

EL RETRATO IDEALIZADO EN *LA QUIMERA* DE PARDO BAZÁN

Virginia Isla García
Universidad de Valladolid¹



De la revolución social al refugio interior la originalidad del impetuoso genio romántico se transformará a lo largo del XIX en la marginalidad consentida del abúlico esteta finisecular. Ambos víctimas del descubrimiento de la subjetividad kantiana, del ensalzamiento de la visión interior romántica, el temperamento zolesco y la revalorización espiritual del decadentismo, adquieren una deuda eterna con su propia excepcionalidad de tal manera que los artistas se ven a sí mismos como protagonistas absolutos de la mayor de las tragedias, la que les obliga por un lado a asumir un nuevo estatus en una sociedad que desprecia y provocan (*épater le bourgeois*) pero de la que son inevitablemente dependientes y por otro a sentirse eternamente insatisfechos ante la imposibilidad de dar forma material a la Idea, tarea en la que se identifican su ocio, su trabajo y su propia identidad (Guillén 104).

De este modo, el particular devenir artístico y por tanto vital de estos creadores se convertirá en motivo literario de un tipo de subgénero narrativo que Latorre (1996) relaciona con las llamadas “novelas de aprendizaje” (*Bildungsroman*) o “de evolución” (*Entwicklungsroman*), “la novela de artista” o *Künstlerroman*, entre las que destaca para la narrativa española *La Quimera* de Pardo Bazán (1903). Tanto en esta como en por ejemplo las producciones de Balzac (*La obra maestra desconocida*, 1831), los hermanos Goncourt (*Manette Salomón*, 1867) o Zola (*La Obra*, 1886) asistiremos a la construcción consciente del tipo del artista y de su retrato literario, imagen subjetiva y oportunista de sí

¹ Para la realización de este artículo se contó con la ayuda económica de la Beca de Formación de Profesorado Universitario del actual Ministerio de Educación.



mismo, idealización de su persona y labor y finalmente mecanismo de consolidación de su indefinida posición social (Bourdieu 91 y 439, Calvo Serraller 30). En el caso del protagonista de *La Quimera*, veremos cómo esta meditada introspección será en parte la consecuencia inevitable del clima de decadencia finisecular, caracterizada por “una actitud pesimista e individualista, un sentimiento de debilidad y de refinamiento espiritual, una inadaptación a la situación social y económica y una dificultad para las relaciones personales que se desprenden de la nueva sociedad” (Urrutia 41). Se trataría en definitiva de un paso más en el refugio interior del individuo, el desánimo absoluto y la subjetividad romántica, esta vez fragmentaria, abúlica y anhelante de nuevas formas de espiritualidad, que para Pardo Bazán tuvo su equivalente artístico en una literatura que, una vez agotado el naturalismo zolesco,

se refugió (más o menos sincera en sus quejas y aislamientos) en la vida interior, artística y sentimental –cosa de iniciados, sin popularidad alguna-. En una hora de decadencia fue decadente, y no podía ser otra cosa. En un mundo moralmente enfermo, fue morbosa, mostró lesiones generales de todo el organismo. Los caracteres de esta literatura, difíciles de precisar porque carece de la unidad sistemática de las escuelas, fueron el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral y hasta, literariamente, el gongorismo y lo que, con gracia, se ha llamado el *oscurismo*; y de esos caracteres nacieron tendencias sentimentales (...) y un catolicismo al fin, opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror. Si el más reciente período literario pudiera definirse por *lo que no es*, se definiría por esta repugnancia de la materia que tan sublimes estrofas inspiró a Baudelaire. (*El porvenir de la literatura después de la guerra*, 1973 1546 y 1547)

Por su parte, en su *Quimera* Pardo Bazán encarnará en Silvio Lago, síntesis y amalgama de todos los tipos artísticos precedentes, su personal respuesta a este “mal de aspirar” o “mal de siglo”, una solución a la búsqueda estética y espiritual que mostrará una y otra vez a través de la reiteración de una presentación constante de retratos idealizados. El primero de ellos, será el *exemplum* manipulado de su referente real, el pintor Joaquín Vaamonde, amigo y protegido de la escritora desde 1895, muerto

de tuberculosis cuando comenzaba a saborear el éxito. En 1903, pocos años después de este fallecimiento, anunciado por la autora en el número 975 de *La Ilustración Artística* en 1900, Emilia Pardo Bazán comienza a publicar por entregas en *La Lectura*, *La Quimera* cuyo protagonista se basa en este pintor gallego al que ella ayudó a morir: “el protagonista existió y estuvo muy de moda en Madrid, como retratista al pastel” (*El Gráfico*, número 13, 25 de junio 1904); “[Tras hablar de Vaamonde] Por eso hice yo de aquel bohemio el protagonista de una novela, *La Quimera* (...) De este pensamiento salió después la novela, cuyo protagonista, Silvio Lago, padece esa noble enfermedad, el mal de aspirar (...) que había de llevarlo a la tumba” (*La Ilustración*, número 1585, año 1912), etc. En la conferencia ofrecida por Pardo Bazán en el Centro Gallego de Madrid también en 1912 da por hecho tal identificación:



... aquel mito griego de la Quimera (...) me sugirió una novela, donde estudié la aspiración, encarnada en un malogrado pintor gallego, dueño de tales aptitudes y dotes artísticas, que sin duda, si viviese, llegaría a dominar la técnica y a formarse una personalidad propia (...) Ya se comprenderá que estoy refiriéndome a Joaquín Vaamonde, natural de La Coruña, y que en mi novela basada en la verdad de los sentimientos y de bastantes hechos de la biografía del artista, lleva el nombre de Silvio Lago.²

Aunque parte de la crítica ha llegado incluso a enjuiciar a Pardo Bazán acusándola de hacer un uso indebido, desde el punto de vista moral, de la memoria de su amigo (Mayoral 1997) considero que se corre el peligro de caer en un grave error y es el de intentar reconstruir la personalidad del artista a partir de su representación ficcional, representación que responde más a un tipo literario que a lo que pudiera ser característico de este referente real, aun suponiendo que este último aspecto tuviera algún tipo de relevancia efectiva en el estudio de la obra. Por otro lado, además, conviene tener en cuenta que incluso los testimonios externos de los que disponemos sobre este pintor provienen casi siempre de la propia Emilia Pardo Bazán, y por tanto, son también susceptibles de permanecer

² *La Quimera*, conferencia. Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1912. 24 y 25. Citado de este modo por Marina Mayoral (1991 19).



bajo sospecha.³ De hecho, en el prólogo a *La Quimera* niega que se trate de una novela en clave, como fue *Pequeñeces* de Luis Coloma (1891) e insiste en lo que en ella será su concepción del Realismo:

A mí me atrajo en primer término el drama interior de su ensueño artístico; y por eso, lejos de sujetarme a la menuda realidad, no la he respetado supersticiosamente, adaptando lo externo a lo interno, procedimiento de todos los que pretenden reflejar la vida moral. No sería fácil aplicar nombres propios a los personajes de *La Quimera*, en el sentido que los curiosos exigen; y si asoman caras conocidas, se las ve tan normales y sonrientes como en visita o en el teatro; así las pintaba Silvio (*LQ* 121).

El análisis de este “drama interior” justifica la inserción de esta novela dentro de lo que se ha llamado “la última manera espiritual” de Pardo Bazán, una vuelta más a su forma de novelar que no resulta tan chocante si tenemos en cuenta la flexibilidad de su concepción del Naturalismo, católico y estético (Clemessy 1981, Brown 1957). Autora ya consagrada, Pardo Bazán asume, adapta y confirma en el fin de siglo su propia poética, enraizada en la tradición realista y católica española reforzada a su vez, tal y como defiende en numerosas ocasiones, por la metodología experimental de Zola, la admiración por Flaubert y los Goncourt y la introspección psicológica de la novela rusa y de la novela finisecular francesa avivándose así su interés por el estudio completo, físico, psicológico y espiritual del individuo. Aunque la manifestación más atractiva del “individualismo desenfrenado” de los héroes decadentistas (Kronik 167) es la que se da en aquellos seres dotados de la “chispa divina” o genialidad, Pardo Bazán insiste en su propósito de exponer sus lamentables consecuencias en los protagonistas de sus dos últimas novelas, *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911), que si bien no son artistas son de igual modo seres excepcionales. Así, en *Dulce Dueño* (245), cuando la protagonista acude al confesionario y

³ Marina Mayoral (1997 214) identifica las inquietudes de Silvio con las de Joaquín a partir de las declaraciones al respecto de Emilia Pardo Bazán y de la condena que sobre este supuesto “descubrimiento de los secretos de conciencia [del amigo pintor]” hizo Fernández Villegas en *La Época* el 5 de junio de 1905. No obstante, en nuestra opinión, también Villegas cree adivinar a través del “disfraz” cuando en realidad sólo parece ser un testigo más de la moda por un pintor de retratos al pastel que se parecía a Van Dyck y que murió en casa de una ilustre familia.

explica su insatisfacción y vacío ante lo que los seres humanos le ofrecen, el monje le contesta:

Yo creo descollar entre tus pecados una gran soberbia y un gran personalismo. Es el mal de este siglo, es el veneno activo que nos inficiona. Usted se ha creído superior a todos, o mejor dicho, desligada, independiente de todos. Además, ha refinado con exceso sus pensamientos. De ahí se originó su corrupción.



Por su parte en Silvio Lago se ejemplifican las consecuencias que este exceso de individualismo tiene en el artista haciendo así de *La Quimera* una extensa descripción de su evidente inestabilidad psíquica, causa y consecuencia principal de su inestabilidad pictórica. De este modo, la novela se presenta como el testimonio escrito de la búsqueda de su propia mirada, de tal manera que sólo cuando esta se le presenta nítida y permanente completa el proceso de autoconocimiento de sí mismo y en consecuencia, de la realidad que le rodea. La insatisfacción que le produce un naturalismo radical como el de Wiertz se ve paulatinamente transformada en un sosegado equilibrio espiritual gracias a la contemplación del *Cordero Místico* de Van Eyck, la admiración por el trascendentalismo nostálgico prerrafaelista y la confirmación de este en la tabla de la madona flamenca que le acompaña en su lecho de muerte. La sensibilidad exacerbada de Silvio Lago le permite actualizar y personalizar estos signos pasados y contemporáneos logrando así a través de lo trascendental artístico mitigar al mismo tiempo el mal de su “alta aspiración” y su desasosiego espiritual. El reposo de su quimera, ahora benéfica, coincide con una efectista conversión final, solución católica al tradicional enfrentamiento entre el Arte y la Vida.⁴ El reconoci-

⁴ En *La Tentación de San Antonio* (1874), Flaubert enfrenta a la Quimera, símbolo de la aspiración humana por alcanzar lo imposible, con la Esfinge (la razón) en un diálogo con el que se sentirán identificados tanto el decadente por excelencia, el duque Des Esseintes protagonista de *À Rebours* de Huysmans (1884) como nuestro Silvio Lago: “¡Ah!, era a él a quien se dirigía esta voz tan misteriosa como un hechizo; era a él a quien hablaba de su ardiente búsqueda de lo desconocido, de su ideal siempre insatisfecho, de su imperiosa necesidad de huir de la horrible realidad de la vida y de franquear los límites del pensamiento caminando a tientas entre las brumas que se divisan más allá del arte, sin poder alcanzar nunca la seguridad y la certeza de ninguna verdad” (Huysmans 238); “Silvio, con los ojos muy abiertos, conteniendo la respiración, bebía el contenido del diálogo maravilloso. El hálito de brasa de la Quimera encendía sus sienes y electrizaba sus rizos de su pelo rubio ceniza; las glaucas pupilas del monstruo le fascinaban deliciosamente, y su cola de dragón, enroscándosele a la cintura, le levantaba en alto, como a un santo extático que no toca el suelo. El artista se echó atrás, alzó los brazos y suspiró desde lo más secreto del espíritu: -¡Triunfar o morir! Mi Quimera es esa, y excepto mi Quimera... ¿qué me importa el mundo?”. En el caso del artista, Minia, “callada como la Esfinge, que enmudece justamente porque sabe” se encargará de mostrarle la única verdad segura, la muerte (LQ 172).



miento de su fe supone la culminación a su evolución espiritual en un encuentro casi místico, verdadera tesis de la novela al lado de la cual la ausencia de una obra maestra no es sino un mal menor.

[Habla Minia] Es usted una naturaleza afinada, quintaesenciada; está usted en las cimas; su vehemente aspiración artística le sitúa en la región donde habitan los aguiluchos: podrán volar, o cansarse, o caer atravesados por el plomo; aguiluchos eran, con pico y garras... No se sobresalte usted: lo único que quise expresar es que un lado, un aspecto de su sensibilidad permanece tan rudimentario como la sensibilidad estética de Dalón el bizco [comercial de paños] Usted no ha perdido la fe; no la siente: no perdemos un brazo cuando se nos queda tullido. No le ha faltado a usted sino negar el milagro y es milagro todo (...) [Sobre el imperio de la razón y la ciencia] Cada cual con su razón, que decía el gran dramaturgo; y es que la razón, si la concedo mucho, la concedo que sea (como la fe) esperanza, otro subjetivismo.

-¿Y si los subjetivismos se contradicen? –arguyó Silvio.

-Calma, y a vivir; ya se concertarán cuando usted necesite, de verdad, creer, y más todavía esperar (*LQ* 161 y 162).

Y vio- al través del velo de la lluvia, que ahora caía mansa, en hilos continuos de cardado cristal, como las lágrimas que bañan una faz resignada, dolorosa –a su Quimera, antes devoradora, actualmente apacible, hecha no de fuego, sino de brumas suaves y de aljófares líquidos, de vapores transparentes y de claridad atenuadísima; y conformándose, sintióse reconciliado con el universo, con las Manos que lo guían... Al adormecerse plácidamente las mortales inquietudes, los hondos espantos; al borrarse la representación del abismo en que caía, Silvio se quedó sonriente, iluminada la cara por ese reflejo inconfundible, que se trasluce, atravesando las carnes demacradas y los huesos áridos (*LQ* 558).

Silvio se convierte en espectador excepcionalmente dotado de los simbolistas, entre ellos los prerrafaelistas y sobre todo, también aquí como Des Esseintes, por Gustave Moreau (*LQ* 413) (Huysmans 176-184). Por su parte, Holman Hunt, Millais y Rossetti son evangelistas del Arte (*LQ* 479), pintan devotamente (de Rossetti se dice que tiene una imaginación católica; *LQ* 482), son pulcros y escrupulosos, santos y al mismo tiempo elegantes y superiores al vulgo (*LQ* 480). Silvio encuentra en ellos una nueva solución a la reproducción evocadora de lo

trascendental, que aunque implica la renuncia al referente contemporáneo y social (razón por la cual, suponemos, no les emula), sí le pone en una disposición favorable hacia la representación católica de lo divino, modelo artístico que Pardo Bazán sabe que ha sido revalorizado en el fin de siglo, pero del que ella en *La Quimera* recuerda su función original, la del acercamiento a lo divino.⁵



Courbet –decidió Silvio– fue una naturaleza burda; tenía mucho de grosero, no sólo en la producción, sino en su vida, en aquel su eterno fumar y beber cerveza. Sintió que la devoción cambiaba de santo, que se pasaba a Moreau y a Millet, ¡dos ideales tan diferentes! Millet le embelesaba por impresionar a su manera la naturaleza, dominándola con la intensidad de su propio sentimiento, y soñaba hacer él en Alborada otro tanto. Las Mariñas distantes le parecían entonces ese rincón del mundo donde cada artista extrae una concepción peculiar de la realidad, según sus propios ensueños de poeta: “En Alborada haré yo mis *Espigadoras* –resolvía-. No aquella *Recolección de la patata*, tan tosca, tan villanesca. Otra cosa..., otra cosa...a lo Millet”. Pero Moreau le fascinaba más, no imaginando siquiera que pudiese su pincel ejercer la influencia que ejerció aquel creador genial más próximo a fray Angélico y a los místicos que a los modernos. Silvio comprendió que su alma era del grupo poco numeroso a que perteneció el autor de *Salomé*. Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas...

⁵ “Estos nuevos pintores (casi todos eran poetas) creían en la reproducción exacta de la naturaleza por medio de una observación cuidadosa (hasta la última vena de la hoja verde) combinada con temas religiosos, medievales y arcaicos. El pintor, trabajando en los exteriores, debía mantenerse fiel a su ser interior, mientras pintaba un escenario, un mito (...) Por último, los prerrafaelistas pensaban que el espíritu cristiano debía estar presente en cualquier tipo de arte –visual o escrito-; sus pinturas, basadas en dibujos detallados, contenían un mensaje emocional, tierno, sentimental y alegórico (...) En otras palabras, el arte para los prerrafaelistas, era el medio a través el cual el hombre podía alcanzar una verdad metafísica más elevada (...) Desde mi punto de vista, Pardo Bazán vio en el movimiento prerrafaelista (un fenómeno respetable y bien conocido en 1900) una solución a la enfermedad del *fin de siècle* decadente (...) Incluso sus fundamentos estéticos del movimiento –captar mediante la observación, los detalles exactos, sin soslayar el amplio contexto religioso y espiritual de la vida- se correspondían con el estilo novelístico de Pardo Bazán. Por último, Pardo Bazán vio en el movimiento prerrafaelista una alternativa a la industrialización y a los problemas de los grandes núcleos urbanos” (Whitaker 51-53). Aunque en general estamos de acuerdo con Whitaker, este tampoco se plantea explícitamente por qué pese a su conexión espiritual como espectador Silvio no reproduce en su obra la estética prerrafaelista.



Nunca almas panzudas de burgueses. Almas siempre resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios (LQ 413).⁶

Silvio define su propia mirada plástica y espiritual, una mirada interpretativa que mediatiza inevitablemente la lectura de estos símbolos presentados, además, con una técnica descriptiva equivalente a su pincelada personal y a los recursos sensoriales literarios de la época. La “mirada plástica” del hipersensible Silvio Lago es omnipresente en todo el relato (Latorre 2002), especialmente en las escenas protagonizadas por la heroína decadentista Espina Porcel, la representante de la opción puramente artificial, e insuficiente como veremos, como remedio del mal del siglo. Como típica mujer fatal,⁷ atrae a Silvio por ser “exaltadamente elegante y rematadamente mala” (LQ 358) estableciéndose entre ellos una relación tanto erótica como estéril y desde luego, pretendidamente antinatural (Litvak 1979). Enferma en su paraíso interior, Espina se refugia y reemplaza la realidad mediocre y burguesa por los espacios refinados, artificiales y únicos de los “interiores” modernistas, verdaderas escenas pictóricas correspondidas por descripciones de un lenguaje preciosista que no prescinde tampoco del inventario del Naturalismo.

⁶ Por lo que respecta al uso estético del aspecto más superficial del culto católico, Pardo Bazán, como hemos visto, parece aceptarlo si ayuda a mostrar a aquel que está anhelante de inmortalidad una solución aceptable a su desasosiego. De este modo, lo defiende en casos como el de Baudelaire, hacia el que mirarán los creadores finiseculares. Para ella su spleen o ideal, definido como “una aspiración dolorosa hacia la pureza, un anhelo místico, unido a una inmensa tristeza y al asco de la vida; un barbotar en el charco del libertinaje, llevando, cual los ciegos de su poema, la cabeza siempre levantada, como si buscase algo en el cielo” resalta en realidad “la constancia de su sentimiento y de su inquietud de católico, antes que impío, pecador” ya que “siempre será más noble un alma que al pecar sufre de negrísima melancolía y remordimiento incurable, que la del vicioso que no cree hacer mal ninguno al encenagarse y al besar devotamente a la estúpida materia” (*La literatura francesa moderna. El Naturalismo* XI). Por este motivo en *La novela novelesca* (1973 1002) no acaba de fiarse de las repentinas conversiones o arrepentimientos de autores como Huysmans o Bourget: “A la moralidad y la religiosidad que no descansan en fe sólida, sencilla, una y eterna, se las lleva pateta muy pronto. Estos arrepentimientos y ascetismos de fin de siglo son puramente el fenómeno tan conocido de los calaveras: la náusea de la materia, al día siguiente de alguna desenfrenada orgía. En tales momentos, cualquier perdido que tenga algo de imaginación piensa muy formal en abstenciones, penitencias y claustros. Que corran días, y al primer choque de vasos, a la primer chispa de unos ojos, allá van las resoluciones santas. ¡Ah! El que quiera ser edificado, deje las futuras novelas idealistas y atégase a la *Imitación de Cristo*”.

⁷ Tal y como ocurre con Clara, la caracterización de María Espina Porcel comienza en su propio nombre: en sociedad repudia el *María* y se ejercita su papel de mujer fatal, atrayente y peligrosa (Espina) cultivando en ella misma la belleza delicada y fría de la porcelana (Porcel) (Whitaker 44).

Rendida por el calor, Espina se pasaba las mañanas y las primeras horas de la tarde sin salir, reclinada en su meridiana favorita, de forma griega, amplia como un lecho, revestida de telas blancas, incesantemente renovadas, de cubrepies de encaje, de almohadillas minúsculas, copos de espuma que la envolvían en el aleteo de un bando de palomas. Delante de la meridiana, una mesita inglesa, de bronce y laca, sostenía refrescos y helados, y otra diminuta mesa, toda de porcelana de Satsuma, los chismes de fumar y un cacharro persa atascado de jazmines. En el centro de la rotonda -que rodeaba una serie de columnas con capiteles de piedras raras, ágatas y jaspes traídos de Italia-, sobre amplia concha de cristal nacarado, pieza rara de Salviati, una gorgona dejaba escapar de sus fauces, incesantemente, un surtidor de agua helada, y en los ángulos de la habitación, no muy grande, pulverizadores automáticos y ventiladores eléctricos sostenían temperatura deliciosa. Silvio no podía menos de complacerse; el contraste era encantador; venía de las calles, polvorientas, trasudantes, de luz cegadora, aturcidas por el estrépito de coches, carros y ómnibus -los pedestres ómnibus a que recurría el pintor por no gastar-, y sentía el hechizo de la penumbra, de la frescura, del lujo, del supremo refinamiento, del silencio, del cuadro compuesto ya... (*LQ* 420).



De esta manera, además, se relaciona hábilmente la búsqueda quimérica del artista con el sentimiento de época, “la dolorosa inquietud” del “alma contemporánea” (Prólogo, *LQ* 119 y 120), concepción pesimista de la vida convenientemente encarnada e hiperbolizada en Espina cuyos abusos del refinamiento estético y dependencia de la morfina no hacen más que enmascarar su spleen y acelerar su encuentro con la muerte.⁸

⁸ “Au départ, elle [l’esthétique decadente] s’appuie sur une conception assez pessimiste de l’existence humaine (...) Il faudra donc, au milieu de l’angoisse, de la tristesse, et non sans un certain sentiment de culpabilité, fuir cette nature, refuser autant que possible les lois biologiques de l’espèce, se tenir à l’écart de la société. On s’enfermera dans la sphère de l’univers intérieur, attentif aux moindres pulsions qui viennent des profondeurs secrètes, souvent effrayé par les sentiments étranges ou monstrueux qui soudain surgissent au jour ; et dans cette quête anxieuse, on découvrira, avant Freud même, les réalités de l’inconscient. On cherchera à fuir l’ennui et la banalité de l’existence quotidienne en raffinant le plus possible sur la sensation. Convaincu que l’univers matériel n’est qu’une apparence, et que la conscience n’appréhende jamais que ses propres représentations, on fera de l’imagination une force supérieure capable de transformer le réel. On se créera un paradis intérieur peuplé d’êtres de légendes et l’on cultivera le rêve. On aidera le travail de l’imagination en le stimulant par d’habiles simulacres que tromperont les sens d’agréables illusions, ou l’on aura recours aux stupéfiants qui en modifieront le jeu. Par mépris de la réalité contemporaine, on se retournera vers certaines époques prestigieuses du passé, comme la Décadence romaine ou la Byzance légendaire, ou encore, par une sorte de fuite en avant, on adhèrera aux aspects les plus spectaculaires de la modernité, comme le décor urbain ou la machine” (Pierrot 19).



El veneno también destruye el alma. El sentido moral desaparece. Si Lago lo supiese, comprendería a Espina capaz de todo por engañar el tedio. La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores del más ancho cáliz, placeres desconocidos... Era la Quimera también, la Quimera mortal (LQ 424).

Espina, Espina Porcel, era acaso, en el fondo, más artista que yo. Despreciaba lo más vulgar: sí, lo despreciaba. Ha muerto de su exaltación artística, de su afán de vivir de un modo refinado y bello, de agotar el ideal. Ha muerto de no transigir con las sensaciones comunes y prosaicas. ¡Pobre, pobre María! (LQ 540).

Del mismo modo, Pardo Bazán rechaza también para Silvio la redención mística, romántica y sentimental de Clara Ayamonte, abogando en su lugar por un acercamiento subjetivo y trascendental a la indisolubilidad de la naturaleza física y espiritual, un realismo semejante al sentimental e idealizante de Millet que podría servirnos para ejemplificar pictóricamente la poética de Pardo Bazán.

Silvio encontraba hermosísima la escena, deliciosa la nota de color; sobre el prado las yugadas de los corpulentos, pachorrientos bueyes rojos, los carros célticos, con sus ruedas macizas, sus *cainzas* de mimbre negruzco, y desbordándose de ellas, el rubio colmo de la hierba encendido por un rayo muriente de sol y el gañán de pie sobre el carro, dorada también su figura y recortada sobre el cielo... Raudales de poesía bucólica la brotaban en el alma, y su sentimiento exquisito le hacía saborear no sólo el cuadro, sino el plañidero toque de oración, que suspendía la labor campestre.

-El cuadro es más hermoso, porque es religioso, Silvio - observó Minia.

-Sí- respondió el artista-. Es la nota de Millet. No es religioso un cuadro porque represente una Virgen o un Cristo; puede representar eso y ser lo más profano del mundo. Y puede representar esto, unas medas, unos carros... y si uno supiese traducirlo bien con el pincel, sería no sólo religioso, sino místico.

-Me agrada que lo comprenda usted... Cada barrera de convencionalismo que usted salve le hará más artista y más hombre.

-Parece que se me han caído de los ojos unas escamas – declaró Silvio- Yo antes fui esclavo de la naturaleza en su aspecto material. Ahora, sin salir de ella misma, encuentro tesoros de emoción (LQ 530 y 531).



A través de Silvio Lago Pardo Bazán caracteriza al artista como un ser dotado de una imaginación creativa superior a la media cuyas violentas manifestaciones corresponden sin embargo a la concepción popularizada por Nordau del genio como enfermo mental. Las ideas de Silvio revelan “desarreglos nerviosos, lesiones ya profundas”, ideas propias “de *degenerados superiores*”, dotados de una “sensibilidad peculiar” (LQ 253), que se manifiesta en su “feliz inestabilidad” (LQ 540) y en la “continua fluctuación de su océano” (LQ 263), comportamientos semejantes a los de Claude Lantier en Zola y Frenhofer en Balzac. En los tres casos, el trabajo, la ambición excesiva y la imposible conciliación entre una imaginación infinita y la materia, que es ingobernable, terminan por hacer del genio un hombre estéril, que atormentado por su universo interior, tampoco deja descansar a su cuerpo, sufre de cambios constantes de humor, de insomnio y finalmente, enloquece o muere. Aunque cabría dudar de la de Frenhofer (su desesperación reside en la frustración de haber dado forma a un universo tan personal y autorreferencial que no puede ser comprendido por los demás; Balzac 53-57), la estéril locura del incontenible Claude Lantier, para el cual Silvio Lago mostrará la alternativa deseable (Sotelo Vázquez 1499), le lleva incluso a mutilar su propio cuadro (Zola 331), impulso irracional frecuente en los retratos de artistas y que, por tanto, es consentido e incluso esperado como parte de la representación del tipo social y literario.

Poco a poco, Silvio, entre toque y toque de color, sintió que le invadía el despecho, y que por romper la irritante muñeca de fino Sajonia, era capaz de ir resignado a presidio. “Soy un desequilibrado” –repetía para sí-, estrujando el lápiz. El ímpetu de destrucción ciega no lo percibía por primera vez; con relativa frecuencia le asaltaba. La acción no había respondido nunca a la impulsión; un freno contenía la máquina pronta a descarrilar; sin embargo, Silvio percibía el desorden extravagante de la insania (...) Y de pronto, un crujido rasgó el aire, Susi dio un chillido y se incorporó, pálida al fin, porque acababa de ver a Silvio esgrimiendo una navaja. Con ella desgarraba de alto abajo, desde la frente hasta las rodillas, el retrato de Susi...” [LQ en *La Lectura*, año IV, tomo I, pp. 151-154; citado por Mayoral (1991 567 y 568)].



-¡Pero si iba precioso! ¡Qué atrocidad! ¡Una semejanza! ¡Susí, qué lástima! ¿A ti no te parecía muy bonito, di? ¡Estos artistas, qué impresionables! En fin, a los artistas hay que dispensárselo todo, porque no son como los demás, ¿verdad? ¡El genio, el genio! –añadió espantando los ojos y con un gesto entre reprobador y amabilísimo. [LQ en *La Lectura*, año IV, tomo I, pp. 151-154; citado por Mayoral (1991 568)]

No obstante, pese a beneficiarse del tipo heredado, en *La nueva cuestión palpitante* (1894) Pardo Bazán insiste en justificar la genialidad más allá del mero desequilibrio neuronal y defiende la originalidad del genio como una diferencia de grado: “A mi juicio, lo que llamamos genio no es sino una diferencia de grado en las facultades que distinguen al hombre del irracional” (1973 1162). De este modo, “en resumen, el error capital de Lombroso (...) consiste en no reconocer que los genios son enfermos y locos, no por lo que tienen de genios, sino por lo que tienen de hombres” (*Id.* 1170). Así, la excepcionalidad de Silvio no es exclusiva y de hecho somos testigos de la volubilidad de Espina o la genialidad de Minia, modelo de estabilidad, concentración y ejemplo perfecto del dominio sobre el genio sin que fallezca asfixiado. De igual modo, este alter ego de Pardo Bazán, equivalente al Sandoz de Zola, asume el papel de Virgilio para nuestro particular Dante:

Silvio, recostado en el sillón, entornados los párpados, se encontraba todavía bajo el conjuro de la música, mejor dicho, de las músicas interiores que una combinación de sonidos evoca. La compositora, sin alardes de *virtuosismo*, sin descoyuntar las notas ni obligarlas al paso a través de aros ni al salto mortal; sencillamente, de corazón, acababa de derramar en las ondas del aire, temblantes aún, el aroma rústico de la tierra germinatriz. Silvio había percibido el olor húmedo de las fragas, después de que la lluvia las viste con una capa de hongos de terciopelo castaño y fulvo...” (LQ 166 y 167).

Que me veo ya cómo he de ser dentro de pocos años; con la obra realizada, ¡con mi obra! 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 intérpretes, hasta la fecha, en la pintura (LQ 168).

Una y otra vez retratos de distinta índole ofrecen al lector una imagen interesada no sólo de Pardo Bazán y Joaquín Vaamonde sino también de toda la alta sociedad madrileña, no por casualidad primeros lectores de nuestra autora. En primer lugar, Silvio insiste constantemente en mostrarse como un artista frustrado que si bien tiene un relativo éxito comercial con los retratos en pastel, representaciones dulcificadas de los retratados, considera este un arte menor, casi artesanal, del que, aparentemente, nunca podrá crear una obra maestra, reflejo de su ideal, que lo consagre. En este sentido, Silvio Lago es el primer culpable de que el cliente no vea en él más que al “modisto”, categoría entre artesanal e industrial con la que le insulta, conscientemente, Espina Porcel:



Nadie ignora en Madrid las disposiciones de usted para la moda. ¿De qué se alarma? Le estoy situando en su verdadero terreno (...) Y usted, aunque se enfade, ¡viste tan divinamente! ¡Si viese usted, señor Paquín! ¡Sedúzcale con proposiciones, por si le restituimos a su verdadera vocación...! (LQ 444).

No obstante, a lo largo de la novela vemos ejemplos de cómo sí en estos se encuentra el germen de su conversión espiritual y estética, ya que gracias a una tambaleante visión interior logra crear retratos que, objetivamente, son muestra de su genialidad, y por tanto, obras de arte. Así, para Baudelaire (270) el verdadero artista, cuando pinta un retrato, crea de nuevo el modelo, pero no deformándolo ni alterándolo, consiguiendo que en él se reconozca la personalidad característica, física y espiritual, del modelo. En este sentido, el lector podría reconocer la genialidad de Silvio ya en su primer y más excelso modelo, Minia.

Aquel pastel, que reproducía una cabeza de mujer, ni joven ni hermosa, un rostro enérgico, lleno de imperfecciones, era, sin embargo, elegante a la moderna, exquisitamente elegante, por la manera de estar *puesto* y tenía lo blando y fino del natural idealizado (LQ 151).

También en los casos de los retratos de Espina y del Doctor Luz la “mirada” de Silvio capta y reproduce hábilmente la genialidad de los modelos: el artificio vital de Espina y la sabiduría del científico, categoría de genio defendida también por Pardo Bazán en *La nueva cuestión palpitante* (1973 1162). Así, si bien



a lo largo de toda la novela se insiste en la realización de “la” obra genial que supere el peligroso conformismo del éxito mediante el retrato, en estos se reconoce la sensibilidad imprescindible para avanzar en esta búsqueda estética y espiritual, culminación de este “natural idealizado”.

El retrato de Espina trastorna la cabeza a las señoras que lo ven. Realmente (lo conozco) es (aunque algo cromito, cromito siempre) de una *etereidad*, de una magia seductora. La cabecita rubia, los nacarados hombros, virginales (Espina tiene una porción de detalles que no pueden llamarse sino así), son un hechizo de finura. Los tules y las rosas, vamos, no sé quién los haría mejor. Parece que las flores están salpicadas de rocío, y que sus hojas de seda van a moverse, a caer lánguidas, dulces. El efecto de absoluta sencillez, evitando la cargazón de lujo y mal gusto de las señoras de aquí – y no exceptúo a Lina Moros, que por cierto está torcidísima conmigo, que no tengo culpa de las extravagancias de la Porcel-, el efecto de sencillez, un cuadro sin una joya, sin un lazo, es atrayente, exquisito. En fin, el retrato de Espina hace la competencia, como acontecimiento mundano, a la venida del monarca portugués (LQ 377).

–Ya lo creo. ¡Cien turnos! Condesa, ruego a usted que se moleste en subir mis escaleras y ver el retrato del Doctor. ¡He sido tan feliz con ese trabajo! Una cabeza viril, seria, algo que he podido *retratar* y no *contrahacer*... Un estudio de lo real... Es lo primero de que, en el pastel, estoy menos descontento; lo único que expondría sin gran bochorno. Minia Dumbria lo pone por las nubes... y cuidado que Minia es implacable. ¡Y el modelo! De ése sí que estoy prendado. Nos hemos entendido. Me ha tomado cariño en pocos días. Con él, al fin del mundo... (LQ 231)

Como vemos, el retrato, como objeto material, es ya un elemento fundamental en el cumplimiento de la tesis de la novela, la solución estética y espiritual. Sin embargo, tal y como señalamos, la idealización a través del retrato incluye no sólo a los clientes de Silvio Lago, sino a todos los personajes y a sus referentes reales que hacen de *La Quimera* mucho más que una simple novela en clave. De este modo, Silvio Lago es, por un lado, la idealización de un pintor real en particular y de todo artista en general, pero por otro el propio personaje se intenta aplicar a sí mismo las técnicas idealizadoras que emplea en sus retratos. Así, potencia su parecido con Van Dyck, genio también del retrato idealizante, en lo que

podríamos considerar una evocación nostálgica del merecido éxito del artista en un pasado también idealizado, una reacción romántica similar a la observada en *La obra maestra desconocida* de Balzac. Con el fin de hacerse un nombre en la sociedad madrileña, Silvio Lago, “el retratista guapo” (LQ 234) se aprovecha conscientemente del aire melancólico que su desprende su presencia, imagen que podría recordarnos al retrato del también pastelista idealizante Lucien Lévy-Dhurmer del escritor Georges Rodenbach (1896), amigo de Edmund de Goncourt, traducido en el primer número de la revista *Helios* (abril de 1903) y mencionado también en *La Quimera*: “Y en este [sic] hermandad de deseos llegamos a Brujas la Muerta... No tenga usted miedo de que le coloque la descripción; ya sé que está usted al corriente, que ha leído a Rodenbach” (LQ 483).



Los parecidos físicos no son, desde luego, garantía de la genialidad, razón por la cual se compara a Silvio con su primo, el panadero.⁹ Para que sea así, los rasgos físicos deben ser espejo del alma, en este caso, de la melancolía genial. No obstante, y aunque Silvio niega varias veces esta realidad (según él, su aspecto da una imagen totalmente opuesta de sí mismo), si una observadora capaz e imparcial como Minia o el narrador, extraen de ella su sensibilidad genial, es que esta sí existe. Este hecho no niega, como hemos dicho, que Silvio traslade su talento en el pastel a su propio aspecto físico y lo “idealice” al tiempo que se autorretrata sobre el papel en sus memorias autodiegéticas.

Minia le consideró. Era todavía más juvenil que de veintitrés la cara oval y algo consumida, entre el marco del pelo sedoso, desordenado con encanto y salpicado en aquel punto de hojitas de acacia. El perfil sorprendía por cierta semejanza con el de Van Dyck... Se lo había dicho y él se recreaba alzando las guías del bigote para *vandikearse* más (LQ 153). “[Habla Silvio de sí mismo] Ya ves cómo engañan mis ojos, mi gesto de melancolía sublime...” (LQ 241).

⁹ “Apareció el panadero, sudoroso, empolvado de harina —y no dijera nadie, al pronto, sino que era el propio Silvio, o un hermano gemelo. La misma finura de tipo; ambos de ojos de azul grisiento, de menudo bigote dorado, de tez blanca, de cara oval, de pelo alborotado, sedoso, rubio ceniza. Mirándoles más despacio, se advertía que, bajo iguales máscaras de carne, la cara verdadera, espiritual, era no sólo diferente: opuestísima” (LQ 141). Wright (1997) a partir del doble sentido de pastel como técnica pictórica y producto de repostería, señala también la oposición entre la virilidad de su primo, panadero-artesano, y la esterilidad de Silvio, creador de pinturas idealizadas o azucaradas que se desintegran como el pastel.



A partir de 1889 Bazán comienza a situar sus narraciones en los ambientes refinados y cosmopolitas de clase alta de las novelas de análisis psicológico francesa, ofreciendo a sus lectores una “especie de espejo de sí mismos” (Clemessy 358). Silvio realiza retratos idealizados de las damas de la aristocracia o de la alta burguesía, y aunque percibimos cierta crítica a su pasividad y esnobismo, encontramos una serie de personajes caracterizados amablemente, algunos de ellos, de hecho, incluso identificables, que podrían ser tomados como modelos de conducta para las clases dirigentes españolas en el presente clima de desánimo y crisis nacional (Mayoral 1991). Con la excepción quizá de Espina Porcel y Clara Ayamonte, los personajes más “novelescos” de toda *La Quimera*, Pardo Bazán presenta a algunas de estas mujeres como verdaderas mecenas con una alta preparación intelectual y sensibilidad artística, modelos de nuevo idealizados y ejemplarizantes de la verdadera elite social y cultural.

[Sobre su segundo cliente, la condesa de Palma] Como le podía a usted convenir que fuese la primer gran señora que pide que la retrate. Moralmente, encantadora; culta, de una cortesía y una lealtad en sus amistades, que escasean; con prestigio, con relaciones sobradas para imponerle a usted. Físicamente, un tipo para pastelista: rubia, blanca, ojos azules, facciones menudas, sonrisa de inteligencia, malicia mundana en la expresión. Ya aceptado por esa señora, podemos quitarle a usted los andadores. Ella le guiará (*LQ* 189).

Del mismo modo, es una condesa la única que defiende a Silvio Lago cuando se convierte en el hazmerreír de la sociedad parisina, una escena, de nuevo, que recuerda a la recreación zolesca de la exposición de *Desayuno en la hierba* en el Salón de los Rechazados de 1863.

Y franquada [sic] la puerta interior del tocador, se vio, al fulgor de las luces eléctricas, una especie de ropero, una de esas habitaciones útiles, cubiertas de armarios de barnizada y sólida madera, y en un rincón, medio tapado por los armarios que proyectaban sombra, entre una fotografía de jockey y un calendario —evidentemente el museo de la doncella—, el encantador pastel primaveral, el busto de Espina surgiendo del ideal bosque de rosas, al parecer recién cortadas. Hubo un instante de embarazoso silencio. La intención despreciativa que semejante colocación revelaba era patente. Al fin, uno de los galancetes rompió a reír, y los demás le hacían

coro, cuando la voz de la Pirineos se alzó, dominando la explosión burlona (*LQ* 507).



No obstante, sin duda alguna, el personaje más interesadamente idealizado de todos es el de Minia, verdadero modelo de artista genial que sabe reconocer y simpatiza con Silvio Lago, el artista desequilibrado creador y víctima de sus nervios exacerbados y de su sensibilidad excesiva. De este modo, mientras que la caracterización de Silvio está al servicio de la tesis de la novela, razón por la que oscila entre el ansia romántica y el rechazo de la bohemia así como entre su conciencia de superioridad y la búsqueda del reconocimiento de su talento en sociedad, el personaje de Minia armoniza fructíferamente en sí su lugar en la cúspide de la jerarquía social con su superioridad sensible e intelectual. De forma semejante a la función del alter ego de Zola, Pardo Bazán parece disculparse así por haber conciliado con éxito su posición social con la búsqueda quimérica de la minoría genial, una minoría a la que se le asocia por defecto aún hoy una necesaria marginalidad e incomprensión por parte de la extensa medianía que caracteriza nuestra sociedad. En su caso, además, probablemente la elección de un talento musical tampoco es casual al tratarse de un arte tradicionalmente asociado a la comunicación con y de lo inefable, un tema omnipresente en su *Quimera*. De este modo, vimos que como compositora, le era más fácil comunicarse con el alma de Silvio al tiempo que se ennoblecía con un arte alejado de lo mercantil, destinado a la ejecución en un espacio restringido en todos los niveles, no sólo el cultural, semejante por tanto a su condición social en la novela y en la realidad. Recordemos que Minia compone “sinfonías” con el “piano”, arte e instrumento romántico por excelencia, representante de la autonomía imaginativa del genio y alejado, en principio, de las exhibiciones musicales más populares, como la zarzuela. La aristocracia en el caso de Minia, hija de la baronesa de Dumbria, es social, personal y estética, aunque hábilmente orientada al conjunto de la humanidad. De esta manera, al igual que Sandoz, Minia es en *La Quimera* el buen samaritano, sólo que en su caso a la autoridad como artista le añade además la de su clase social, bondad compartida también por las antes mencionadas damas de la aristocracia, personajes “idealizados” pero no por ello menos reconocibles y halagadores. En todo caso, a través tanto de Minia como de Silvio, Pardo Bazán parece adscribirse a la que considera la intención de Zola en *La*



Obra: “hay en la lucha del pintor algo de simbólico; Zola asoma en aquellas páginas, defendiendo su propio litigio” (*La literatura francesa moderna. El Naturalismo IV*); “Amar lo que está a nuestro alcance, es la sabiduría suprema- discurría la compositora (...) ‘No depende de nuestra voluntad contentarnos con la fuente y el cerezo. No amamos sino lo infinito y lo triste, la belleza soterrada y guardada por los genios’” (*LQ* 261).

A través de Minia y Sandoz, Pardo Bazán y Zola se presentan a sí mismos como testigos altruistas de los fracasos de otros artistas cuya genialidad comparten con ellos y en definitiva, como ejemplos positivos que han sabido conciliar, a diferencia de aquellos, las ansias quiméricas con las exigencias de la vida, en un difícil y aparentemente resignado equilibrio que es presentado como la única solución posible:

La compositora le miraba danzar, y, en vez de reírse, experimentaba una especie de susto. El repentino arrebato de Silvio descubría la nerviosidad mal dominada, profunda como una lesión orgánica, el desequilibrio de aquel temperamento de artista. Lo desmedido del júbilo, la imposibilidad de moderarlo, parecíanle a Minia -idólatra del *self-control*- síntoma de debilidad. “¿Es lo físico? ¿Es lo moral lo que se opondrá a que este muchacho de dotes tan extraordinarias llegue a ser artista completo? ¿O me equivoco, y no sé reconocer en el desequilibrio la marca del genio? ¡Ojalá!” Deseó, con piedad inmensa. “¡Dios le dé también el método, la paciencia, la perseverancia!” (*LQ* 169).

Gracias a su elección de la novela de artista como modelo literario Pardo Bazán pudo partir de una definición socialmente aceptada del subgénero y de sus protagonistas para desarrollar su particular concepción de la quimera, una defensa más de su propia y ecléctica poética. De este modo, Silvio Lago comparte rasgos en distinta proporción tanto del melancólico tradicional, del genio romántico, el degenerado de Lombroso y Nordau y el héroe decadente, prototipos que en este caso se subordinan al propósito principal: la conciliación del realismo y el idealismo, del sensualismo y el misticismo, el individuo y la sociedad. Se trata en definitiva de la defensa de una solución estética y espiritual a la que Silvio llega a través de la inmediatez sensorial de las manifestaciones plásticas que forman su evolución pictórica, pero que es igualmente aplicable para toda víctima contemporánea del aburrimiento, tristeza y desánimo reinante que sienta la

necesidad de recobrar una creencia con la que combatir el omnipresente pesimismo, pesimismo que el artista experimenta de manera aún más trágica y al mismo tiempo, fructífera.

De este modo, Pardo Bazán confirma la actualidad de su visión interior en los primeros años del siglo, una mirada que, tal y como aconseja para Silvio Lago, le pone en disposición de añadir a lo social, su universo quimérico y personal. Así lo hace Minia, alter ego interesado de Pardo Bazán, ejemplo por excelencia de equilibrio estético y vital y por lo tanto, la mejor muestra de idealización de un referente real de toda *La Quimera*.



BIBLIOGRAFÍA CITADA



- BALZAC, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.
- BOURDIEAU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: Barcelona, 1995.
- BROWN, Donald Fowler. *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1957.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La novela del artista*. Barcelona: Mondadori, 1991.
- CLEMESSY, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, 1 y 2. Madrid: Universitaria, 1981.
- GUILLÉN, Esperanza. *Retratos del genio: El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2007.
- KRONIK, John W. "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés". *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 1988. 163-174.
- LATORRE, Yolanda. "La Quimera, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la 'novela de artista' en España". *ÍNSULA. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 595-596 (1996). 3 y 4.
- LATORRE, Yolanda. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida: Pagès Editors, 2002.
- LITVAK, Lily. *Erotismo, fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.
- MAYORAL, Marina. "Introducción", Emilia Pardo Bazán. *La Quimera*. Madrid: Cátedra, 1991. 11-114.
- MAYORAL, Marina. "La Quimera o la crueldad del artista". *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 211-221.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *Dulce Dueño*. Madrid: Castalia, 1989.
- PARDO BAZÁN, Emilia. "El porvenir de la literatura después de la guerra". *Obras Completas, III (Cuentos. Crítica literaria)*. Madrid: Aguilar, 1973. 1543-1555.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [Edición digital a partir de *Obras completas*

- de Emilia Pardo Bazán, 41. Madrid: Renacimiento, 1911].
- PARDO BAZÁN, Emilia. “La novela novelesca”. *Obras Completas, III (Cuentos. Crítica literaria)*. Madrid: Aguilar, 1973. 999-1002.
- PARDO BAZÁN, Emilia. “La nueva cuestión palpitante”. *Obras Completas, III (Cuentos. Crítica literaria)*. Madrid: Aguilar, 1973. 1157-1195.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La Quimera*. Madrid: Cátedra, 1991.
- PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent*. París: P.U.F, 1977.
- SOTELO VÁZQUEZ, María Luisa. “La Obra de Émile Zola, modelo literario de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, 2, coord. Antonio Vilanova. Barcelona: AIH, 1992. 1499-1514.
- URRUTIA, Jorge. *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- WHITAKER, Daniel S. *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Madrid: Pliegos, 1988.
- WRIGHT, Chad C. “Pastel/pastelista/pastelero: un ejemplo de antanaclasis [punning] en *La Quimera*”. *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 377-387.
- ZOLA, Émile. *La Obra*. Barcelona: Mondadori, 2008.

