La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

EL VIEJO Y LA NIÑA, UN TÓPICO DEL REVÉS EN *UN VIAJE DE NOVIOS* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Marisa Sotelo Vázquez

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

> "Una de las cosas más hermosas y más grandes que existe es el matrimonio; pero pocas habrá más echadas a perder en general, por las costumbres y por la ligereza casi brutal que todo lo gasta y lo bastardea, que todo lo arrostra y lo deprime"
>
> [E. Pardo Bazán, El áncora, 1896]

El origen del tema literario del viejo y la niña probablemente se remonta a la antigüedad latina, al teatro de Plauto. Concretamente, se pueden rastrear algunos antecedentes en Casina[1], comedia que trata con crudeza el tema de la rivalidad amorosa entre padre e hijo por el amor de la joven esclava Casina, y una situación semejante, aunque de forma más seria y reflexiva, se plantea también en Mercator. Durante la edad media el tema reaparece en la literatura española como motivo folclórico presentando fundamentalmente dos tipologías, la del marido que encierra a su mujer en una casa o torre para preservar su castidad, impidiendo así que conozca a cualquier otro hombre[2], y la del marido viejo que se casa con una muchachita muy joven[3] con la intención de moldearla a su gusto; en cualquiera de los dos casos la mujer es víctima de una situación absolutamente injusta.

En siglo XVII Cervantes funde estas dos tipologías en una sola que reúne elementos de una y otra, pues tanto en la novela ejemplar, El celoso extremeño[4] (1613), como en el entremés, El viejo celoso (1615), la mujer

[1] La comedia, que fue escrita por el autor en el momento máximo de madurez artística, termina con el triunfo del hijo que logra casarse con la joven esclava Casina, convirtiéndose así en una ciudadana libre. Argumento que recuerda el de *Pepita Jiménez*. Debo los datos sobre el teatro de Plauto a mi buen amigo el profesor de filología latina Lambert Ferreras.

[2] Motivo T 381.02 en Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Rosenkilde & Bagger, Copenhague, e Indiana University Press, Blomington, 1955-1958.

[3] Ibidem, motivo J 445.2. Agradezco a Gemma Gorga, colega de Departamento, las pistas suministradas en literatura medieval.

[4] De esta novela ejemplar se conocen dos finales, la versión no impresa del manuscrito de Porres, que terminaba con el adulterio de la joven Leonora, al igual que ocurrirá en el entremés *El viejo celoso* y la impresa en la que no se consuma el adulterio.

joven vive encerrada en una casa fortaleza con un marido viejo y de condición celosa que le impide todo contacto con el mundo exterior. Ambas obras versan sobre el mismo tema pero con tratamiento y final distinto. Pues mientras en la novela ejemplar no se consuma el adulterio aunque el marido muere sin saberlo, el entremés termina con el adulterio de la joven desposada. No viene aquí al caso revisar[5] porqué Cervantes opta por dos soluciones distintas para dos obras de época y género también muy distinto, el teatro y la novela. Baste con recordar que en ambas obras la mujer vive prácticamente encerrada en la casa-fortaleza, o cárcel, rodeada únicamente de sirvientas o de un criado eunuco, de animales domésticos hembras, y sin la posibilidad aparente de conocer y tratar a otro hombre sino a su viejo y celoso marido; sin embargo, ni muros, ni cerrojos son suficientes para guardar a dicha mujer, sin duda porque al gran maestro de la novela española moderna le parecían inaceptables aquellos matrimonios que contravenían las leyes de la naturaleza, al juzgar que de ellos sólo podía derivarse unos celos patológicos por parte del marido cuando no la infidelidad de la joven esposa. Y, en todo caso, porque tal como el mismo autor argumenta en El Quijote, "no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio"[6].

Como es bien sabido el motivo literario no se agota en las obras de Cervantes, sino todo lo contrario: a partir de él sigue teniendo una extraordinaria vitalidad en épocas posteriores y bajo preceptivas literarias bien distintas, tales como la formulación neoclásica de Moratín en El viejo y la niña y El sí de las niñas[7]; la idealista de la espléndida novela psicológica,

[5] Sobre este aspecto Américo Castro señala que la diferencia entre el entremés y la novela radica en factores de tipo estético, social y, sobre todo, religioso: "Cervantes escribe primero lo que piensa, es decir, la joven es adúltera sin atenuación alguna; pero una vez dicho, surge el recuerdo de la moral, de Trento, de lo que prescriben las poéticas; actúa, en suma, el ambiente compresor de la Contrarreforma, no sólo de la Inquisición y de los jesuitas, sino de la sociedad de aquel momento histórico; y Cervantes se rectifica, se enmascara como sabía hacerlo su espíritu complejísimo", *cf. El pensamiento de Cervantes,* Madrid, 1925, pp.291. Y más recientemente partiendo del análisis de Castro revisa el tema Manuel García Martín, "*El celoso* extremeño y su influencia en la comedia del siglo XVII", *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* (ed. De M. Criado de Val), 1981, pp. 409-421.

[6] Miguel de Cervantes, "Que trata de lo que contó el cabrero a todos los que llevaban a don Quijote", *El Quijote,* I, 51, (ed. de Martín de Riquer), Barcelona, Juventud, 1971, p.506.

[7] También en *El barón* y *La mojigata,* y no está del todo ausente en *La comedia nueva.* Es por tanto también en este autor dramático un motivo recurrente.

Pepita Jiménez[8], entre otras de don Juan Valera como Juanita la larga, Pasarse de listo, Las ilusiones del doctor Faustino, El comendador Mendoza; Tristana de Galdós y La Regenta de Leopoldo Alas[9], Clarín, por citar sólo algunos ejemplos emblemáticos de la narrativa del siglo XIX, en los que se repite de manera recurrente, aunque con leves variaciones, el motivo del viejo y la niña, hasta convertirse en tópico.

En prácticamente todas las novelas decimonónicas mencionadas el tópico se resume en el matrimonio de una mujer joven con un hombre viejo para garantizarse de esta manera cierta estabilidad económica, de ahí que muchas veces se hable en las propias novelas de matrimonio ventajoso. Por tanto es el hombre viejo el que aporta como compensación a su provecta edad una posición social y económica al matrimonio, la mayoría de las veces pactado sin el consentimiento de la mujer, mientras que ésta ofrece su juventud y su belleza como únicas dotes. Ésta es la tipología más frecuente, singularmente en las novelas de Valera[10], que convierte el motivo en recurrente en prácticamente todas sus obras. Sin embargo, en el caso de Un viaje de novios, la novela que Emilia Pardo Bazán dio a la luz en 1881, al comienzo de la década prodigiosa de la novela realista española, por primera vez que sepamos, los términos de dicho tópico se invierten conscientemente.

Pues en esta obra primeriza, a caballo entre el cuaderno de viajes y la novela de costumbres, la autora narra el fracaso del matrimonio entre un funcionario oportunista y cuarentón y una joven provinciana y totalmente inexperta en materia amorosa, Lucía, quien, tras la unión, se ve sometida al creciente divorcio entre deseo y realidad, que culminará en el trágico fracaso de su matrimonio. En este caso, como veremos, es la joven novia la que aporta tanto la consabida juventud y belleza, cualidades inherentes hasta ahora a la mujer, como la estabilidad económica al matrimonio.

[8] Fue la primera novela española contemporánea que leyó doña Emilia e indudablemente su argumento ejerció sobre ella notable influencia. Además, la narradora coruñesa sintió siempre un profundo respeto y admiración por don Juan Valera, *Cf.* "Don Juan Valera: la personalidad. El crítico. El novelista", *La Lectura* VI (1906), pp.127-135, reimpreso en *Retratos y apuntes literarios*, Madrid, Administración, 1908, reeditado en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, t. III, pp.1410-1435. Y el artículo póstumo, "Aprendiz de helenista", *ABC* [13-V-1921].

[9] Leopoldo Alas volvió al mismo tema en algunos de sus cuentos, por ejemplo *Un viejo verde, El Señor y lo demás, son cuentos*, [1893].

[10] En el caso de don Juan Valera también se han apuntado razones de tipo autobiográfico, pues el eminente y refinado diplomático y novelista, que fue además un gran seductor, contrajo matrimonio en 1867 con la jovencísima Dolores Delavat. Tenía entonces Valera cuarenta y tres años y casi doblaba en edad a su joven esposa.

Veámoslo en la novela: Aurelio Miranda, nombre del pretendiente madrileño, cuando ve canear sus sienes a la par que extinguirse sus escasas rentas, decide cortejar a Lucía, una joven bella pero provinciana e inexperta, hija única de un ex lonjista, que tras haber hecho fortuna en Madrid con el comercio de productos autóctonos y ultramarinos, enviuda y decide regresar a su patria chica, León, dónde vive placidamente sin preocupaciones de ningún orden más que casar ventajosamente a su única hija, con la secreta pretensión de que ascienda de "tenderilla a dama".

En este argumento se alían perfectamente las pretensiones burguesas del señor Joaquín, el ex lonjista de "El Leonés. Ultramarinos", y la imperiosa necesidad del burócrata madrileño de solventar su incierto futuro. Para conseguir sus propósitos, Aurelio Miranda acepta el consejo de Colmenares, prohombre y cacique político madrileño, quien le augura solución a su desastrosa situación vital y económica con estas significativas palabras: "No te propongo mujer que te haga peso sino que te traiga pesos"[11]. Elocuente juego de palabras, ya que el orgulloso y cosmopolita Miranda, en principio desconfía de que en una ciudad aburrida y provinciana como León pudiera encontrar un partido aprovechable. Entendiendo por esto último una mujer rica, bella, joven y cultivada, que le permitiera seguir alternando con desahogo económico en el gran mundo que él estaba acostumbrado a frecuentar en su disipada vida madrileña.

Los iniciales recelos del destronado Miranda se desvanecen al comprobar que la proposición de Colmenar va a encarnarse en "una niña de pocos años, que acaso llegue y aun pase de los dos millones de capital" [2, p.79], y de nula experiencia en el terreno amoroso y sentimental, lo que le permitirá moldearla a su antojo. No olvida tampoco el narrador subrayar cómo Miranda, a los ojos del jubilado ex lonjista, no suscita ningún recelo sino más bien todo lo contrario: profunda admiración por sus envidiables contactos políticos en la capital y por la posibilidad soñada de ascensión social para su única hija. El resto lo hace el ambiente levítico e hipócrita de la pequeña ciudad provinciana que posibilita estas relaciones tan desiguales y tan desfavorables para la mujer, que, dicho sea de paso, como era habitual en la época solamente había recibido un barniz educativo, ya que se la

[11] -Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, (ed. Marisa Sotelo Vázquez), Madrid, Alianza, 2003, cap. 2, p.78. A partir de aquí todas las citas remiten a esta edición y se indicará entre corchetes el capítulo y la página.

preparaba única y exclusivamente para el matrimonio. La referencia a la provincia, como caldo de cultivo propicio para este tipo de relaciones, que suscitaban extraordinario interés y desencadenaban una enorme chismografía cuando no pura maledicencia alterando la modorra y ramplonería ambiental, se evidencia en párrafos como el que sigue:

> El que conozca un tanto las ciudades de provincia, imaginará fácilmente cuánto comentario, cuánta murmuración declarada o encubierta provocó en León la boda del importante Miranda con la oscura heredera del ex lonjista. Hablóse sin tino ni mesura; quien censuraba la vanidad del viejo, que harto al fin de romper chaquetas, quería dar a su hija viso y tono de marquesa - (Miranda parecía a no pocas gentes el tipo clásico del marqués). Quien hincaba el diente en el novio, hambrón madrileño, con mucho de aparato y sin un ochavo, venido allí a salir de apuros con las onzas del señor Joaquín. Quien describía satíricamente la extraña figura de Lucía la mocetona, cuando estrenase sombrero, sombrilla y cola larga. Mas estos rumores se estrellaban en la orgullosa satisfacción del señor Joaquín, en la infantil frivolidad de la novia, en la cortés y mundana reserva del novio [2, 89]

Creo, por tanto, que el hecho de que doña Emilia haya dado la vuelta al motivo ya tópico en la literatura española y haya hecho que no sea la mujer la que necesite ni desde el punto de vista económico ni vital aceptar tal compromiso matrimonial, sino más bien a la inversa, es, además de original, un rasgo más de su activa y temprana militancia feminista[12]. Lucía podía aspirar a un matrimonio por amor, pues reunía todas las cualidades apetecibles, era una mujer joven, honrada, bella y de buena posición económica, tal como lo prueba el retrato que de ella suministra el narrador en los capítulos iniciales de la novela:

[12] Son múltiples los textos en que se evidencian las preocupaciones feministas de la autora, tanto en el aspecto de la libertad femenina, como en el de la educación, véase, Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, (ed. Guadalupe Gómez-Ferrer), Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia, 1999. Y no debe olvidarse que en 1886 cuando escribe los "Apuntes autobiográficos" evoca repetidas veces las dificultades que tuvo que afrontar en su formación literaria prácticamente autodidacta y el rigorismo de las convenciones sociales para con la condición femenina en general. Ideas que vuelven a reaparecer, sobre todo en lo referente a la educación de la mujer, en el "Discurso inaugural del Ateneo de Valencia [29-XII-1899]. *Cf*. Marisa Sotelo Vázquez, "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, heroína, autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX). Actas*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX [en prensa].

También es necesario mencionar el trabajo de Mª Ángeles Ayala, "Emilia Pardo Bazán y la educación femenina", *Salina*, 15 (noviembre 2001), pp.183-190. Y el imprescindible estudio sobre la novela pardobazaniana, en el que la profesora Clemessy se refiere a la endeble educación de Lucía, *Cf*. "La mujer española: realidad e ideal", *Emilia Pardo Bazán como novelista*, T. II, Madrid, FUE, 1981, p. 576

> Contaría la heroína de la fiesta unos dieciocho años: aparentaba menos, atendiendo al mohín infantil de su boca y al redondo contorno de sus mejillas, y más, consideradas las ya florecientes curvas de su talle, y la plenitud de robustez y vida de toda su persona. Nada de hombros altos y estrechos, nada de inverosímiles caderas como las que se ven en los grabados de figurines, que traen a la memoria la muñeca rellena de serrín y paja; una mujer conforme, no al tipo convencional de la moda de una época, pero al tipo eterno de la forma femenina, tal cual la quisieron natura y arte [1, 58]

Retrato que acaba de perfilarse con la primera impresión de Ignacio Artegui, el joven pesimista, con él que Lucía, recién desposada, coincide casualmente en el ferrocarril camino del balneario de Vichy, y del que lógicamente se enamora, porque descubre en él un ser fascinante y un alma verdaderamente gemela. De la mirada entre atenta y sorprendida de Artegui procede este bello retrato de la protagonista dormida despreocupadamente en el departamento del ferrocarril:

> La frente, blanca como un jazmín, los rosados pómulos, la redonda barbilla, los labios entreabiertos que daban paso al hálito suave, dejando ver los nacarinos dientes [...] la cabeza se sostenía en un brazo, al modo de las bacantes antiguas, y una mano resaltaba entre las oscuridades del cabello, mientras la otra pendía, en el abandono del sueño, descalza de un guante también, luciendo en el dedo meñique la alianza. [...] Desprendíase de toda la persona de aquella niña dormida aroma inexplicable de pureza y frescura, un tufo de honradez que trascendía a leguas. No era la aventurera audaz, no la mariposuela de bajo vuelo que anda buscando una bujía donde quemarse las alas; y el viajero, diciéndose esto a sí mismo, asombrábase de tan confiado sueño, de aquella criatura que descansaba tan tranquila, sola, expuesta a un galanteo brutal, a todo género de desagradables lances [4, 102-3]

Retrato que aúna la prosografía, siguiendo las pautas del canon de belleza femenina desde los clásicos, con imágenes tan tópicas como "frente blanca como un jazmín", "rosados pómulos", "nacarinos dientes", etc... al modo de las "bacantes antiguas", a la par que subraya las cualidades morales, o etopeya, sintetizadas en expresiones como "el aroma inexplicable de pureza y frescura", o el "tufo de honradez que trascendía a leguas". Además, este espléndido retrato físico y moral cumple una función contrastiva frente al del vetusto marido, al que el narrador se refiere como "asenderado novio", para describirlo como hombre prematuramente envejecido:

> Medio siglo menos un lustro victoriosamente combatido por un sastre, y mucho aliño y cuidado de tocador; las espaldas queriendo arquearse un tanto sin permiso de su dueño; un rostro de palidez trasnochadora, sobre el cual se recortaban, con la crudeza de rayas de tinta, las guías del engomado bigote; cabellos cuya ralidad

> se advertía aun bajo el ala tersa del hongo de fieltro ceniza; marchita y abolsada y floja la piel de las ojeras; terroso el párpado y plúmbea la pupila, pero aún gallarda la apostura y esmeradamente conservados los imponentes restos de lo que antaño fue un buen mozo, esto se veía en el desposado [1, 59-60]

Contraste que se agudiza todavía más si cabe desde el punto de vista moral, al ser presentado como un hombre orgulloso y de carácter irascible, a causa tanto de su dolencia hepática como del sentimiento de ridículo del que se siente víctima, al perder el tren en la estación de Venta de Baños, lance que permitió que se conociesen en el ferrocarril hacia Bayona Lucía y Artegui, los que por afinidad de edad y sentimientos hubieran podido ser verdaderos novios:

> No era aburrimiento lo que tenía Miranda: era su mal de hígado furiosamente exacerbado con el despecho de la ridícula aventura que le cortó el viaje de novios. Sus sienes verdeaban, sus ojeras se teñían de matices amoratados, la bilis se infiltraba bajo la piel, y así como una casa nueva hace parecer más vetustas las que están a su lado, así la lozana juventud de Lucía realzaba el deterioro del marido [8, 169]

Por tanto, queda claro ya desde los primeros capítulos que Lucía no necesitaba aceptar el matrimonio que equivocadamente –porque contraviene las leyes de la naturaleza-, le propone su padre[13]. Así lo juzgan desde ópticas distintas, tanto el Padre Urtazu, sacerdote jesuita, para quien la diferencia de edad y las múltiples aventuras corridas por el novio no le hacen moralmente un hombre adecuado para Lucía:

> A gato viejo, rata joven. No se pierde el don almibarado y pulido. ¿Pero no ve, desgraciado, no ve que el merengue ese puede ser el padre de Lucía? ¡Sabe Dios las liebres que en su vida habrá corrido! Santísima Virgen, ¡qué de historias llevará escondidos en los bolsillos del levitín! [2, 84]

Como el médico positivista, Vélez de Rada, a quien, desde una perspectiva estrictamente científica, le parece también inadecuado por motivos esencialmente biológicos y naturales:

> -¡Casar a su hija de usted con Miranda! –gritó enarcando las cejas y colérico y descompuesto-. ¡Está usted loco! ¡El mejor ejemplar de raza que de diez años a

[13]-En el tema de la obediencia paterna doña Emilia parece seguir el modelo moratiniano, pues no se olvide que en la época del autor de *El si de las niñas*, los hijos debían obedecer a los padres en materia de esponsales, según legislaba la pragmática promulgada por Carlos III el 23 de marzo de 1776.

> esta parte he visto! ¡Una niña que tiene glóbulos rojos en la sangre bastantes para surtir a cuantas muñequillas anémicas se pasean por Madrid! ¡Una estatura! ¡Un equilibrio! ¡Unos diámetros! Y con Miranda, que...-aquí la discreción profesional selló los labios del médico, y reinó silencio en la estancia. [2, 85]

Doña Emilia se encarga asimismo de subrayar en múltiples ocasiones a lo largo de los primeros capítulos hasta qué punto la posición económica de la novia es imprescindible para que el "calaverón viejo" de Miranda pueda seguir llevando la vida absolutamente irresponsable y disoluta que ha llevado hasta entonces, pero ahora con los gastos pagados por su mujer. Es el narrador omnisciente quien hace notar sutilmente la desfachatez del pretendiente, pues incluso los trajes y aderezo, que como regalo de compromiso había comprado a Lucía en Madrid, lo había hecho a crédito, pensando en pagarlo, una vez casado, con la fortuna de su mujer:

> Miranda a cuentas de un empréstito que negoció contando satisfacerlo después a expensas del generoso suegro, hizo venir de la corte lindas finezas, un aderezo de brillantes, un cajón atestado de lucidas galas, envío de renombrado sastre de señoras. Mujer al cabo Lucía, y nuevos para ella tales primores, más de una vez, como la Margarita de Fausto, se colgó ante un espejillo los preciosos dijes, complaciéndose en sacudir la cabeza a fin de que fulgurasen los resplandores de los pendientes y las flores de pedrería salpicadas por el oscuro cabello [2,89-90]

A partir de aquí es fácil suponer que a la narradora coruñesa no le gustaba el tópico tal como se había venido repitiendo desde los clásicos, ya que daba por sentado que la mujer que no tenía dote y no se metía a monja –que en algunos casos incluso para entrar en un convento era imprescindible disponer de un patrimonio[14] -, no tenía otra alternativa que sacrificar su libertad y ofrecerse ella misma como dote y por tanto transigir con un matrimonio pactado y desigual, como única manera de garantizarse un porvenir honrado en la vida y cierta estabilidad económica que le permitiera sobrevivir incluso después de enviudar. Tampoco podía aceptar doña Emilia que primaran cuestiones económicas o de posición social por encima de la libertad y los auténticos sentimientos de la mujer. Porque todo ello conducía a un matrimonio que, ella como otros narradores antes y también después se encargaron de

[14] -Vid, *La Tribuna*, donde Carmela, la joven encajera amiga de Amparo, puede finalmente entrar en el convento gracias a que además de sus escasos y sacrificados ahorros le toca un premio de la lotería: "Ya tengo la dote, chica... me voy a Portomar a ver si me reciben allá en el convento..." [*La Tribuna*, ed. Marisa Sotelo, Madrid, Alianza, 2002, cap.28, p.210]

demostrar, estaba indefectiblemente condenado al fracaso, sobre todo en el momento en que aparecía un hombre más acorde en edad y sentimientos con la joven desposada; en otras palabras, más afín a su naturaleza. De ahí que se produjera siempre un creciente divorcio entre deseo y realidad, que la mayoría de las veces culminaba en adulterio[15], aunque no sea este el final del caso que aquí nos ocupa, porque la joven narradora coruñesa da a su heroína un final de resignada pero valiente soledad.

En el último capítulo de la novela, una Lucía que ha madurado mucho en contacto con el dolor y la muerte, muy distinta de la joven inexperta del principio, regresa a León sola, encinta, y profundamente triste, tras un viaje de novios que ha sido un cúmulo de despropósitos y que le ha abierto dolorosamente los ojos a la tragedia de su matrimonio sin amor:

> Mas de dos semanas dio pasto a las lenguas ociosas de León el singular suceso de la llegada de Lucía González, sola, triste, desmejorada y encinta, a la casa paterna. Inventáronse mentiras como castillos, para explicar el misterio de su vuelta, el retiro en que se dio a vivir, la tremenda pesadumbre que nublaba el rostro del tío Joaquín González, la desaparición del marido, y tantas y tantas cosas que a escándalo y drama conyugal trascendían. Como suele suceder en casos análogos, rodaron algunos adarmes de verdad envueltos en arrobas de patrañas, y algo se dijo que no iba del todo fuera de camino; [...] Bien se colige que los despellejadores de oficio hicieron el suyo con diligencia y afán extremado, y quien censuró al maduro pisaverde que buscaba novia de pocos años, quien al padre vanidoso y majadero que sacrificaba a su hija por afán de hacerla dama, quien a la niña loca que... En suma, pusieron ellos tantas moralejas a la historia de Lucía, que yo creo poder eximirme de añadir ninguna [14, 276]

[15] -Tema recurrente en las novelas decimonónicas, pues tal como argumentaba Pérez Galdós en 1870 en "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", el adulterio era uno de los problemas más frecuentes de la clase media en el ámbito familiar: "Al mismo tiempo, en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan; porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual" [Perez Galdós, *Crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona, Península, 1972, pp.123-4]

En cuanto a la moraleja final, no es del todo cierto que la autora no pusiera nada de su propia cosecha, pues, tal como observó algún crítico[16] de su tiempo, la novela debiera haberse terminado con la ruptura del matrimonio, ya que la coletilla posterior con las recomendaciones a Lucía, para que se humillara por una falta que realmente no ha cometido o bien se resigne ante la brutalidad de Miranda, suenan a lo que son, consejo y moraleja de confesor, y por ello resultan algo postizas. En este aspecto doña Emilia no es del todo consecuente con las palabras del prólogo y contraviene lo que a propósito del arte docente había declarado en el prefacio de la novela: "Yo de mí sé decir que en el arte me enamora la enseñanza indirecta que emana de la hermosura, pero aborrezco las píldoras de moral rebozadas en una capa de oro literario" [55]

A pesar de estas cautelas estéticas y morales, una vez más doña Emilia da muestras de originalidad e independencia y, jugando con la reelaboración de la tradición, se atreve a dar un paso adelante en defensa de la mujer de su época y a denunciar lo injusto de un matrimonio pactado, sin contar con los sentimientos de la joven novia, evidenciando una situación todavía frecuente en su tiempo, de la que eran víctimas muchas mujeres, probablemente incluso ella misma[17]. Este cambio en el tópico no creo que sea simplemente casual sino que obedece a la perspectiva crítica y disidente de su autora. Todo ello sin descuidar la denuncia del asfixiante ambiente provinciano y la estructura política oligárquica y caciquil imperante en la segunda mitad del siglo XIX.

Indudablemente –el matrimonio pactado, la falta de libertad de la mujer en materia sentimental-, debió ser un tema preocupante para doña Emilia, pues en Aficiones peligrosas, su primeriza novela inacabada, publicada en El Progreso, 1866, [números 79, 80, 83 y 84], ya aborda dicho tema[18]. Y

[16] *Cf.* Juan Reina, "Un viaje de novios", *El Progreso* [30-XI-1881]. Crítico ocasional pero muy mordaz e incisivo, que en 1891 reseñará la aparición del *Nuevo Teatro Crítico*. Probablemente era hermano del poeta Manuel Reina.

[17] -No tenemos prácticamente ninguna noticia de cómo se conocieron doña Emilia y el que sería su marido. Sólo sabemos que se casó muy joven, que fue madre de tres hijos y que poco después de nacer Carmen, la tercera, se rompía su matrimonio precisamente por la imposibilidad de hacer compatible su carrera literaria con sus deberes familiares. En los *Apuntes autobiográficos* tan sólo leemos: "Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la Revolución de septiembre de 1868" [*Obras Completas,* T. III, Madrid, Aguilar, 1973; p.706].

[18]-Ignoramos que desenlace le habría dado la autora a la pretensión de don Antonio, el padre de Armanda, de casar a ésta con el joven Ramón, pues como la novela quedó inacabada, sólo conocemos la respuesta dilatoria de la novia ante el compromiso matrimonial que le propone su padre: "dile que eso no es para dicho de pronto, y que le pido dos meses para pensarlo" [E. Pardo Bazán, *Aficiones peligrosas,* recopilación y estudio de J. Paredes Núñez, Madrid, Palas Atenea, 1989; p.75]

a lo largo de su extensa trayectoria narrativa volverá a plantearse en otras ocasiones el problema de un matrimonio social o económicamente muy desigual; tal es el caso de las ilusiones frustradas de Amparo, la joven cigarrera de La Tribuna, que aspira a desposarse con el enfatuado señorito de Sobrado, o la joven criada Esclavitud, protagonista de Morriña, que se enamora del señorito en cuya casa trabaja de sirvienta –matrimonios que no llegan a consumarse por la manifiesta desigualdad social de las parejas–; el matrimonio de la joven Nieves con el viejo diputado don Victoriano en El Cisne de Vilamorta, y también el de la joven y sensible Nucha, la novia de Los Pazos, con el bronco y brutal don Pedro Moscoso, señor de Ulloa; e incluso, volvemos a encontrar el tema en una nouvelle de 1896, El áncora[19], sin embargo en ningún caso no volverá al tópico tal como lo plantea en Un viaje de novios, donde la diferencia de edad y naturaleza de los cónyuges se convierte en escollo insalvable.

La joven escritora de Un viaje de novios se atrevió a darle vuelta al tópico, sin embargo no se atrevió o no quiso llevar la situación hasta las últimas consecuencias, es decir hasta la consumación del adulterio, a pesar del amor que siente Lucía por Artegui, y precisamente salvó en el último momento a su protagonista apelando de nuevo a una razón de la naturaleza, el embarazo de Lucía, que, más allá de sus profundas creencias religiosas, hace imposible el adulterio, a pesar del dramatismo de la escena final. Escena en la que Artegui, que desconoce el estado de Lucía, le pide que abandone a su marido y huya con él, apelando al derecho que la asiste de vivir plenamente la vida junto al hombre que realmente ama y que la ama:

> Nos vamos juntos. La vida juntos ¿oyes?, la vida. Mira, yo sé que tú lo deseas. Te estás muriendo por decir que sí. Sé de fijo que no eres dichosa, ni estás bien casada, y que te desmejoras, y sufres... No pienses que no lo sé. Sólo yo te quiero, y te ofrezco... Lucía dio otros dos pasos, pero fue hacia Artegui; y con uno de esos movimientos rápidos, infantiles, festivos, que suelen tener las mujeres en las ocasiones más solemnes y graves, se apretó la holgada bata en la cintura, y manifestó la curva, ya un tanto abultada, de sus gallardas caderas. Sacudió la cabeza, y dijo: -¿Cree usted eso? Pues don Ignacio... ¡ya mandará Dios quien me quiera! Ignacio bajó la frente abrumado por aquel grito de triunfo de la naturaleza vencedora. Parecióle que era Lucía la personificación de la gran madre calumniada,

[19]- Escrita para *La Ilustración Artística*, donde se publicó en los números 746, 747, 748 y 749 correspondientes a [13, 20, 27- IV y 4-V-1896], tal como ha comprobado Eduardo Ruiz Ocaña, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en "La Ilustración Artística"*, Madrid, 2003, [Tesis doctoral inédita]. Dicha *nouvelle* fue recogida por Kirby en *O.C.* t. III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 11-44.

> maldecida por él, que, risueña, fecunda, próvida, indulgente, le presentaba la vida inextinguible encerrada en su seno, y le decía: "Tonto de pesimista, mira lo que puedes tú contra mí. Soy eterna" [14, 266]

La extensión de la cita evidencia que a pesar de la valentía con que se plantea en la novela el problema de la libertad de elección de la mujer en materia amorosa[20], no obstante, las circunstancias sociales que rodeaban a la aristocrática narradora coruñesa, entonces joven mujer casada en una ciudad de provincias, así como sus creencias religiosas, le impidieron llevar el conflicto matrimonial hasta las últimas consecuencias y darle un coherente final más acorde con los sentimientos de ambos personajes.

Por otro lado, sólo la apariencia de una relación sexual consumada entre Lucía y Artegui –que recuerda el final impreso de El celoso extremeño, donde el marido muere convencido de que su mujer lo ha engañado-, la hace culpable a los ojos del celoso y colérico Miranda, que tras maltratarla decide abandonarla y regresar a Madrid, mientras la autora intercala un sermón típico de la oratoria jesuítica, en el que se exhorta a la mujer a la sumisión incondicional al marido, aun a costa de sacrificar incluso la verdad de unas relaciones que no terminaron en adulterio. Sin embargo, hay en este final un rasgo de valentía que la crítica de su tiempo no supo valorar correctamente, tal como ha señalado agudamente Ermita Penas, el de "presentar a la joven recién casada, dispuesta a regresar de su viaje de novios sola y encinta, para afrontar un futuro nada halagador en la ciudad provinciana" (Penas 2003: 15) pues Lucía no está dispuesta a humillarse ante su marido, ni tampoco a pedir perdón de una falta de la que no se siente culpable, ni a manchar unos sentimientos que para ella son nobles –el amor hacia Artegui-, y elige la vuelta a León con todas sus consecuencias.

Más valiente y radical, sin embargo, se muestra doña Emilia al enjuiciar el pacto matrimonial entre el padre de Lucía, Aurelio Miranda y Colmenares, prohombre madrileño, verdadero impulsor del enlace, como pretexto para denunciar el sistema oligárquico y caciquil de la sociedad española decimonónica, que fomenta el servilismo, incluso en el terreno personal y

[20] - Libertad que la mujer, a juicio de doña Emilia, sólo puede lograr a partir de la independencia moral y material, tal como la autora planteará diez años después en la reseña crítica a *Tristana* de Galdós, *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 17 (mayo, 1892), el mismo número de su revista en el que publicó el prólogo a la traducción castellana de *The Subjetion of Women* de Stuart Mill, que aparece como pórtico muy pertinente al artículo reseña dedicado a la novela galdosiana. *Cf.* Marisa Sotelo Vázquez, "La crítica Literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós", *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp.763-788.

estrictamente privado, de aquellos que aspiraban a ascender socialmente, tal es el caso del señor Joaquín, el padre de Lucía. Así como satiriza que a través de dicho sistema se controlara desde la capital toda la vida social y política nacional, mediante una serie de prebendas y privilegios personales, que a la postre hicieron no sólo ineficaz sino profundamente corrupto el sistema de partidos turnantes de la Restauración canovista. Y, por último, y en un tono francamente desenfadado y jocoso, doña Emilia, tan cosmopolita, entusiasta e incansable viajera, consciente de que en realidad el asunto de su novela era un viaje de despropósitos comenta con cierta ironía en las líneas finales:

> Lo que con más empeño criticó la gente, fue ese moderno requisito del "viaje de novios", costumbre extranjeriza y vitanda, buena sólo para engendrar disturbios y horrores de todo linaje. Sospecho que con el triste ejemplo de Lucía, tradicionalmente conservado y repetido a las niñas casaderas, en lo que resta de siglo no habrá desposados leoneses que osen apartarse de su hogar un negro de uña, al menos en los diez primeros años de matrimonio [14, 276]

Historia que servirá de ejemplo, palabras que, aunque en tono irónico, refuerzan la tesis didáctica de la novela de la que hablamos más arriba.

En conclusión, doña Emilia, intuyendo muy tempranamente que la mejor literatura es siempre tradición y originalidad –por decirlo con certeras palabras de Pedro Salinas-, en el asunto de esta novela se inscribe de forma totalmente original en la larga cadena de la tradición literaria que no cesa jamás, reelaborando una vez más el tema del viejo y la niña. Y en este sentido, sin duda, sus fuentes no fueron únicamente las novelas de su tiempo, singularmente Pepita Jiménez, primera novela que leyó[21] de su siempre admirado don Juan Valera, o los todavía cercanos modelos moratinianos, sino indudablemente también la obra cervantina, cuyas huellas son perceptibles tanto en la temática como en múltiples expresiones y giros de la novela. Pero además, la autora aporta como novedad el tratamiento absolutamente original que da al tema, al invertir el papel y la función de cada uno de los personajes, y en consecuencia la finalidad del relato. Es por esta razón por la que titulé este breve trabajo "El viejo y la niña, un tópico del revés" en Un viaje de novios.

[21] "Con *Pepita Jiménez* empecé mi función de desagravios a las bellas letras nacionales; siguió en *El sombrero de tres picos*, y ya en lo sucesivo no necesité que nadie me pusiera en la pista" [Emilia Pardo Bazán, "Apuntes Autobiográficos", *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973, p.716].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria:

Pardo Bazán, Emilia (1973): "Don Juan Valera: la personalidad. El crítico. El novelista", La Lectura, VI (1906), pp.127-135, reimpreso en Retratos y apuntes literarios, Madrid, Administración, 1908, reeditado en Obras Completas, Madrid, Aguilar, t. III, pp.1410-1435.

Pardo Bazán, Emilia (1921): "Aprendiz de helenista", ABC (13-V)

Pardo Bazán, Emilia (1973): Apuntes autobiográficos, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1973, t III, pp. 696-732.

Pardo Bazán, Emilia (1989): Aficiones peligrosas [Recopilación y estudio de Núñez], Madrid, Palas Atenea.

Pardo Bazán, Emilia (1892): "Tristana, novela de Benito Pérez Galdós", Nuevo Teatro Crítico, núm, 17 [mayo].

Pardo Bazán, Emilia (2002): La Tribuna, [ed. Marisa Sotelo Vázquez], Madrid, Alianza.

Pardo Bazán, Emilia (2003): Un viaje de novios [ed. Marisa Sotelo Vázquez], Madrid, Alianza.

Bibliografía secundaria:

Castro, Américo (1972): El pensamiento de Cervantes, Barcelona, Noguer, [2ª ed.]

Cervantes, Miguel de (1997): Tres novelas ejemplares y tres entremeses, [ed. Rosa Navarro] Madrid, Biblioteca Hermes, Clásicos Castellanos, 3.

Cervantes, Miguel de (1971): El Quijote, [Martín de Riquer ed.], Barcelona, ed. Juventud.

Clemessy, Nelly (1981): Emilia Pardo Bazán como novelista, Madrid, FUE, T. II.

Faus, Pilar (2003): Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.

García Martín, Manuel (1981): "El celoso extremeño" y su influencia en la comedia del siglo XVII" en Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, [ed. M. Criado de Val]

Penas, Ermitas (2003): Clarín, critico de Emilia Pardo Bazán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Serie Mayor núm.17.

Pérez Galdós, Benito (1972): Ensayos de crítica literaria [ed. Laureano Bonet], Barcelona, Península.

Benito Pérez Galdós (1982): Tristana, Novelas, Obras completas, III, Madrid, Aguilar. Reina, Juan (1881): "Un viaje de novios, novela por Emilia Pardo Bazán", El Progreso [30-XI]

Sotelo Vázquez, Marisa (2000) "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós", Homenaje a Alfonso Armas Ayala, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 763-788.

Stith Thompson (1955-1958): Motif-Index of Folk-Literature, Rosenkilde & Bagger, Copenhague, e Indiana University Press, Blomington.