimera —perversión compleja—, la serpiente —seducción de la materia, identificada con lo femenino—, la sirena o hada (Melusine) —imaginación pervertida y autodestrucción—, son la locura o maldad "per se" vencidos en el arte del "quattrocento" por las imágenes heroicas o religiosas de salvación. Frente a los monstruos, el cordero —Cordero de Dios, mansedumbre, pureza, sacrificio inmerecido—, frente al océano violento, la Fuente de la Vida.

En el políptico de Van Eyck, Cristo triunfante ocupa una posición elevada y central. Debajo, el sol, cuyos rayos forman un haz, está sobre el Cordero, y, bajo éste, la Fuente de la Vida —valor precioso de lo vital, como el "Pozo" del apólogo—, de manera que todos ellos forman un eje vertical. Los cuatro grupos que se dirigen hacia el Cordero y los ángeles que le rodean, refuerzan la simetría. Al fondo, la Ciudad Celestial significa el triunfo de Cristo al final de los tiempos. Pero es la narradora quien nos hace contemplar esta obra maestra a través de Silvio:

¡Con qué prolijidad sin pesadez están pintadas aquellas hierbas mullidas, bienolientes, los bosquetes de rosales, mirtos y naranjales en flor, las procesiones de figuras, los mártires, las vírgenes, con sus ropajes semiazules, semirrosados, como bañados por los reflejos del éter y de la aurora! Y las vestiduras que despiden majestad, y las caritas llenas de unción de esos personajes espléndidos, profetas, patriarcas, apóstoles, papas, obispos, emperadores de leyenda, solitarios y peregrinos, a quienes guía San Cristóbal! ¡Y los ángeles soñados, que hacen guardia a la fuente de la Vida, aquel surtidor tan cristalino que cae en un tazón de mármol, y al Cordero, el cándido Cordero!... (p. 867).

También es la crítica de doña Emilia hay una detenida y subjetiva descripción del mismo, fruto de uno de sus viajes⁶. Por una parte, esta "lecture

⁶ "Gante, **El Cordero Místico**", dedicado a Joaquín Sorolla, pp. 73-38, 1921, n. 30,

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.

de tableaux" se puede considerar como una "ekphrasis" o descripción de las obras de arte que llega a confundirse con el estido colorista pardobazariano, por otra, surge el fenómeno de la transposición literaria al utilizar tecnicismos pictóricos para señalar lo divino de esta "teología pintada": la perspectiva⁷ reforzar, dada la representación visual a ojos del lector, la comprensión de la problemática de Silvio Lago.

Dados los testimonios artísticos que pueblan la novela, la erudita y madura condesa de Pardo Bazán nos ha ofrecido un testimonio más de su inherente eclecticismo al dar con la síntesis entre arte antiguo (**El Cordero Místico**) y moderno (Prerrafaelismo), revelando una preocupación por abarcar y comprender la modernidad, e intentando adaptar las nuevas corrientes en su universo personal. Se nos presenta como una narradora que opta por un sí a la estética moderna, siempre que contenga un apoyo ético, rezume verdad, o transmita sentimiento católico.

Es lógico que Emilia Pardo Bazán elija una obra como **El Cordero Místico**, página de manuscrito sobre la que se desarrolla el cuadro sinóptico del cristianismo. Su inteligente composición plasma gráficamente la necesidad de Silvio Lago de equilibrar su espacio interno y externo y, sobre todo, el hallazgo del verdadero eje o centro hacia donde debe converger para solucionar su caos espiritual. De esta forma, la tan buscada "cité", la "tierra prometida", no es un ámbito material y mundano, sino la ciudad Celestial, rodeada de las praderas celestes, en explosión de lo natural, mediante la unión de lo divino y lo terreno.

Por la Europa Católica, Madrid, Renacimiento, *op. cit.*, pp. 99-110): "A! **El Cordero Místico**... Habría que verlo de rodillas (...) El Cordero, la divina perspectiva eucarística, la magia indescriptible, suave y arrebatadora del Misterio de la Sangre" (p. 76).

⁷ Vid "Art et littérature" (*Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, 24, 25, 26 Septiembre, 1986) y "Transpositions", *Actes du Colloque National*, Université Toulouse-Le Mirail (Société de Littérature Générale et Comparée), 15-16 Mai, 1986. También *La critique artistique, un genre littéraire* (Centre d'art esthétique et littéraire, publications de l'Université de Rouen), PUF, 1983. La estructura de esta novela evoca, igualmente, una composición artística, en este caso musical: la sinfonía (Vid Maurice Hemingway, "Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *BHS*, 1989, p. 248).

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago 1993-94.