

La Quimera, de Emilia Pardo Bazán en dos ediciones recientes

En el transcurso de la última década venimos asistiendo al proceso de reedición de parte de la obra novelística de Emilia Pardo Bazán¹. Ciertamente se hallaba necesitada la autora gallega de esta exhumación de lo más granado de su obra literaria, depositada en su mayor parte en las hace tiempo agotadas *Obras completas* de Aguilar. En esta estela de recuperación pardobazarianiana se inscriben las dos recientes ediciones de una de sus novelas de más éxito: *La Quimera*, publicada por vez primera con formato de libro en 1905 y que ahora sale de nuevo a

(1) Podemos situar en la década de los setenta el resurgimiento editorial de la autora coruñesa. En 1970 Joaquín de Entrambasaguas incluye *La sirena negra* en el tomo tercero (1905-1909) de *Las mejores novelas contemporáneas* (Barcelona, Planeta) y la introduce con un extenso estudio. Un año más tarde, Mariano Baquero Goyanes edita y comenta *Un viaje de novios* (Barcelona, Labor, 1971). De 1975 es la edición de *La Tribuna* preparada por el profesor Benito Varela Jácome (Madrid, Cátedra), que no cesa de reimprimirse. Con posterioridad, desde las meritorias ediciones de *Los Pazos de Ulloa*, a cargo de M. Mayoral (Madrid, Castalia, 1986) y de N. Clémessy (Madrid, Espasa Calpe, 1987) respectivamente, se han sucedido las reediciones de novelas de Pardo Bazán. Ya había reaparecido antes *La piedra angular* (Edición, apéndice y notas de Begoña González y Constantino Quintela, Madrid, Anaya, 1985). M. Mayoral ha realizado a su vez sendas ediciones de *Insolación* (Madrid, Austral, 1987) y *Dulce Dueño* (Madrid, Castalia, 1989); a cargo de I. J. López ha corrido la edición de *La madre Naturaleza* (Madrid, Taurus, 1991). En el ámbito de la crítica literaria quisiéramos destacar igualmente la edición de *La cuestión palpitante*, preparada por el profesor José Manuel González Herrán (Barcelona, Anthropos, 1989).

la luz gracias al esfuerzo investigador de Marina Mayoral² y Marisa Sotelo³ respectivamente. Veamos en qué consiste dicha aportación y de qué manera analizan la importancia de esta obra ambas profesoras⁴.

La Introducción de M. Mayoral comienza por rastrear la prehistoria de la novela a partir del momento en que por vez primera se encontraron en Meirás el pintor Joaquín Vaamonde y la escritora Emilia Pardo Bazán. Mayoral fecha ese primer encuentro en un día del verano de 1895 (p. 11). Nos pregunta-

(2) PARDO BAZÁN, Emilia: *La Quimera*, Edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991, 583 pp.

(3) PARDO BAZÁN, Emilia: *La Quimera*, Edición de Marisa Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1992, 622 pp.

(4) La bibliografía que *La Quimera* ha suscitado es muy nutrida, sobre todo si la comparamos con el exiguo interés que han despertado otras obras de la autora. Mencionaremos aquí los trabajos que se ocupan singularmente de la novela de 1905 y que en su mayor parte no recoge la Bibliografía de M. Mayoral. Además de los capítulos que le dedican los libros de Pattison, Clémessy, M. Hemingway, Whitaker y Varela Jácome, cabe destacar los siguientes estudios: LÓPEZ, Mariano, "Moral y estética fin de siglo en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán" (*Hispania*, 62, 1979, pp. 62-70); CLEMESSEY, Nelly, "Arte e idealismo religioso en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán" (en *Homenaje a J. A. Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, Tomo I, pp. 419-429); WHITAKER, Daniel S., "*La quimera* of Emilia Pardo Bazán: the Pre-Raphaelite Factor in the Regeneration of a Decadent Dandy" (*Hispania*, 70, December 1987, pp. 746-751) y *La Quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular* (Madrid, Pliegos, 1988); GONZÁLEZ-ARIAS, Francisca, "Emilia Pardo Bazán and *La Tentation de saint Antoine*, or the Countess and the Chimera" (*Hispania*, 71, May 1988, pp. 212-216); WHITAKER, Daniel S., "In Pursuit of Perfection: Emilia Pardo Bazán' Revisions of *La quimera*" (*Romance Quarterly*, 35, February 1988, pp. 59-66); SOTELO VAZQUEZ, Marisa, "*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética" (*Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, 1989, Vol. II, pp. 757-775); WOOD, Jennifer J., "Images of Feminine Evil in Emilia Pardo Bazán" (*Romance Quarterly*, 37, August 1990, pp. 337-343); VARELA JÁCOME, Benito, "Hedonismo y decadentismo en *La quimera*, de Pardo Bazán" (*Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 137-147). Recientemente se ha publicado el estudio de Magdalena AGUINAGA ALFONSO titulado *La Quimera. Orientación hacia el misticismo* (Sada-A Coruña, Edicions do Castro, 1993). En tanto que novela de artista, *La Quimera* es objeto de análisis en la tesis doctoral de Yolanda LATORRE CERESUELA: "*Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*" (dirigida por el profesor Leonardo Romero Tobar y presentada en Noviembre de 1994 en la Universitat de Lleida).

mos a qué obedece tal datación puesto que el más célebre de los retratos que Vaamonde hizo de doña Emilia⁵ deja ver en el ángulo superior izquierdo la fecha [18]94. Además, como recoge la editora (p. 191) en nota, *La Época* publicó el 25 de Enero de 1895 una noticia acerca del salón madrileño de Pardo Bazán en la que se decía que se hallaba

“enriquecido últimamente con dos notables retratos, uno de la célebre escritora y otro de su hija menor, debidos a un joven y distinguido pintor gallego, D. Joaquín Vaamonde”.

Este dato impide fechar en el verano de ese mismo año el primer encuentro de Vaamonde y Pardo Bazán, que debieron de conocerse personalmente en el transcurso del año anterior, tal vez en el verano. Entre los meses de ese verano y enero del

(5) No es, por cierto, el que la editora reproduce en su Introducción y que considera el primero de los retratos que Vaamonde hizo de doña Emilia, el que da una imagen más atractiva de la autora y al que se alude en repetidas ocasiones en el curso de la novela como la obra que le abrió las puertas de la fama en el mundillo aristocrático de los salones de Madrid. Dicho retrato, que M. Mayoral dice se encuentra en la Real Academia Gallega, y así lo afirmaba ya en el artículo “¿Cómo era Joaquín Vaamonde?” aparecido en *La Voz de Galicia* el 24 de Enero de 1991, no se custodia actualmente en dicha institución. Por otro lado, a nuestro parecer no es el retrato reproducido el que dio a conocer la maestría como pastelista de Vaamonde sino el que, con fecha de 1894, se asemeja más a la descripción del pastel que Silvio Lago hace de María de la Espina ataviada con el vestido cuajado de rosas. El retrato de 1894, el primero que Vaamonde pintó de doña Emilia según Clémessy y que representa a la autora rodeada de un misterioso halo tocado de aristocrática distinción, se encuentra en Madrid, no en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña (donde sí se custodia el retrato realizado en 1896) como asegura en nota N. Clémessy (*Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981 [trad. de Irene Gamba del original en francés de 1973], Tomo I, p. 268).

Según confesión verbal de una de las hijas de Pardo Bazán, Blanca, Marquesa de Cavalcanti, al que fuera Secretario de su madre, Francisco Vales Villamarín, J. Vaamonde pintó al menos en tres ocasiones a doña Emilia (Cfr. Archivo de F. Vales Villamarín, Carpeta 2-13, en el Archivo Municipal de Betanzos). El pintor coruñés pergeñó asimismo los retratos de cuerpo entero de sus dos hijas, retratos que debían de ser del agrado de su protectora ya que decoraban su salón madrileño, visitado por el cronista Eugenio Rodríguez de la Escalera, que firmaba con el pseudónimo “*Monte-Cristo*” y que dedicó al salón de Pardo Bazán uno de los capítulos de su libro *Los salones de Madrid*.

año siguiente Vaamonde habría tenido tiempo de convencer a doña Emilia para que posase para él y de retratarla en el pastel que, sin duda, más la ha favorecido.

Pero al margen de esta imprecisión cronológica, hemos de decir que la labor de la profesora Mayoral es de todo punto encomiable por cuanto abre una brecha nueva en los estudios sobre la autora coruñesa. Y lo hace de forma concienzuda y metódica, analizando con todo pormenor los detalles de la composición y ejecución de la obra⁶. Destacaremos, en este sentido, los datos que aduce para considerar *La Quimera* en principio -aunque "no sólo ni principalmente" (p. 34)- como una novela en clave. En efecto, gran parte de los personajes que pululan por sus páginas son trasunto de personas reales que vivieron el tiempo de doña Emilia, y a quienes ella conoció y trató. Desde el protagonista -Silvio Lago, que no es otro que el ya mencionado pintor J. Vaamonde- hasta la baronesa Dumbría y su hija Minia -doña Amalia, madre de la autora, y la propia doña Emilia respectivamente- pasando por multitud de personajes variopintos a través de los cuales se entreteje la tupida y sofocante atmósfera de la aristocracia y la pseudo-aristocracia de la corte⁷. A pesar de un aparente "despego" de los medios

(6) Así lo constata Yolanda Latorre Ceresuela en su reseña de la edición de M. Mayoral aparecida en la revista *Insula*, 553, Enero de 1993, pp. 5-6.

(7) En 1979 (Vid. art. cit. en nota 4), Mariano López se refiere a la "tardía llegada de Pardo Bazán a la novela de salón". Justifica esta demora en ocuparse de los ambientes elegantes de la siguiente manera:

"Los moldes naturalistas estaban más bien hechos para ser vertidos sobre los estamentos menos cultos de la sociedad por tratarse de materia más fácil de experimentación y análisis, y a la vez eran vehículo adecuado para la denuncia social. Por otro lado, doña Emilia nunca se propuso fustigar, ni poner en ridículo, a una clase a la que pertenecía y que ella ostentaba con no poco orgullo" (p. 67).

No está del todo claro que fueran estas las razones que llevaron a la autora -siempre tan pionera en todo- a escribir una obra de las características de *La Quimera* bastantes años después de que otros escritores de su generación transitasen esa vía (Vid. *Lo prohibido*, de Galdós -1885-, *La Montálvez*, de Pereda -1888-, *La espuma*, de Palacio Valdés y *Pequeñeces*, del Padre Coloma -ambas de 1891). Tampoco es unánimemente aceptada la caracterización de doña Emilia como aristócrata. Dalmiro de la Válgoma, que ha

aristocráticos que toma a veces la forma de una encendida defensa de sus méritos, doña Emilia se consideró siempre próxima a esos ambientes, en los que creció y se formó (recordemos que la amistad con Juana de Vega, Condesa de Mina, le dio acceso a su riquísima biblioteca en La Coruña, allí se produjo su primer contacto con las literaturas extranjeras que tanto habrían de marcar toda su obra). Ya adulta, a sus tertulias concurría la crema y nata de la sociedad de la Restauración. Sirva de botón de muestra un billete encontrado en los fondos de la Real Academia Gallega; es de Vaamonde y en él informa a doña Emilia de que "la Condesa de Pinohermoso no recibe mañana y me encarga se lo diga a Vd. para que corra la voz". Esta nota circunstancial y sin fecha resulta curiosa por varias razones: además de dar cuenta del grado de penetración de doña Emilia en ambientes aristocráticos, de los cuales es buena representante Enriqueta de Pinohermoso que, según Mayoral, alentaría en *La Quimera* bajo el nombre de Condesa de la Palma, la nota sugiere que doña Emilia tiene un círculo tal de amistades que puede *correr la voz* con relativa facilidad y en el intervalo de sólo unas horas. El billete termina con un dibujo de nuestra autora procedente sin duda también de la pluma de Vaamonde que puso así una simpática rúbrica al retratar a doña

estudiado con detenimiento el árbol genealógico de Pardo Bazán, prefiere referirse a ella como a un miembro de la nobleza, no de la aristocracia. En este sentido, puede que hubiese más actitud crítica que otra cosa en la nueva ambientación mundana y cortesana adoptada por Pardo Bazán. Ya en 1900 nuestra autora mostraba seria preocupación por el grado de omnímodo respeto que los círculos aristocráticos despertaban en el conjunto de la sociedad. También en las altas esferas descubría la desigualdad de los sexos y la bajeza moral. Dice, con ironía: "*Le point de mire des accusations dirigées contre le high-life est toujours la conduite de la femme. Que l'aristocrate soit paresseux, dissipateur, débauché, inutile, frivole, qu'il vive dans l'ignorance et l'oisiveté, qu'il ne pense, comme le majo en siete varas de pardomonte envuelto de la satire célèbre, qu'aux taureaux et aux chevaux, qu'il ne serve de rien à la patrie en particulier, ni à la cause de la civilisation en général, ceci n'étonnera personne. L'inouï, ce qui nous pousse et nous précipite à la décadence et au bas empire, c'est qu'on soupçonne la marquise *** d'avoir une liaison ou la comtesse *** de décoller un peu bas*" [sic] ("La dynastie espagnole. La Reine Régente et les femmes de l'aristocratie", *Nouvelle Revue Internationale*, Paris, 1900, p. 126).

Emilia de cuerpo entero y en dinámica actitud, en trance de correr apresurada a transmitir el aviso dado. De su boca sale un globo, en el que puede leerse: "La Pinohermoso no recibe mañana". La amistad entre ambos le permitía un rasgo de confianza y hasta de humor. La nota se cierra con un "Vaamonde saluda a todos".

Pero *La Quimera* es también novela psicológica. Merece destacarse la definición, tan vinculada al Romanticismo, que de esta obra hace su editora M. Mayoral: "el estudio de un alma humana y al mismo tiempo un estudio de psicología colectiva" (p. 35). Desde el inicio, la *Sinfonía. La muerte de la Quimera*, se percibe la carga simbólica de la novela, la confrontación, que cristalizará en simbiosis, entre la religión y el arte⁸. Pero la obra es, sobre todo, una "reflexión sobre la creación artística" (p. 49)⁹. De las numerosas elucubraciones que sobre la naturaleza del arte y la invención artística se vierten en ella arranca el interés y la vigencia de esta novela. Más concretamente, *La Quimera* es una guía orientadora del camino personal que debe seguirse si se quiere ser artista y encontrar una respuesta positiva en el público. Así se percibe en el cuento que doña Emilia escribió para llegar a esa conclusión, un cuento que la autora tituló *Desencanto* y que fue publicado en 1903, cuando ya se hallaba inmersa en la redacción de su novela más extensa y que era precisamente *La Quimera*¹⁰.

(8) Mayoral no se muestra muy convencida de la verosimilitud de este proceso en la novela: "Doña Emilia ha acertado a reflejar la desesperación de Silvio, pero no el consuelo de la religión" (p. 48). Por otro lado, el *Intermedio artístico*, durante el cual se inicia la conversión de Silvio al catolicismo, le parece "un pegote" (p. 68). Para este asunto consúltense los trabajos del profesor M. Hemingway ("Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI, 1989, pp. 241-250) y el artículo de N. Clémessy "Arte e idealismo religioso en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán", mencionado en nota 4.

(9) Así la conciben también N. Clémessy y M. Sotelo.

(10) Aunque Mayoral da como fecha de la primera redacción de la novela la de 1902 (p. 67, nota 6) todo parece indicar que fue durante los años 1903-1905 cuando se produjo el definitivo proceso de redacción de *La Quimera*. También en 1903 publicaba en *Blanco y Negro* (Nº 351) el cuento titulado *Desencanto*. En él un personaje llamado

La extensa Introducción de M. Mayoral enriquece la ya nutrida bibliografía relativa a esta obra de Pardo Bazán con otros apartados que presentan gran interés. Así, el referido a *Las mujeres y la moral sexual* sitúa *La Quimera* en un contexto de condena del amor humano, que sería -según Mayoral- el más frecuente en la producción literaria de nuestra autora, con la excepción notable de *Insolación*¹¹. También los capítulos dedicados al análisis de la estructura novelesca, de la construcción de personajes -la crítica costumbrista que ahí se inserta aparece debidamente destacada- y de la lengua, el estilo y el cambio de rumbo de *La Quimera* nos parecen de factura impecable. Las consideraciones que sobre la voz narrativa avanza la profesora Mayoral denotan una sensibilidad narratológica avezada y perspicaz. Si bien no coincidimos con la idea de una estructura "deslabazada" (p. 63) en los mismos términos que la editora, que reprueba la escasa maestría de Pardo Bazán en técnicas tales como la introspección -empleo del monólogo, los diarios, las cartas, el estilo indirecto libre¹²- o el ensamblaje articulador de las partes, la conclusión de este epígrafe resume bien la impresión que produce la obra:

Pardo Bazán "tuvo el mérito de abandonar, a los cincuenta años y cuando era una artista consagrada, la fórmula conocida y trillada de la novela realista para intentar nuevos caminos, más acordes con la nueva sensibilidad" (p. 69).

Silvio refiere en primera persona una extraña aventura sucedida ante el retrato de un violinista ruso en medio de un ambiente entibiado por un enorme *choubersky*. El héroe de ese cuento narrado por Silvio tiene como fin en la vida "marcar huella de su paso en el mundo", "sobresalir entre sus contemporáneos". El choque con la realidad perturba su cerebro, que acaba por refugiarse en la fantasía caballerescas y convertirlo en el Caballero del Verde Laurel. Pero sobrevive en el cuadro, en el arte.

(11) Cfr. Estudio Introductorio a la edición de *Insolación* preparada por M. Mayoral (Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1987, pp. 9-38).

(12) No nos parece que la autora renuncie en esta novela al uso del estilo indirecto libre como afirma M. Mayoral en p. 67. Por el contrario, son numerosas las veces en que a través del discurso del narrador se filtra el *pensamiento hablado* del personaje, especialmente el de Silvio Lago.

Respecto a la pintura de los personajes, M. Mayoral es muy crítica por considerar que el propio protagonista aparece como un ser a cuyo fondo psicológico no se accede y que los personajes femeninos están todavía “mucho más someramente trazados” (p. 76), especialmente el de Espina Porcel -“el personaje más libresco y menos convincente de toda la novela” (p. 77)-¹³. Mayoral sostiene que el narrador toma partido respecto a los dos personajes mencionados y deliberadamente nos los presenta como seres despreciables a causa de su fea catadura moral y su egoísmo. A nuestro entender, no está del todo claro que esa sea la impresión que se derive de la lectura de la novela. Es cierto que Espina se diluye un tanto en su final y que la conversión de Silvio resulta apresurada, pero quizá no sean esos los méritos que persigue el sentido de este relato ficcional, que sobre todo parece tender a recorrer paso a paso aquel camino artístico personal e intransferible al que antes aludíamos.

Finalmente, quisiéramos mencionar ciertas consideraciones de detalle¹⁴ relativas a algunas de las notas que, con profusión y generosidad dignas de elogio, esmaltan la magnífica edición de la profesora M. Mayoral. Así, por ejemplo, se sostiene que la palabra *reзуquear* no está documentada antes de *La Quimera* (p. 86 y nota 37). No parece estarlo en ningún otro autor (el flagrante galicismo *flanear*, por el contrario, es un verbo grato a Galdós ya desde los primeros *Episodios Nacionales*) pero doña Emilia empleaba ya el término *reзуqueo* en el cuento «El milagro del hermanuco», publicado en *Cuentos nuevos* (1892)¹⁵.

(13) Otros estudiosos de la obra, como B. Varela Jácome, consideran el personaje de Espina digno de un análisis detenido. Vid. el artículo mencionado en nota 4 del profesor Varela Jácome en los puntos 4 (El hedonismo de Espina Porcel) y 5 (Proceso de degradación), en los que se desvelan las claves literarias e interpretativas de la “*femme fatale*”.

(14) Hemos tenido ocasión de comprobar el cuidado con que se ha preparado la edición que nos ocupa. A pesar de ello, son visibles algunas erratas (vocales o consonantes elididas, tildes suprimidas, ortografía errónea, en un caso se produce un *lapsus* textual -p. 488-, etc.).

(15) Vid. Paredes, Juan, (Ed.), PARDO BAZAN, E., *Cuentos Completos*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, 1990, Tomo I, p. 187.

También la palabra *trova* (p. 335, nota 183) parece ser un neologismo de su cosecha para referirse a la melena romántica con que se guarnecían las cabezas zorrillescas; es un término de amplia recurrencia en la obra literaria y crítica de la autora; lo mismo parece suceder -según Mayoral- con el adjetivo *hialina* (p. 421, nota 292), utilizado en varias ocasiones por la autora y que no es un neologismo procedente del magín de Pardo Bazán sino un cultismo latino derivado a su vez del griego y recogido en el Diccionario de la R.A.E.

En la p. 87 la editora sostiene que Pardo Bazán no poseía

“un conocimiento profundo ni del francés ni del inglés, ya que en ambas lenguas las frases suenan con frecuencia a traducciones inversas”.

Es posible que tal acusación resulte verosímil en el caso de la lengua inglesa y a la vista de la transcripción de los anglicismos del texto, pero creemos que doña Emilia dio sobradas muestras a lo largo de su carrera de poseer un profundo dominio del francés así como de la literatura francesa, de la que siempre fue apasionada seguidora y que contribuyó a difundir en nuestro país como sólo *Clarín* podía entonces hacerlo; promovió además traducciones del francés y llegó a escribir artículos y conferencias en esa lengua, la misma con la que se comunicaba con sus colegas en París¹⁶ y para la que siempre tuvo elogios, no en vano fue en su tiempo la gran defensora de la necesidad del aprendizaje de lenguas extranjeras.

Siguiendo con las notas puntuales, nos referimos ahora a la nota 13 (p. 140), relativa al topónimo *Brigos*, que aparece en el primer capítulo de *La Quimera*. Mayoral avanza la hipótesis de que pudiera tratarse de la aldea de Castro o bien de la de Castelo, ambas próximas a Sada. Creemos que *Brigos* es trasun-

(16) Algunos escritores franceses han hecho alusión al “acento español” con que pronunciaba doña Emilia el francés, pero esto no quiere decir que no dominase dicha lengua, que escribía y hablaba con total corrección desde la infancia en un colegio de Madrid regentado por una profesora de aquella nacionalidad. Sin duda, no era este el punto débil de nuestra autora como quisieron hacer ver algunos de sus adversarios.

to inequívoco de Betanzos, la capital de las Mariñas. No sólo la proximidad fonética, también el origen etimológico de Betanzos (<BRIGANTIUM) y la importancia con que se alude a esta villa en la novela así lo atestiguan. Al final de esa primera parte - que lleva por título *Alborada* y tiene lugar precisamente en este ámbito, tan querido por doña Emilia, de las Mariñas-Silvio alude a uno de los arcos románicos de *San Francisco de Brigos*, iglesia que no es otra que la bella homónima de la capital brigantina¹⁷.

Hemos de reseñar que las numerosas notas que acompañan a la edición de la profesora Mayoral suministran al lector información valiosísima acerca de múltiples aspectos que la obra suscita. Tal información -seria y rigurosa como no podía ser menos en una de las más destacadas pardobazanistas- no sólo es generosa en el actualizado rubro bibliográfico y crítico sino también en su aportación subjetiva la cual supone una lectura que, como la de Marina Mayoral, es fruto de meditadas reflexiones y sentires despertados por la magna obra de Pardo Bazán.

La introducción de Marisa Sotelo se abre, por su parte, con un esbozo del perfil intelectual de Pardo Bazán en el que se destaca la vinculación krausista de la autora a través de la amistad que mantuvo con algunos de los profesores próximos a esta forma de pensar (p. 16). Se insiste en el vuelco que suponen 1898 y el final de siglo como desencadenante de serias preocupaciones para doña Emilia, consciente del desastre político que hundía al país. Aunque la pérdida de las últimas colonias determinó en la autora la aparición de un cierto aire pesimista

(17) En la p. 174 de esta edición. Nadie ha visto esta identificación *Brigos-Betanzos*. Entre las anotaciones en borrador que F. Vales Villamarín realizó con objeto de confeccionar un estudio de conjunto sobre la obra de J. Vaamonde, que no llegaría a fraguarse debido a su avanzada edad, figura una en la que parece atisbar el origen real del topónimo de la ficción, la equivalencia *Brigos-Betanzos* (Vid. Archivo de Vales Villamarín, Carpeta 2-31, Archivo Municipal de Betanzos).

que se va agravando paulatinamente, no parece, sin embargo, que haya abandonado por este motivo -como sí parece sugerir M. Sotelo- otros asuntos que la ocuparon siempre en el terreno de la estética literaria. *La Quimera* es un buen testimonio de la importancia que adquiere el pensamiento artístico -o metaliterario, más concretamente- en el gozne entre los dos siglos dentro de la invención de la autora, hasta ocupar lugar preponderante entre sus intereses.

Seguidamente, la profesora M. Sotelo sitúa la novela que nos ocupa en el contexto de una trilogía inacabada y que habrían constituido *La Esfinge*, *La Quimera* y *La Sirena negra*. Con este apartado se abre una brecha que podría ser muy transitada por los estudiosos de la obra pardobazaniana en la medida en que todavía está por determinar el grado de interdependencia que existe entre sus obras, percible superficialmente a través de indicios tales como la recurrencia de personajes y situaciones a lo largo y ancho de todo el ciclo novelístico de la autora o como la concatenación explícita e inmediata que la propia Pardo Bazán quiso dejar clara (por ejemplo entre *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*, entre *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón* o entre *Una cristiana* y *La prueba*).

Por otro lado, hemos de destacar la importancia que concede la editora a *El saludo de las brujas* (1897) como obra bisagra que ensambla las llamadas dos etapas finales de la autora coruñesa -espiritualismo y modernismo.

Un tercer apartado se ocupa de la estructura y los géneros literarios que se ponen a contribución en *La Quimera*. Aunque no siempre es original -se aducen ideas que ya en 1985¹⁸ había formulado N. Clémessy, como la de la influencia en la novela de los libros *Crónicas de la Exposición* y *Por la Europa católica* encuadrables en el género o subgénero de los libros de viajes o, en términos de doña Emilia, "viatorios"-, la editora suministra

(18) Vid. Nota 4.

algunas de las claves genéricas que hacen de *La Quimera* una taracea o *collage* de novelas (novela de salón o aristocrática, novela del arte, pero también novela naturalista). Sotelo señala:

“es una síntesis perfecta de todos los géneros y tendencias novelísticas ensayados por la autora a lo largo de su dilatada trayectoria artística” (p. 43).

Respecto a la trabazón estructural de estos elementos de apariencia tan heterogénea poco se nos dice -se elude tratar de la composición orgánica de la novela, capítulo este en el que M. Mayoral sí se detenía- si bien se apunta con acierto el carácter dinámico de esa imbricación¹⁹.

El apartado cuarto -“*La Quimera*: autobiografía y síntesis estética”- remite a un estudio realizado por su autora hace unos años y recogido después en su tesis doctoral todavía inédita. Sotelo entiende que es posible rastrear elementos autobiográficos evolutivos en Silvio y estáticos en Minia; habla de un

“original desdoblamiento de la personalidad creadora de doña Emilia simultáneamente en Silvio y en Minia Dumbria” (p. 57).

Esta idea, presente también en Clémessy, atribuye a la peregrinación estética del malogrado pintor protagonista una trascendencia mayor de la que en principio pudiéramos pensar que tiene.

No coincidimos, sin embargo, con la reflexión de la editora en el sentido de que la tesitura crítica de Pardo Bazán es ahora prácticamente idéntica a la de años atrás en *La cuestión palpitante*. Habría que matizar esta aseveración y definir previamente en qué consistía dicha actitud de 1882-83. Tampoco nos parece dable -como hace M. Sotelo (p. 64 y nota 121)- situar al pintor Courbet en las filas del naturalismo pictórico y equiparlo en su dominio a Zola. Es sabido que es el impresionismo la corriente plástica cuya cosmovisión y estética se corresponden más con la actitud y el temperamento naturalista ante las letras.

(19) M. Sotelo se hace eco en esta ocasión de unas palabras de J. W. Kronik, que habla de “*tensión dinámica y fértil*” en la obra pardobazaliana.

En el quinto apartado quisiéramos consignar el esfuerzo, no siempre coronado por el éxito, por poner *La Quimera* en relación con otras obras coetáneas. Particularmente se pone de relieve, a partir de menciones puntuales, la posible influencia de *L'Oeuvre* (1886) de Zola (dicha obra "fue el modelo seguido, no sólo conscientemente imitado, sino incluso contestado", p. 72). El bosquejo de un análisis comparativo entre ambas obras es, sin duda, una de las más interesantes aportaciones de esta introducción de M. Sotelo.

Un aspecto que nos parece descuidado en esta edición es el de su presentación formal. En numerosas ocasiones el discurrir del texto se ve entorpecido por la presencia de inoportunas erratas²⁰.

(20) Quisiéramos recoger aquí algunas consideraciones puntuales. Respecto a las notas que completan y clarifican el texto hemos de decir que resultan especialmente acertadas las siguientes: I: 15, 17, 47, 49, 50, 67; II: 3, 49, 70, 81, 90, 102, 113, 115, 125, 138, 161, 168, 170, 198, 219, 221, 227; III: 11, 14, 36, 37; IV: 29, 40; V: 2, 3.

Algunas de ellas se nos antojan innecesarias o confusas. Así, II: 184, 213, 217, 226, 242; III: 7, 62, 70, 111.

En ocasiones, se echan en falta notas que aclaren términos o expresiones poco conocidos hoy en día. También se aprecian algunas notas incompletas. A título de muestra, entresacamos la nota 5 de la parte III, que trata de situar en el mapa de París la calle Daunou, en uno de cuyos hoteles se hospeda Silvio Lago. Además de ser notoriamente imprecisa por cuanto ubica la calle mencionada por medio de la expresión (redundante además) "*cercana al muelle Quai d'Orsay*", cuando esa calle está en el corazón de la zona de la Opera, sólo relativamente próxima a la *Gare d'Orsay*; podría suministrar un dato más que vendría a corroborar el autobiografismo. Dicho dato falta también en la edición de Mayoral y es el siguiente: en sus repetidas estancias en París, Pardo Bazán tenía por costumbre alojarse en el *Hôtel d'Orient*, sito en la calle Daunou. Debía de estar satisfecha del servicio de este hotel porque no perdía ocasión de recomendar a sus amistades que no dudasen dirigirse allí si querían encontrar precios asequibles en París. En algunas de las cartas que escribió al novelista catalán Narcís Oller así lo hace constar.

Como decíamos más arriba, sorprende encontrar en una edición como esta tal número de erratas. Desde la segmentación incorrecta de palabras a final de renglón hasta la elisión de vocales y consonantes, o bien su adición innecesaria, la puntuación arbitraria a veces o la presencia inexplicable de unas letras en lugar de otras, se abre todo un abanico de *lapsus* tipográficos. Rara es la página en que no aparece alguno de ellos.

La edición se acompaña de una Bibliografía -no del todo completa- y de un apéndice de recepción crítica que presenta interés para el estudioso, como sucedía en el caso del apéndice documental de la edición de M. Mayoral.

CRISTINA PATIÑO EIRIN

Universidad de Santiago de Compostela