

Emilia Pardo Bazán

La Quimera

Edición de Marina Mayoral

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Índice

INTRODUCCIÓN	9
Antes de la novela	11
<i>La Quimera</i> , novela en clave y autoficción	14
Identificación de personajes	17
Más allá de las claves	41
<i>La Quimera</i> , novela psicológica	43
El símbolo de la Quimera	44
El ansia de inmortalidad	48
La Religión	50
El Arte. La creación. La vida	54
Reflexiones sobre la creación artística	59
La huella individual en el Arte	59
Trabajo e inspiración	61
El artista consagrado. Rasgos	62
La marca de los elegidos	65
La moral sexual en <i>La Quimera</i>	68
Estructura de la novela	74
La construcción de personajes	83
Lengua y estilo	94
<i>La Quimera</i> , un cambio de rumbo	108
ESTA EDICIÓN	117
BIBLIOGRAFÍA	131

LA QUIMERA	141
Prólogo	143
Sinfonía: La muerte de la Quimera (tragicomedia en dos actos, para marionetas)	149
Acto primero	151
Acto segundo	159
I. Alborada	166
II. Madrid	207
III. París	442
IV. Intermedio artístico	525
V. París	562
VI. Alborada	581
APÉNDICE DOCUMENTAL	639

INTRODUCCION

ANTES DE LA NOVELA

Un día de comienzos de otoño de 1894¹, cuando Emilia Pardo Bazán, de cuarenta y tres años, se encontraba en la plenitud de su talento creador y de su éxito social, y conservaba aún los encantos que habían cautivado a Galdós y a Lázaro Galdiano, apareció por su pazo de Meirás un chico de veintidós años, guapo, esbelto, de rostro expresivo e inquieto. Se llamaba Joaquín Vaamonde y era pintor, o, mejor dicho, aspiraba a serlo, porque hasta el momento había hecho un poco de todo, incluso de albañil en Sudamérica. Traía la pretensión de hacer un retrato a la escritora y, si el resultado era de su agrado, que ella lo expusiera en sus salones de Madrid, para darse a conocer de ese modo en la villa y corte.

A doña Emilia no le gusta que la retraten: la sacan siempre con papada y un poco bizca. Sin embargo, accede a posar para el desconocido. ¿Es condescendencia de la artista consagrada hacia el colega joven que busca su ayuda? ¿Es

¹ Cuando doña Emilia da la noticia de su muerte y hace su semblanza en las páginas de «La vida contemporánea», en *La Ilustración Artística*, núm. 975, el 3 de septiembre de 1900, dice que «cinco años hace» que Vaamonde volvió a España desde América del Sur, adonde había emigrado. Se equivoca; regresó en 1894. Su retrato se expuso, según ese mismo documento, «a principios del invierno de 1895». Por tanto, debió de pintarlo en el otoño o en el verano anterior. El cuadro lleva, además, en el ángulo superior izquierdo, la fecha [18]94.

que ha despertado su curiosidad de novelista la ambición que arde en los ojos del pintor? ¿O fue el aspecto físico de Vaamonde lo que le abrió en los primeros momentos las puertas de Meirás? Probablemente todo influyó para vencer la resistencia inicial de la escritora.

Doña Emilia era por entonces una mujer muy ocupada: se levantaba de madrugada y escribía hasta las doce. A partir de ese momento se dedicaba a la vida social. Vaamonde sabe o intuye que no debe abusar de su amabilidad, o quizá es que está seguro del resultado y no quiere demorarlo: en tres días el retrato está terminado y la modelo satisfecha.

Ese primer retrato de Vaamonde es una de las imágenes más atractivas que conservamos de doña Emilia. La habilidad del artista ha conseguido mantener el parecido, disimulando los defectos. La suavidad del pastel dulcifica los rasgos y se acomoda bien a la sensualidad matronil de la modelo. De perfil, las líneas firmes de la frente y la nariz, muy recta, y la barbilla voluntariosa y rotunda compensan la caída de la papada. Y, además, está la expresión: la mirada al frente, la sonrisa muy leve, apenas insinuada, un poco melancólica, el porte digno de la cabeza; todo ello configura la imagen de una mujer en la plenitud de su vida y de su arte².

El retrato se expone aquel otoño en los salones de doña Emilia, donde alternan intelectuales y aristócratas. La condesa de Pinohermoso es la primera en encargarle un retrato y en convertirse en su nueva protectora. Tras ella, vendrán la condesa de Casa Valencia, la duquesa de Alba y las bellezas oficiales de la alta sociedad; hasta la familia real acabará siendo retratada por el pintor gallego.

En cinco años aquel joven desconocido pasa a ser, en expresión de los cronistas de prensa, «el sucesor de Madra-

² El retrato se encuentra en la actualidad en paradero desconocido. Puede verse una copia fotográfica en el Archivo de la RAG.

zo». Triunfa como retratista en España y su fama empieza a trascender al extranjero. Viaja a París y recibe encargos de Francia e Inglaterra. Regresa de París enfermo de tuberculosis³, y, generosamente atendido por doña Amelia, la madre de la novelista, muere un día de agosto en Meirás, en el mismo lugar en que había iniciado su carrera hacia el éxito. Tenía veintiocho años.

Doña Emilia está en ese momento en París, adonde ha ido para visitar la Exposición Universal e informar de ella a través de las crónicas que envía a *El Imparcial*. Por un telegrama se entera de la muerte del pintor, que ya a su partida sabía inevitable y cercana. Empieza entonces a escribir sobre Joaquín Vaamonde y continúa haciéndolo a lo largo de varios años⁴. Insiste siempre en dos notas: el deseo de gloria del artista y su profundo desprecio hacia el trabajo que estaba realizando.

Tres años después de la muerte de Vaamonde, doña Emilia empieza a publicar en *La Lectura* una novela, cuyo protagonista reproduce las circunstancias biográficas y las inquietudes artísticas —tal como ella misma las había dado antes a conocer— de Joaquín Vaamonde. Y a partir de aquí entramos en un complejo y fascinante proceso de creación literaria, en el que se unen la autobiografía y la ficción. Pardo Bazán une elementos tradicionales de la novela en clave con otros que hoy consideramos propios de la autoficción⁵, que, pese a sus antecedentes clásicos, no se de-

³ Melchor Almagro San Martín en su *Biografía de 1900*, 2.^a edición, Madrid, Revista de Occidente, 1944, comenta así la vuelta del pintor: «Día 2 de julio: Vaamonde se muere, el pobre pintor Vaamonde, falena que quemó sus alas en el fuego cortesano, ha llegado moribundo de tisis al Pazo de Meirás, donde la vieja condesa viuda de Pardo Bazán se ha constituido caritativamente en enfermera» (pág. 214).

⁴ Por su interés y la relación que guardan con la novela, reproduzco esos textos, como apéndice documental, al final de la novela.

⁵ Autoficción es un neologismo creado por el novelista y crítico francés Serge Doubrovsky en 1977 para referirse a su novela *Hijos*. Se consi-

sarrollará plenamente hasta el último tercio del siglo xx. En este sentido, doña Emilia es una antecesora de esa corriente narrativa.

«LA QUIMERA», NOVELA EN CLAVE Y AUTOFICCIÓN

En *La Quimera* encontramos mezclados ambos tipos de narración.

En la novela en clave, el autor procura desaparecer, ocultarse tras una voz narrativa imparcial o tras cualquier otra técnica que evite la identidad autor = narrador. Destaca el aspecto ficcional, la invención, y suele protegerse con declaraciones del tipo «cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia» que lo eximan de responsabilidades; es decir, intenta evitar las consecuencias negativas de sus críticas o de sus indiscreciones.

Por el contrario, en la autoficción, el autor no se oculta, se coloca en primer término y subraya su identidad con el narrador o con el personaje principal. Los hechos narrados pueden ser ficticios y en eso estriba la diferencia con la autobiografía, en la que deben ser verdaderos, tienen que haber sucedido realmente

En este sentido, tanto la novela *Hijos* de Doubrovsky, que inauguró la modalidad en 1977, como la *Divina Comedia* de Dante son autoficción, ya que en ellas se produce esa identidad entre los tres elementos de la narración: autor, narrador y personaje principal.

La Quimera se ha considerado desde su aparición una novela en clave, pero resulta sorprendente que sea la propia autora quien declare desde el primer momento que el personaje principal existió realmente y ofrezca las claves para

dera un género que rompe la obligación de veracidad que impone la autobiografía. Mezcla elementos ciertos con elementos ficticios.

su identificación. En la sección «ideas y proyectos», de *El gráfico*, el día 25 de junio de 1904, cuando ya la novela se estaba publicando en las páginas de *La Lectura*, dice: «el protagonista existió y estuvo muy de moda en Madrid, como retratista al pastel». No podía ser otro que Joaquín Vaamonde. Años después, en 1912, en una conferencia, y ese mismo año en su página de *La Ilustración Artística*, dio el nombre, y toda clase de detalles biográficos sobre el protagonista de su obra⁶.

Sin embargo, se cuidó mucho de que pudiesen ser identificadas las amantes del protagonista, que es posible que sean personajes ficticios. Y lo mismo sucede con las señoras de la aristocracia de las que se burla.

La figura de Joaquín Vaamonde no queda bien parada en la novela, ni en el aspecto personal ni como artista, seguramente en contra de la intención de la autora. Desde el momento de su publicación se cuestionó el derecho de Pardo Bazán a convertir a una persona real, a un amigo y protegido, en un personaje tan criticable.

Es muy posible que, si Joaquín Vaamonde no fuese de familia modesta e inculta y perteneciese a la clase social de la autora, ese hermano, que es representado en la novela como ignorante, tacaño e interesado, le pediría cuentas a Pardo Bazán por la forma en que los ha tratado en su obra.

En cuanto a la autoficción, creo que puede considerarse así la relación que se establece entre la autora y el personaje de Minia Dumbría. Una vez revelada la identidad del protagonista, es evidente la de su protectora e introductora en la sociedad madrileña, que fue doña Emilia, igual que Minia lo es en la novela. La identidad entre autora y personaje queda patente, pues, desde el primer momento.

Doña Emilia se introduce como personaje en *La Quimera* para transmitirnos la mejor imagen de sí misma, un alter

⁶ Véanse los textos en el Apéndice documental.