Mariano Baquero Goyanes

LA NOVELA NATURALISTA ESPAÑOLA:

Emilia Pardo Bazán

Secretariado de publicaciones
e intercambio científico.
UNIVERSIDAD DE MURCIA

CATEDRA MARIANO
BAQUERO GOYANES

LA NOVELA NATURALISTA ESPAÑOLA:

EMILIA PARDO BAZAN

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA. 1986

Depósito Legal:
MU-274-1986

I.S.B.N.:
84-7684-003-9

Fotocomposición y montaje:
Interlid, S.A.L.
C/. Villaleal, nº 2. 4º - F.
Murcia. Tlf.(968) 21 87 08
Imprime:
G. Ciudad, S.A. Alcoy

MARIANO BAQUERO GOYANES

CATEDRATICO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán

SECRETARIADO DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

1986

La Colección "CATEDRA MARIANO BAQUERO GOYANES"

La Universidad de Murcia, queriendo honrar la memoria del Maestro que entregó su vida y su labor a nuestra Facultad de Filosofía y Letras, y a propuesta de ésta, creó la Cátedra "Mariano Baquero Goyanes", para asegurar así la continuidad de la presencia del gran profesor y gran hombre, prematuramente muerto. Hemos querido comenzar las actividades de esta Cátedra con la publicación de uno de los trabajos casi juveniles de Baquero Goyanes, imposible ya de encontrar, pero cuyo valor sigue siendo indiscutible. Por ello rogamos a la Profesora Nelly Clemessy, especialista reputada en el estudio de la obra de Emilia Pardo Bazán, que presentara este libro, lo que le agradecemos vivamente.

A esta publicación seguirán otras, bien de Baquero Goyanes, bien de estudiosos de su obra, o de temática relacionada con la que atrajo el sensible y sabio interés de D. Mariano.

Debemos agradecer al Vicerrectorado de Investigación el haber acogido la obra en las Publicaciones de la Universidad.

Manuel Muñoz Cortés

Director de la Cátedra Mariano Baquero Goyanes.

PRESENTACION

Con el Profesor Mariano Baquero Goyanes nunca tuve la oportunidad de entrevistarme y lo siento en el alma porque a partir del día en que acabé de leer su monumental tesis sobre *El Cuento Español en el Siglo XIX*, no me perdí nada o casi nada de lo que fue publicando el gran erudito sobre la narrativa decimonónica y la contemporánea. D. Mariano tenía en mí una fiel admiradora y llegué hasta considerarle como uno de mis maestros ya que debo mucho a la lectura y meditación de unos señalados estudios suyos, llenos de sugerencias.

Allá por los años 1954-1955, cuando era investigadora muy novata, empecé a interesarme a la obra de Dª. Emilia, animada en ello por el Profesor Charles-V Aubrun de la Sorbona. Fue entonces cuando D. Mariano publicó su estudio sobre: *La Novela Española Naturalista: Emilia Pardo Bazán*. En aquella época, importa subrayarlo, D. Mariano desempeñó papel de pionero en la materia. En efecto, desde la postguerra, a la ilustre novelista gallega la tenían algo olvidada; el único libro de mérito sobre su obra, y no de fácil consulta, era el de Emilio González López: *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia* (Nueva York, 1944, 178, p.). Por lo demás, tan sólo fueron publicándose artículos de españoles y norteamericanos, bastantes de indudable interés, pero, incluso cuando creció el número de publicaciones, a raíz del Centenario del nacimiento de Dª. Emilia (1951); todos estos artículos vertían sobre aspectos biográficos o ideológicos, y en muy escasos casos, apuntó lo literario con la cuestión del realismo y del naturalismo. D. Mariano, todo al contrario, se dedicó de pleno a este tema clave y su estudio resultó una contri-

bución de primer orden, en cuanto aclaración del complejo asunto del naturalismo en la novela pardobaziana. Además, aunque no descartó del todo el aspecto de la temática naturalista, tratada por él en la introducción y primer capítulo de su estudio, D. Mariano tuvo la feliz iniciativa de enfocar el llamado naturalismo de Dª. Emilia a partir de las formas narrativas, y concretamente, de las modalidades descriptivas. Era su propósito valorar con precisión la índole exacta de la estética pardobaziana en su período de influencia zolesca. Los resultados obtenidos dan fe de un rotundo éxito.

Sólo un investigador dotado de la amplia y profunda erudición de D. Mariano era capaz de llevar a bien esta empresa. El crítico no sólo abarca en su estudio la casi totalidad de las novelas de Dª. Emilia sino que, procediendo por comparaciones, su demostración se apoya en ejemplos sacados de la narrativa española desde los principios del costumbrismo decimonónico; se remonta además al siglo de Oro, privilegiando a Cervantes como era debido, y para dar más firmeza a sus aseveraciones, acude, en busca de la tradición realista española más remota, a grandes clásicos renacentistas o medievales, se trate de *El Lazarillo* o *El Conde de Lucanor*.

Gracias a su honda y bien asimilada cultura, procede D. Mariano a un minucioso examen de cuantas formas descriptivas ha registrado en las novelas de Dª. Emilia; las analiza con gran pertinacia y sutileza crítica, multiplica los ejemplos de cada categoría, define su funcionalidad en la economía de las novelas, enjuiciando tanto su calidad intrínseca como su mérito estético dentro de los contextos de donde los saca. Por obra de comparaciones, establece paralelos entre recursos descriptivos pertenecientes a épocas distintas de la producción novelística pardobaziana, destacando claramente la evolución de la escritora hacia un realismo de nueva intencionalidad; por fin, siempre atento a la finalidad suya, D. Mariano, con método riguroso, puntualiza uno por uno, la índole exacta de los procedimientos descriptivos utilizados por la novelista, lo que permite disipar toda ambigüedad en cuanto al tipo de estética al que pertenecen. De este modo, se llega a una diferenciación de los recursos, propios del puro naturalismo de origen francés, de los que no pasan de meramente realistas. Incluso, ampliando la perspectiva, distingue D. Mariano entre realismo decimonónico, de raíz tanto española como francesa, y realismo tradicional español de antigua alcurnia, que na-

da debe a las corrientes ultrapirenáicas, desde Balzac hasta Zola. Con semejante enfoque, D. Mariano proporciona al lector un riquísimo caudal informativo sobre recursos formales del realismo narrativo, de modo que, gracias a la claridad de la clasificación y a la adecuación de los comentarios, el estudio rebasa los límites de la novela pardobaziana, siendo una metodología eficaz, aplicable al análisis de otros novelistas españoles decimonónicos afiliados al realismo y al naturalismo.

Pero, si nos atenemos al aporte de D. Mariano respecto a la estética de Dª. Emilia, cabe insistir en el carácter innovador del estudio en su primera publicación. Entonces, se venía considerando a priori a la Pardo Bazán como novelista directamente relacionada, durante más de una década, con la escuela zolesca. D. Mariano tuvo el notable mérito de demostrar de modo irrefutable los límites del naturalismo de Dª. Emilia en el nivel formal, poniendo de realce el que la influencia francesa de pura cepa, si bien existe, resulta bastante más restringida de lo que se creía, y que, en cambio, la deuda respecto a la tradición realista nacional, tiene importancia no despreciable.

Han pasado varios decenios desde la publicación del estudio de D. Mariano, se han multiplicado las investigaciones sobre la vida y obras de Emilia Pardo Bazán: han salido tesis, libros, numerosos artículos; incluso, en los últimos años, algunos investigadores han puesto en cuestión con nuevos argumentos el naturalismo de la novelista. Con todo, el estudio de D. Mariano no ha envejecido ni un ápice. ¡Qué mejor prueba de su alta calidad! Sigue siendo, así como su denso librito de las "Publicaciones Españolas" (Madrid 1971), obra de consulta imprescindible para quienes pretendan formarse un concepto inteligente y justo de la estética novelística pardobaziana.

La reedición de este valioso estudio se imponía. Saludo con sumo placer esta publicación como homenaje debido al gran hispanista tempranamente desaparecido, aunque siempre vivo entre nosotros, gracias a los frutos perennes de su talentosa pluma.

Nelly Clemessy
Catedrático en la Universidad de Niza.

Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por estremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de aver añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuydos de la naturaleza, perfecionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera.

Gracián, El Criticón,
I. Crisi Octava.

INTRODUCCION

Algunas acusaciones lanzadas, en nuestros días, contra cierto sector de la novela contemporánea, especialmente la norteamericana —tachada de materialista, pesimista, cruda, obscena, etc.— recuerdan de manera tan viva las dirigidas, en el siglo pasado, contra las novelas naturalistas, que autorizarían a creer en la resurrección y presencia de un neonaturalismo narrativo. De existir éste y de poder merecer tal denominación, sus características, su significado y sus técnicas me parecen lo suficientemente distintas del naturalismo del XIX, como para alejar toda sospecha de rebrote o de estrecha dependencia.

El nuevo naturalismo novelesco, montado sobre postulados diferentes de los del siglo XIX, y servido por diferentes procedimientos narrativos, coincide sin embargo con aquel en rasgos que con ser —quizás— epidérmicos y superficiales, favorecen la aproximación y el parentesco (1).

De ahí que, aun siendo lícito aplicar a tales novelas naturalistas de hoy el enfoque con que puedan ser estudiadas las del pasado siglo, tal vez el interés de éstas —las de Zola, seguidores e imitadores— no se haya apagado por completo. Por el contrario, el alejamiento histórico, in-

(1) Por eso GUILLERMO DE TORRE ha podido decir certeramente: «Y sucede que tal naturalismo —como todos recordarán— donde ha logrado reviviscencia propia es [...] en la novela norteamericana, incorporando procedimientos nuevos» (*Problemática de la Literatura*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1951, pág. 245) Vid. también el interesante artículo del mismo autor, *Realidad y Neorrealismo novelesco*, en *Insula*, nº 96, Madrid, 15 diciembre, 1953, en el que vuelve a ocuparse del neorralismo de la novela actual, norteamericana especialmente.

cluso la no vigencia de esos relatos considerados en sus tesis y sus técnicas, invitan hoy a una aproximación crítica más serena que la que en su tiempo pudo hacerse, cuando la cuestión del naturalismo —calificada en España de *palpitante*— fue objeto de continuas polémicas que rebasaban lo puramente literario para incidir en lo social, lo político y aún lo filosófico y religioso.

Por no creer hoy nadie, o casi nadie, que aquellos fervientes naturalistas del XIX —bastante ingenuos, vistos desde nuestra perspectiva— lograrán sus espectaculares propósitos —objetividad narrativa, carácter científico y documental de sus relatos, alcance social de los mismos, etc. (2)—, podría parecer superfluo un análisis más, destinado a descubrir la retórica y los trucos de un método que se tuvo por impersonal y fotográfico. Pero, aunque sea de todos conocido el hecho de que el naturalismo narrativo del XIX supone una retórica y un artificio, puede resultar de un cierto interés el desmontar algunos de los recursos de esa retórica, de esa mecánica naturalista, estudiados en una novelista, Emilia Pardo Bazán, que en España figuró, por decisión propia, de críticos y lectores, como la figura más representativa de tal tendencia o escuela literaria.

Yo hubiera deseado mantener en todas las páginas que siguen un tono que no fuera ni de diatriba ni de elogio, una actitud neutralmente crítica frente al naturalismo de la Pardo Bazán. Como esto —por la dificultad de conseguirlo— quizás no haya pasado de pura pretensión mía, me apresuraré a advertir que, a despecho de ciertas observaciones excesivamente críticas o duras acerca de los recursos descriptivos de la Pardo Bazán, mi personal opinión de ésta, de su obra literaria, es buena en general. Dotada la escritora gallega de cultura, sensibilidad, gran imaginación e indudable talento narrativo —sus abundantísimos cuentos servirían para demostrarlo, aunque no hubiera escrito las novelas extensas—, tuvo como defecto principal en la España del siglo XIX el ser mujer, y,

---

(2) Dice EMILIO GONZALEZ LOPEZ en su estudio *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia:* «el realismo... aspira a anular al individuo dejándole reducido a un simple observador, a una máquina registradora de observación, a un microscopio que capta en todos sus detalles la verdad exterior sin cambiarla en lo más mínimo. El literato realista emplea el mismo método que usa el científico en sus investigaciones, la observación a la que debían sus triunfos las ciencias experimentales; y hasta el propio escritor se considera un verdadero científico» (ed. del Hispanic Institute in the United States, New York, 1944, págs. 12-13).

sobre todo, el prurito pedante de querer estar al día en toda novedad artística, literaria, y de vuelta de ella, una vez caducada en el extranjero, es decir, en Francia, para la Pardo Bazán. Así ha de interpretarse su cambiante actitud frente al naturalismo. De ser su apasionada defensora —aunque con reservas, de carácter moral fundamentalmente— pasó ya que no al franco ataque, sí a una actitud crítica, teñida de cierta hostilidad, y al cultivo de nuevas modalidades novelescas en una etapa de signo distinto, cuya mejor expresión viene dada por la novela «modernista» *La Quimera* (1905).

En su época rotunda, decididamente naturalista destacan tres obras, *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886), y *La Madre Naturaleza* (1887). Puede que de las tres sea *La Tribuna* la más próxima al naturalismo francés, a la manera de Zola. D[a]. Emilia Pardo Bazán debió escribirla casi para completar con la práctica su defensa teórica del naturalismo en *La cuestión palpitante* (1883). En el prólogo que puso a la primera edición de *La Tribuna* la calificó —según la usanza naturalista— de *estudio de costumbres locales*, situándola, pues, en la línea documental, científica, que Zola había propugnado. En el mismo prólogo, aparte de insistir la autora en cómo vio de cerca al pueblo cuando trazó esos *estudios*, se refiere también al *método de análisis implacable* que el arte moderno impone, recayendo así en la terminología y las pretensiones de los naturalistas franceses (3).

Aunque, a lo largo del presente estudio he de referirme en diversas ocasiones a algunos aspectos de *La Tribuna*, quiero subrayar aquí, como claro indicio de su ostentoso naturalismo, la técnica seguida por la Pardo Bazán en la titulación de los capítulos, reveladora de su condición de *estudios* o *documentos*. Recuérdense, por ejemplo, los tres primeros: I, *Barquillos*; II, *Padre y madre*; III, *Pueblo de su nacimiento*, o el XXXVI, *Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria*, etc. La Pardo Bazán tiende a ensamblar esos capítulos de una manera objetiva, documental, ofreciéndolos como pequeños conjuntos orgánicos, que en apariencia apenas presentan conexión unos con otros.

Aun así, con ser *La Tribuna* por su tono, su lenguaje —el de los diálo-

(3) Sobre la introducción del naturalismo en España y la acogida crítica del mismo vid. el estudio de GIFFORD DAVIS, *The critical reception of Naturalism in Spain before «La Cuestión Palpitante»*, *en Hispanic Review*, XXII, 1954, n° 2, págs. 95 y ss.

gos pretende ser imitación del del bajo pueblo—, por su intención social, la novela más naturalista o zolesca de la Pardo Bazán, quizás ofrezca más posibilidades de estudio el breve ciclo narrativo integrado por *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. Ligados al paisaje gallego, a seres y ambientes bien conocidos por la autora, estos dos relatos —sobre todo el primero— constituyen hoy, tal vez, lo más vivo y permanente de su obra novelesca.

Por eso, en las páginas siguientes se concede cierta atención especial a esas dos obras, si bien el estudio no se apoya exclusivamente en ellas, sino también en otras novelas de la Pardo Bazán, no en todas, sólo en las que me han parecido más significativas. Unicamente así, de una manera global —pero no exhaustiva— y con todos los riesgos de prolijidad y enfadosa enumeración que esto trae consigo, he creído que cabría percibir algunos de los recursos descriptivos que las siguientes páginas pretenden presentar.

I

TEMAS NATURALISTAS

He hablado antes de «breve ciclo narrativo», cuando lo cierto es que, aun siendo *La Madre Naturaleza* continuación de *Los Pazos de Ulloa*, una y otra novela pueden ser consideradas como obras independientes y, desde luego, leíbles sin apenas necesidad de conexión. Esto es importante, si pensamos que cada obra tiene su propósito, su intención o su tesis aislada, ya que la que del conjunto puede extraerse me parece algo artificial. Creo que la Pardo Bazán manejó novelescamente dos motivos distintos en cada una de esas novelas. Es más explícito el de la segunda, encuadrable en una tesis claramente determinista: la presión del medio, del ambiente, sobre las pasiones de las criaturas humanas. Así considerada *La Madre Naturaleza* enlaza temáticamente con *Insolación*. Por el contrario, en *Los Pazos de Ulloa*, el propósito es menos claro. (De ahí, la superior calidad artística y emocional de esta novela, comparada con su continuación, la cual peca de excesivamente rígida y teatral en la preparación y aderezo de una tesis, buscada desde un principio).

Para el P. Blanco García el tema de *Los Pazos* era el de «la descomposición de los antiguos organismos sociales». La novela vendría a ser, entonces, el relato de la degeneración de una progenie, la de la casa gallega de los Moscosos (1). Algo así, como si la tesis zolesca de los *Rougon-*

(1) Vid. ob. cit. de E. GONZALEZ LOPEZ: «La crisis del pazo no es más que el signo exterior del declinar de la aristocracia gallega. D[a]. Emilia, persiguiendo la verdad real que salta a la vista, constata esta decadencia; pero, pese a todas sus tentativas de ser imparcial y fría como una naturalista, se nota su dolor de casta al ver cómo han ido degenerando aquellos tipos fuertes y caballerescos, orgullo de la raza, que de su señorío sólo les queda la hombría; al ver a unos como Pedro Moscoso, abarraganado con su criada, con costumbres más campesinas que señoriales, ganado por la vida fácil y muelle del campo, siendo igual a sus colonos en ambiciones y deseos» (págs. 122-3).

Macquart se apretara en un solo volumen. Pero realmente no es el relato de la decadencia de una progenie —como puede serlo la serie de Zola e, incluso, con otro sentido, *Los Buddenbrook* de Thomas Mann—, ya que en *Los Pazos* no hay una gradación prosperidad-descenso-catástrofe final, sino que, desde las primeras páginas, nos es presentada la mansión de los Moscosos como una ruina, y a sus habitantes en plena decadencia, acentuada luego en *La Madre Naturaleza*, donde vuelve a aparecer envejecido y degenerado D. Pedro, el marqués de Ulloa.

Puede que, sin embargo, resulte más útil enfocar temáticamente la novela desde otro ángulo, reductible también a las preocupaciones naturalistas. Me refiero a la consideración de *Los Pazos de Ulloa* como un estudio de ambiente, en el que el protagonista fundamental fuera un paisaje bárbaro y violento, el de una tierra gallega presentada como marco de las más elementales y primitivas pasiones. Hombres y naturaleza se explican mutuamente, de manera semejante a lo que ocurre en algunos de los más crueles y característicos *Cuentos de la tierra* de la Pardo Bazán, entroncables temáticamente con los *Pazos de Ulloa* (2). Esa relación de paisaje y de ser humano, de tierra y de hombre, fusionados trágicamente, se hará más intensa aún, con un sentido determinista, en *La Madre Naturaleza* que, así concebida, representa la exacerbación naturalista de la posible tesis entrañada en *Los Pazos*. Si en este relato muchas de sus violencias y pasiones parecen encontrar su explicación en la fisonomía del paisaje circundante; en *La Madre Naturaleza* el paisaje ya no es sólo un resonador pasional, un marco aclarador de las acciones humanas, sino, sobre todo, un ser omnipotente y terrible que vive e influye con su vida en las de las criaturas humanas a él sometidas, de él hijas.

Resulta curioso, a este respecto, comprobar cómo siendo el escenario el mismo para las dos novelas, parece distinto en una y otra (3); ya

---

(2) Compárese, por ejemplo, el tema de las intrigas y crímenes electorales en *Los Pazos*, con su tratamiento en *Ardid de guerra* (de la serie *El fondo del alma*) y en *El voto de Rosiña* (de *En Tranvía*).

(3) Sobre esto vid., más adelante, el cap. XXVI. — E. GONZALEZ LOPEZ dice en la ob. cit.: «El paisaje es uno de los elementos constitutivos de la novela campesina, y una de las notas distintivas que la separa de la urbana, que es fundamentalmente *comedia humana*. Por esta razón en las dos novelas de este tipo, *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887), figura el paisaje en lugar muy principal, más en la primera que en la segunda» (págs. 102-3). Esto es cierto, considerando el paisaje de *Los Pazos* como un muy concreto escenario gallego. Pero en su dimensión abstracta, generalizante —paisaje elevado a naturaleza—, es indudable que su papel es mucho más importante en la segunda novela.

que mientras en la primera su papel de personaje se ve siempre contenido, frenado por el de marco, en la segunda tiene lugar un desbordamiento vital capaz de romper los moldes del marco, para hacer de la Naturaleza un personaje fundamental. Esto trae como consecuencia una mayor humanización del paisaje —cálido, obsesivo— y, por tanto, un mayor artificio. En *Los Pazos* el ambiente da más sensación de verdad. Con ser tan decisivo su papel en el desarrollo de la acción, la tierra gallega no pierde nunca su calidad de marco —imprescindible, puesto que sin él los hechos perderían su sentido—, admitiendo, pues, descripción y detalle, es decir, manipulación naturalista. En cambio, en *La Madre Naturaleza* la preocupación determinista hace que el paisaje quede cargado de resonancias simbólicas, sometido a vigilada humanización, la que el título de la novela, su tesis, imponían ya desde la primera página.

Donde hay estudio de un concreto ambiente en *Los Pazos de Ulloa* —compárese este título con el de la segunda novela—, hay en *La Madre Naturaleza* una cierta tendencia hacia la abstracción generalizante, aun cuando ésta aparezca montada sobre el mismo limitado escenario gallego del relato anterior.

Insolación (1889) es una variante del mismo tema. Queda el sol abrasador, percutiendo en el ardor erótico de un hombre y una mujer, localizados ahora sobre la estampa madrileña de la romería de San Isidro. Es decir, que en tanto que el tema, el drama de *Los Pazos* parece estar indisolublemente unido a un muy concreto paisaje, la tesis determinista de *La Madre Naturaleza* admite esa traslación geográfica que supone transportar un incidente erótico desde la húmeda tierra gallega a la seca estepa madrileña, manteniendo la presencia del sol como acicate pasional de uno y otro conflicto (4).

El presentar la carnalidad o sensualidad de un ambiente, un contorno geográfico, influyendo sobre la aproximación amorosa de un hombre y una mujer no suponía nada nuevo. Ya Valera en su *Pepita Jiménez* (1874), si bien no muy rotundamente, se había servido de un luminoso y crepitante paisaje andaluz como marco de un episodio erótico. La Pardo Bazán en *La Madre Naturaleza* e *Insolación* va más lejos, al aceptar no-

(4) E. GONZALEZ LOPEZ en su ob. cit. señala el color naturalista de la posible tesis contenida en *Insolación,* pero sin ligar temáticamente esta novela con *La Madre Naturaleza* (pág. 174).

velescamente los postulados deterministas de Hipólito Taine. Bastarían esas dos obras, esas dos variantes de un mismo tema, para comprobar que, contra lo que se creía y contra lo que la misma autora dijo, sus novelas eran naturalistas no sólo por la corteza, por la forma —realismo a la antigua usanza española,— sino también por el contenido, las preocupaciones, las tesis. Esta consideración serviría para alejar totalmente la manera novelística de la Pardo Bazán de la de un Pereda, cuyo naturalismo radica en la expresión, en los procedimientos, en tanto que el contenido, la temática de sus novelas enlaza con la literatura narrativa tradicional e idealista de Coloma, Trueba, o *Fernán Caballero*.

Pero no es del contenido, de las posibles tesis naturalistas descubribles en la obra de la Pardo Bazán de lo que van a tratar las siguientes páginas, sino tan sólo de la forma narrativa.

Para ver cuál es ésta puede que sea un buen punto de partida el que ofrecen las dos novelas más insistentemente citadas hasta ahora, *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. Por más que ambas sean muy conocidas conviene, sin embargo, recordar previamente el esquema de sus argumentos.

En el primer relato presenta la autora, en un ambiente de desmesurada violencia y barbarie, el desafortunado matrimonio de D. Pedro, marqués de Ulloa, con su prima Marcelina, de la que tiene una niña. Matrimonio desafortunado, porque el marqués es un ser rudo y embrutecido que tiene en su casa, en los Pazos, conviviendo con él, como criada, a Sabel, antigua manceba suya de la que tuvo un hijo. El padre de la moza, Primitivo —verdadero dueño de la mansión y de las propiedades de los Moscosos—, permite y favorece la ruina de su amo. La descripción de unas elecciones en las que el marqués sufre una amarga derrota y, a consecuencia de las cuales, en venganza, Primitivo muere asesinado, está hábilmente mezclada a la dramática acción central, que concluye con la muerte de la abnegada Nucha. En tal acción desempeña un papel importante el sacerdote D. Julián, con cuya descripción se abre la novela, cuando cabalga en busca de los Pazos. Aparte de servirse la Pardo Bazán de este personaje como de espectador del drama, casi siempre en escena, le confía asimismo el papel de amigo y admirador entusiasta de Nucha, por la que siente un afecto tan grande que, incluso, da lugar a la injusta y maligna murmuración. Julián es, además, el elemento de continuado contraste, junto con Nucha, que la autora maneja para hacer

resaltar la violencia, la barbarie del ambiente y de los restantes personajes.

En *La Madre Naturaleza* el conflicto dramático viene dado por el amor apasionado de Manuela —hija de D. Pedro y Nucha— y Perucho —habido por el marqués con Sabel—, los cuales ignoran por completo que son hermanastros. Lo descubre todo el tío de la muchacha, Gabriel, que tiene en el relato un papel equivalente al de Julián en *Los Pazos*. Al ser descubierto el involuntario amor incestuoso, estalla la tragedia. Perucho se marcha y Manuela expresa su decisión de entrar en un convento. Gabriel, que proyectaba casarse con su sobrina, culpa y acusa de todo a la naturaleza, a la que califica de madrastra, más que de madre.

II

LO GENERAL Y LO PARTICULAR: UN RECURSO NATURALISTA

Siempre me ha parecido un buen primer capítulo de novela, el de *Los Pazos de Ulloa.* Con el blando y apocado capellán como personaje presentado en primer lugar, la Pardo Bazán nos introduce, al introducir a su personaje en el tremendo mundo de *Los Pazos,* en una atmósfera novelesca que por su densidad y violencia haría pensar casi en unas *Cumbres borrascosas* gallegas.

Julián, el sacerdote, va a desempeñar en el relato un papel que unas veces parece pasivo y otras no, según su situación sea la de mero espectador amedrentado o sea la de sujeto que trata de intervenir en los acontecimientos. Con él se abre y se cierra la novela. Son sus ojos los que nos dan a conocer —transidos de terror— el paisaje en que los Pazos están enclavados, y los que, en el último capítulo, contemplan a Manuela y Perucho juntos, en un final deliberadamente abrupto, que preludia el drama de *La Madre Naturaleza.*

Las características físicas y psicológicas de Julián están presentadas en dependencia funcional inversa de las que poseen los Pazos y sus pobladores. Por deliberado contraste, donde hay en aquel blandura, temperamento casi femenino, hay en el otro mundo a él enfrentado, rudeza, crueldad, barbarie.

Un contraste tan sostenido, tan buscado, no podía resultar totalmente *natural,* por más que esto fuese lo que la autora pretendiera. Ju-

lián se desdibuja de puro amontonar y repetir la Pardo Bazán rasgos descriptivos tópicos, conseguidos, algunos, de acuerdo con una especie de ley perceptible en los procedimientos descriptivos de la escuela naturalista. Me refiero al recurso de servirse de *lo general particularizado* para describir a un personaje y lograr así —mediante esa referencia generalizante— una gran sensación de verosimilitud, de realidad.

La cuestión planteada en toda su amplitud desembocaría en el importante problema de si la literatura es expresión de lo general en lo particular o no. Se ha escrito ya bastante sobre este problema (1), por lo cual me limitaré aquí a aludir a su concreta repercusión en la técnica de las novelas naturalistas, especialmente las de la Pardo Bazán.

Sabido es que Gorki estimaba que para conseguir, en una novela, el retrato auténtico de un sacerdote, un obrero, un comerciante, era preciso haber observado antes a muchos sacerdotes, muchos obreros, muchos comerciantes, extraer de todos unos rasgos típicos, generales, y construir con ellos un personaje concreto cargado, entonces, de verdad, de realismo. El procedimiento se presta a discusión, si tenemos en cuenta que su aplicación práctica conduce, muchas veces, al logro, no de seres auténticos, sino de esquemas deshumanizados, abstracciones sin sangre ni vida (2).

---

(1) Vid, sobre todo, RENE WELLEK y AGUSTIN WARREN, *Teoría Literaria,* trad. de José M.ª Gimeno Capella, Ed. Gredos, Madrid 1953, especialmente cap. III, *Función de la literatura,* págs. 48 y 49, y las correspondientes referencias bibliográficas.

(2) Vid. WLADIMIR WEIDLE, *Ensayos sobre el destino actual de las Letras y las Artes*, Ed. Emecé, Buenos Aires 1943, cap. I. *El héroe mecánico.* —Contra el sistema de lo general en lo particular va Ortega, en cierto modo, en sus páginas de crítica dedicadas a *El obispo leproso* de Miró, al censurar en el escritor levantino el gusto por la construcción topiquizada de sus personajes. En esas páginas orteguianas se lee: «¿Qué debe hacer el novelista con estos *tipos* que la experiencia vulgar ha decantado en las mentes medias? Para mí, no hay duda: debe evitarlos, precisamente porque todo el mundo los posee en su haber mental». «Si el novelista quiere presentarnos un hombre que es militar, es preciso que cree sus rasgos individuales, pero, a la vez, *tiene que crear* un tipo, una *idea genérica del ser militar distinta y más aguda que la vulgar.* Contra lo que al principio puede parecer, no es *tanto* la creación de lo individual —cosa muy problemática— como la creación de tipos genéricos más profundos lo que constituye el verdadero talento del novelista. Es preciso que nos descubra un modo de ser *señorita provinciana* más exacto, más recóndito, más evidente que el que nosotros ya conocíamos. Sólo así nos parecerá encontrar una criatura individual y no un fantoche abstracto. Porque, *como en la realidad,* vendremos a averiguar la nueva especie (el tipo), no por definición abstracta, *como en la zoología,* sino con ocasión de ver moverse a un personaje singular. En suma; el novelista, si se quiere, tiene que copiar la realidad; pero en esta hay estratos superficiales y estratos hondos a que aún no había llegado nuestra mirada. Es buen novelista quien posee perspicacia bastante

La evitación del énfasis romántico, del apasionado subjetivismo, del protagonista novelesco único —sustituído en los relatos naturalistas por el protagonista-conjunto; ciudad, clase social, familia, etc.— trajo, entre otras consecuencias, esta que ahora comento: busca de la verdad, de la descripción fotográfica mediante la vulgarización de rasgos, su generalización. Para que todos los lectores pudiesen ver en un determinado personaje al sacerdote, al obrero, al comerciante, se buscaban los rasgos más comunes de éstos y se aplicaban al personaje en cuestión.

Con la fórmula de *lo general en lo particular* el narrador naturalista creía poder salvar el riesgo de inverosimilitud que la invención de un personaje parece traer consigo, mediante la superposición de elementos reales. Sobra decir que éstos pecan muchas veces de convencionalidad, de gratuidad o de excesiva simplificación.

---

para sorprender estos estratos profundos y gracia suficiente para copiarlos. La novela es casi ciencia: quien no sepa de la vida más que lo vulgar, lo tópico, fracasará irremisiblemente. Una monja de novela tiene, claro está, que ser monja; pero de una *monjedad* inaudita hasta entonces y mucho más verídica» (ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas,* Ed. Revista de Occidente, tomo IV, Madrid, 1947, págs. 543-4).

III

LO GENERAL Y LO PARTICULAR: UN RECURSO LITERARIO DE TODOS LOS TIEMPOS

No cabe considerar que el recurso de *lo general en lo particular* sea una invención naturalista. Lo más probable es que sea tan antiguo como el arte mismo de novelar, que, precisamente en su nacimiento, en sus épocas más primitivas, se caracteriza por la presencia de personajes arquetípicos. No otra cosa representan las viejas fábulas, apólogos, cuentos, etc.

Así, en *El Conde Lucanor,* don Juan Manuel generaliza constantemente sobre cuestiones particulares, las que el Conde propone a su ayo Patronio y éste resuelve volviendo a lo particular, mediante el relato de algún caso concreto del que emanan consecuencias generales. Es, por tanto, una técnica narrativa basada en el constante ir y venir de lo particular a lo general y viceversa. Naturalmente, los personajes de que el narrador se sirve para adoctrinar o moralizar entran, en cierto modo, dentro de la fórmula de *lo general en lo particular.* Recuérdese en el *ejemplo* II, el caso de aquel mozo que viaja con su padre a la villa, llevando una caballería:

«Et bien creed que cuanto los mozos son más sotiles de entendimiento, tanto son más aparejados para facer grandes yerros para sus faciendas; ca han entendimiento para comenzar la cosa mas no saben la manera como se puede acabar, et por esto caen en grandes yerros, si non han

quien les guarde dellos. Et así, aquel mozo por la sotileza que había del entendimiento et quel menguaba la manera de saber facer la obra complidamente, embargaba a su padre en muchas cosas que habíe de facer» (1).

El procedimiento de insertar lo general en lo particular nace aquí del propósito moralizador, que se resuelve en lo que casi podríamos llamar tres tiempos: consulta del conde a Patronio sobre un problema particular suyo; elevación por Patronio de ese problema particular a una dimensión generalizante —«cuanto los mozos son más sotiles de entendimiento, tanto son más aparejados para facer grandes yerros para sus faciendas»—; y vuelta a lo particular, al concretar la moraleja en el caso del mozo protagonista del *ejemplo:* «Et así, aquel mozo...».

Recuérdese, asimismo un pasaje del *ejemplo* XXI, donde Patronio dice:

«Et como los mozos son quejosos para saber et para facer todas las cosas, el rey que era mozo quejábase para veer como cataba los agueros el filósofo» (2).

O aquel otro del *ejemplo* XLV:

«Señor conde —dijo Patronio— un homne fuera muy rico et llegó a tan gran pobreza que non había cosa de que se mantener. Et porque non ha en el mundo tan gran desventura como seer muy mal andante el que suele seer bien andante, por ende aquel homne que fuera muy bien andante e era llegado a tan gran mengua, se sentía mucho dello» (3).

Se observa en todos estos ejemplo lo muy intensa que siempre resulta la referencia generalizante, en contraste con la nota particularizadora, muy débil y pálida. Apenas hay en esta literatura narrativa didáctica tipos muy concretos —fuera de excepcionales creaciones de D. Juan Manuel: el mancebo que casó con la mujer brava, D. Yllán y alguna más—, abundando, por el contrario, los personajes arquetípicos, definidores de toda la especie: el mozo, el filósofo, el avaro, el ambicioso, etc.

Resulta imposible trazar aquí, por extemporáneo, un breve resumen de los matices que el procedimiento de *lo general en lo particular* ha ido

---

(1) *El Conde Lucanor*, Ed. de Sánchez Cantón, Calleja, Madrid, 1920, pág. 35.
(2) Id. pág. 110.
(3) Id. pág. 228.

adquiriendo en la evolución de nuestra literatura. Aun así, tras los ejemplos citados de *El conde Lucanor,* quizás resulte conveniente aportar algunos más de otras épocas y obras, entre ellas, por su especial significación, el *Lazarillo de Tormes.*

Suele estimarse que esta novela —nacida en oposición a las sentimentales y caballerescas— abre el camino a una nueva manera de novelar, caracterizada por el realismo, la observación, el lenguaje directo, la presencia de seres vulgares arrancados del ambiente cotidiano. Efectivamente, en el *Lazarillo* —tras precedentes como los del *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*— encontramos personajes muy concretos, con fisonomía muy personal, dentro de una esquemática y simplificada caracterización. Aun así, muchos de esos personajes están compuestos, en cierta manera, según la fórmula que vengo estudiando, manejada, claro es, con sentido distinto al de D. Juan Manuel.

Repásese la galería de personajes del *Lazarillo* y se verá que todos ellos son arquetípicos y hasta convencionales. El clérigo de Maqueda despide a Lázaro diciéndole: «No es possible sino que ayas sido moço de ciego» (4), revelando así la presencia de un molde genérico, de una especie, de un oficio sobrepuesto a la personalidad del protagonista, es más, definidor en cierto modo de esa personalidad: la de un mozo de ciego con todo lo que indeleble picarismo imponía tal profesión. Y, a la vez, en las primeras líneas de ese capítulo del avaro clérigo de Maqueda, Lázaro comenta:

«Escapé del trueno y dí en el relámpago. Porque era el ciego para con éste vn Alexandre Magno, con ser la mesma auaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la lazeria del mundo estaua encerrada en este. No sé si de su cosecha era, o lo auia anexado con el ábito de clerezía» (5).

En esta observación satírica, de signo erasmista, se percibe la fórmula generalizante usada con vacilación, ya que Lázaro no sabe si la avaricia del clérigo de Maqueda le es connatural, prescindiendo de su hábito —es decir, rasgo particular, intrínseco a su carácter o si, por el contrario, proviene de su condición de clérigo— es decir, rasgo generalizante,

(4) *Lazarillo de Tormes.* Clásicos Castellanos, pág. 145.
(2) Id. págs. 110-111.

considerada la clerecía desde la sátira erasmista.

Lo cierto es que el clérigo de Maqueda está compuesto según una fórmula tradicional, convencional, que la literatura eramistas había puesto de moda, perceptible también en las figuras del buldero, el fraile de la Merced y el Arcipreste de San Salvador, personajes presentados muy fugaz, esquemáticamente, según la fórmula de *lo general en lo particular,* aunque falte la referencia generalizante.

Y, para cerrar ya esta breve digresión histórica, puede que convenga ver, aunque sea de paso, cómo maneja Cervantes el recurso que vengo comentando. Ofrezco algunos ejemplos —muy pocos— tomados de las *Novelas Ejemplares.* Recuérdese el comienzo de *La Gitanilla;*

«Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como acidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco...» (6).

No cabe más insistencia y extensión en la referencia generalizante como fórmula con la que pasar al tipo particular, la gitana que pasa por abuela de Preciosa. Que en esta última no se cumpla la que parece ser tendencia invencible de las gitanas, el robo, y que Preciosa sea un prodigio de honestidad y de gracia es la gran paradoja barroca y ejemplar de la novela (7), desmontable, además, si tenemos en cuenta que Preciosa no es una auténtica gitana, aunque como tal se comporte, por ejemplo en el hablar:

«—¿Quiérenme dar barato, ceñores?— dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas; que no naturaleza» (8).

Porque es artificio cecea, sin robar, en cambio, porque esto es ya naturaleza. El plano generalizante del robo, como inevitable signo de la

(6) *Novelas Ejemplares.* Clás. Cast., n.° 27, págs. 3-4.

(7) Dice JOAQUÍN CASALDUERO: «En La Gitanilla, el célebre párrafo del comienzo [...], es la concavidad, el nicho, que contiene la joya, la piedra preciosa de la virtud. Inmediatamente se nos dice que vamos a contemplar un prodigio» *(Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»,* Buenos Aires, 1943, pág. 33).

(8) *Novelas Ejemplares,* ed. cit., pág. 19.

raza gitana, afecta a la falsa abuela de Preciosa y no a ésta, en tanto que ese otro rasgo gitano del ceceo sí sirve a Cervantes para particularizar —generalizando— el lenguaje de su protagonista.

Otras veces el salto de lo particular a lo general se obtiene por el procedimiento de presentar algún indicio revelador de una profesión o una manera de ser. Así, en el *Rinconete y Cortadillo,* la Escalanta y la Gananciosa denuncian su profesión por su atuendo, ante los ojos de los dos muchachos:

«dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza: señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron que eran de la casa llana, y no se engañaron en nada» (9).

Los personajes cervantinos aparecen en las *Novelas Ejemplares* actuando y comportándose según la condición, sexo u oficio al que pertenecen. En *La Española Inglesa* se lee de la madre de Arnesto:

«Quedó la camarera admirada de las razones de su hijo, y como conocía la aspereza de su arrojada condición, y la tenazidad con que se le pegauan los deseos en el alma, temió que sus amores auían de parar en algún infelize sucesso. Con todo esso, como madre a quien es natural dessear y procurar el bien de sus hijos, prometió al suyo de hablar a la reyna» (10).

La camarera de la reina se comporta como madre, de la misma manera que la gitana que pasa por abuela de Preciosa se comporta como gitana.

En cuanto a Arnesto, aparece caracterizado en *La Española Inglesa* con unos rasgos generalizadores que hacen referencia sobre todo a su condición social:

«Hazíanle la grandeza de su estado, la alteza de su sangre, el mucho fauor que su madre con la reyna tenía, hazíanle, digo, estas cosas, más de lo justo arrogante, altiuo y confiado» (11).

Resulta curioso comprobar cómo tales condiciones generalizadoras,

(9) *Novelas Ejemplares*, ed. cit., pág. 187.
(10) Id., ed. de Schevill y Bonilla, II, Madrid, 1923, pág. 41.
(11) Id., ed. de Schevill y Bonilla, II, Madrid, 1923, pág. 40.

emanadas de la estirpe y el rango social, y determinadoras de un carácter violento y altivo, se repiten, parcialmente, en otro personaje cervantino, el Rodolfo de *La fuerza de la sangre,* descrito en una ocasión así:

«Hasta veynte y dos [años] tendría vn cauallero de aquella ciudad, a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torzida, la libertad demasiada, y las compañías libres le hazían hazer cosas y tener atreuimientos que desdezían de su calidad, y le dauan renombre de atreuido» (12).

El marco de la mucha riqueza y la ilustre sangre es el que, utilizado por Cervantes como referencia general, parece explicar los particulares casos de Arnesto y Rodolfo. Es ésta una explicación de carácter ético, según se percibe, en *La fuerza de la sangre,* en la actitud de los compañeros de Rodolfo, cuando deciden ayudarle a raptar a Leocadia:

«y en otro instante se resoluieron de boluer y robarla, para dar gusto a Rodolfo, *que siempre los ricos que dan en liberales,* hallan quien canonize sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos» (13).

La riqueza de Rodolfo —transplantada a un plano general— explica nuevamente actitudes y vicios. No habría que perder nunca de vista esta resonancia ética, *ejemplar* de las *Novelas* cervantinas, tan decisiva para el entendimiento de cómo el autor maneja lo general y lo particular. Piénsese de qué manera encarece Cervantes el valor general de la honestidad a través de la particular conducta, casi prodigiosa, de *La ilustre fregona* y *La Gitanilla.* Por cierto que el ya citado comienzo de ésta —pasó del plano general, costumbres de los gitanos, al particular, conducta de la gitana que pasa por abuela de Preciosa— es muy semejante a otro, también conocidísimo, pasaje de *El celoso extremeño,* el de la presentación de Loaysa, realizada según la misma técnica:

«Ay en Seuilla vn género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio; estos son los hijos de vezino de cada colacion y de los más ricos della, gente valdía, atildada y meliflua; de la qual, de su traje y manera de viuir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí auía mucho que dezir, pero por buenos respectos se dexa. Vno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado

(12) *Novelas Ejemplares*, ed. de Schevill y Bonilla, II, Madrid, 1923, pág. 115.
(13) Id., pág. 116.

virote —moço soltero, que a los recién casados llaman *mantones*—assestó a mirar la casa del recatado Carrizales» (14).

En esencia esta será la técnica de que luego, en el XIX, habrán de servirse los escritores costumbristas en muchos de sus artículos, compuestos según la misma fórmula: inicial digresión sobre una especie, clase social u oficio; paso de la especie al individuo, que no hace sino expresarla y definirla a título de ejemplo particularizador. Recuérdense, por ejemplo, *El cesante* o *El romanticismo y los románticos* de Mesonero Romanos. Esta técnica se prolonga en la novela y el cuento del siglo XIX. La misma Pardo Bazán se sirvió de ella para algunos de sus relatos breves: v. gr., *Travesura pontificia* —en donde, tras una introducción sobre el buen humor frecuente entre los Papas, se pasa luego al caso concreto—, o *El pajarraco* —cuyo protagonista, un donjuán de provincias, es presentado tras una breve digresión generalizadora sobre este tipo humano, etc.

(14) Id., págs. 170-172.

IV

LO GENERAL Y LO PARTICULAR EN LA PARDO BAZAN

De todo lo expuesto cabe deducir que la fórmula de insertar lo general en lo particular, para describir a un ser novelesco, es un viejo recurso narrativo que no puede ser adscrito con exclusividad al naturalismo. Aun así, en las novelas de esa tendencia aparece utilizado con tal insistencia, que es corriente considerarlo como típicamente naturalista (1).

---

(1) De los muchos ejemplos que pudieran ofrecerse, transcribo algunos de MAUPASSANT: «Después se acercó a la señora Andermatt, saludándola muy ceremonioso, un anciano alto, cuyas canas echadas por detrás de las orejas, al modo académico, le caracterizaban como un sabio inconfundible. Ya enderezado, emparejó con ella, descubierto y mostrando su cabellera científica; con el sombrero hongo en la mano, imponía y se le creyera adiestrado en desfiles para exhibir al vulgo su roseta de oficial de la Legión de Honor, demasiado grande para un hombre tan modesto» *(Mont Oriol, Obras completas,* ed. Aguilar, Madrid, 1948, pág. 690). —Recuérdese asimismo la descripción de Jorge Duroy, *Bel Ami:* «Engreído por naturaleza y por petulante resabio de sus tiempos de suboficial, engalló el pecho, se retorció el bigote con marcial gesto que le era peculiar, y lanzó sobre los comensales rezagados una mirada rápida y circular, una de esas miradas de gavilán que todo lo abarcan y penetran». «Andaba como cuando vestía el uniforme de húsar; abombado el pecho, las piernas ligeramente arqueadas como si se acabase de desmontar del caballo; avanzaba brutalmente, empujando con sus hombros los hombros ajenos, abriéndose paso entre la gente para no desviarse de su camino. Llevaba chistera ligeramente inclinada hacia la izquierda, y taconeaba fuerte. Parecía desafiar a alguien: a los transeúntes, a las casas, a la ciudad entera; por prurito de soldado marchóse en traje de paisano» (Id., págs. 767-8). (Compárese esta descripción con la que en este mismo capítulo transcribo del sacerdote Julián vestido de seglar. Lo genérico —milicia en el personaje de Maupassant, sacerdocio en el de la Pardo Bazán— domina hasta el punto de sobreponerse a lo individual, como sello inescondible).

Recuérdese en *Germinia Lacerteux* de los GONCOURT la caracterización de la seño-

Jean Paul-Sartre, refiriéndose a las novelas francesas del pasado siglo dice:

«les sentiments et les actes son souvent presentés comme des exemples typiques des lois du coeur: *Daniel, comme tous les jeunes gents... Eve était bien femme en ceci que... Menier avait ce tic, fréquent chez les bureaucrates...* Et comme ces lois ne peuvent être deduites a *priori,* ni saisies par l'intuition ni fondées sur una experimentation scientifique et susceptible d'être reproduites universellement, elles renvoient le lecteur à la subjectivité qui a induit les receettes des circonstances d'une vie mouvementée» (2).

Sartre, preocupado por el problema de la objetividad narrativa, cree que en todas las novelas del siglo pasado, aun en las de Maupassant, nunca se logró tal objetividad. Siempre —dice Sartre— hay en esos relatos un narrador interno, un testigo omniconociente. De ahí que las referencias generalizantes le parezcan falsas y subjetivas, montadas más que sobre leyes auténticas, sobre apreciaciones gratuitas y observaciones personales.

Considerado así el recurso de *lo general en lo particular,* difiere mucho su sentido del que tenía en manos de D. Juan Manuel o Cervantes. Estos no buscaban el *tic* tipificador, obtenido por observación directa, sino que se quedaban con el rasgo general, aceptado apriorísticamente por todos. En una novelística de tipo ético —pues eso es, en definitiva, *El Conde Lucanor* o el arte contrarreformista de Cervantes— importaba más lo general que lo particular, el símbolo que el dato concreto. Por el contrario, el narrador naturalista, aun cuando busque la apoyatura generalizante, desea crear seres únicos, muy concretos, rebosantes de autenticidad humana. Esto explica el que tales referencias generalizantes tengan un sentido en cierto modo distinto al perceptible en otras épo-

---

rita de Varandeuil: «A partir de aquel día, cediendo a las enfermedades que ya no tenía por qué combatir, se puso a llevar esa vida estrecha y retraída de los viejos, que gastan en el mismo sitio la alfombra de su habitación, no saliendo, no leyendo casi nada a causa del cansancio de sus ojos y permaneciendo muy a menudo hundida en su sillón, dedicada a volver a ver y a revivir su pasado» (Col. Universal, Ed. Calpe, Madrid, 1921, págs. 42-43). O el retrato de Jupillon: «Este mozalbete era toda la ironía baja, cobarde y perversa del populacho. Encarnaba el tipo de esos parisienses que llevan pintado en el semblante el escepticismo burlón de la gran ciudad burlona en que nacieron. La sonrisa —ese ingenio y malicia de la fisonomía parisiense— no dejaba de figurar nunca en su rostro, burlesca e impertinente» (Id. pág. 93).

(2) J. P. SARTRE, *Situations,* II, Gallimard, París, 1948, pág. 184.

cas. Más que a lo ético, a actitudes morales, aluden a gestos y costumbres condicionadas no sólo por el sexo, la condición humana, sino fundamentalmente por el oficio, la profesión, la clase social. No es que falten los comentarios generalizantes de tipo moral, pero sí que estos resultan menos característicos que los alusivos a *tics* o gestos puramente físicos.

Maupassant utiliza los dos tipos de comentario en alguna novela. En *Pedro y Juan* se dice de la mujer de Roland:

«Aparecieron dos lágrimas en sus ojos, esas lágrimas silenciosas de las mujeres, gotas de pesar que salen del alma, corren por las mejillas y parecen tan tristes siendo tan claras» (3).

Las lágrimas de esta mujer son las de todas las mujeres. En cambio la aspereza de su marido es la propia de su concreta profesión:

«Su marido, sin ser malo, la trataba casi con aspereza, como suelen hacerlo, sin cólera y sin odio, los déspotas de mostrador, para quienes mandar, equivale a vociferar y jurar» (4).

La confrontación de ambas descripciones nos hace ver que el procedimiento segundo, el típicamente naturalista, supone una muy peculiar clase de generalización, que —como Sartre dice— tiene muy poco de objetiva y suele estar fundada sobre observaciones personales y discutibles, casi siempre (5).

El narrador naturalista, en su deseo de ofrecer personajes cargados

---

(3) *Pedro y Juan*. Trad. de Carlos Frontaura, Ed. E. Fé, Madrid, (s. a.), págs. 60-61.

(4) Id., págs. 45-46.

(5) Hay algún caso en que la fórmula de *lo general en lo particular* aparece usada con un efecto de contraste. Recuerdo en *Nuestro corazón* de MAUPASSANT la descripción de un refinado escultor: «Todos quedaron sorprendidos. Era un hombre grueso, de edad indeterminable, espaldas de aldeano, cabeza voluminosa, de facciones acentuadas cubiertas de cabellos y de barba grises, nariz poderosa, labios abultados, aire tímido y embarazado. Llevaba los brazos algo separados del cuerpo, demostrando cierta torpeza, que debía, sin duda, atribuirse a las enormes manos que salían de las mangas. Manos anchas, gruesas, provistas de dedos velludos y musculosos; manos de hércules o de carnicero, aparentaban ser torpes, pesadas, imposibles de ocultar». (*Obras Completas*, ed. cit., pág. 562). La tosquedad de las manos del escultor está expresando, en paradójico contraste —pues, en general, las manos de un artista se caracterizan por su aire refinado—, la delicada condición de su poseedor. La descripción puede ser encajada dentro del procedimiento de *lo general en lo particular*, ya que, en definitiva, Maupassant retrata a su escultor, buscando una particular nota diferencial que contraste con la conocida general. Para que el retrato se produzca, es menester que esa nota general esté presente en la imaginación del lector.

de verdad, recurre a la observación. Pero esta, aparte de ser personal y estar sujeta a errores y espejismos, se ve interferida, además, por prejuicios, por resonancias literarias, tradicionales, etc. En literatura existen arquetipos, caracterizaciones topiquizadas que, a veces, resulta muy difícil esquivar. Wellek y Warren (6) han señalado cómo, en el XIX, es frecuente, en la novela inglesa y norteamericana, presentar a los seres morenos como apasionados, violentos, misteriosos —tipos orientales, judíos españoles— y a los rubios como lánguidos, débiles y dulces. Por un lado Heatcliffe, Becky Sharp, Zenobia, Mr. Rochester; por otro, la Amelia Sedley, de Thackeray, la Lady Rowena, de Poe, etc.

Prejuicios de este tipo —de origen folklórico, muchas veces— o de otros semejantes, unidos a la arbitrariedad del enfoque personal, desobjetivizan las pretendidas descripciones fotográficas del naturalismo.

Y por otra parte, la repetición de ciertos personajes convencionales, presentados siempre con los mismos o muy parecidos rasgos, supone, en toda novelística —como lo supuso en la naturalista—, un peligro de aproximación a algo así- como una *Commedia dell'Arte* narrativa, en donde, aun con diferentes nombres, siempre aparecen los mismos personajes, que aquí no serían Colombina, Pantalone, Arlecchino, sino el militar, el comerciante, el campesino, etc.

Algo de esto ocurre en las novelas de la Pardo Bazán, en las que si bien hay personajes certeramente trazados, con humanidad, otros se pierden, de puro querer ser fieles trasuntos de la realidad, en el tópico del molde genérico.

Ya en *Un viaje de novios* (1881), primera novela importante de la escritora gallega, primer ensayo tímido de naturalismo narrativo, aparece usado con bastante frecuencia el recurso de *lo general en lo particular*.

La descripción de la despedida, en una estación, de unos recién casados frente a sus familiares y amistades, da lugar a comentarios como éste:

«Todo el racimo de amigas se apiñaba en torno de la nueva esposa, manifestando la pueril y ávida curiosidad que despierta en las multitu-

(6) WELLEK y WARREN, ob. cit., pág. 383.

des el espectáculo de las situaciones extremas de la existencia» (7).

Entre tan despersonalizado coro se mueven los personajes de la acción, descritos con fórmulas semejantes. El P. Urtazu, un jesuita, confesor de Lucía, la recién desposada, es descrito así:

«Alzó el jesuíta la cabeza y fijó en la niña sus ojos levemente bizcos, como son los de las personas hechas a concentrar y sujetar la mirada. Y con la vaga sonrisa distraída de las gentes meditabundas» (8).

El leve estrabismo y el distraído sonreir del P. Urtazu son, para la Pardo Bazán, detalles caracterizadores, extraídos de un tipo genérico indudablemente convencional y hasta literaturizado, en el XIX, el del sacerdote, sujeto novelesco de tantas obras (9). En las de la escritora gallega, aparte del P. Urtazu, cabría recordar al P. Moreno, el fraile franciscano de *Una cristiana*, cuyo retrato es una variante topiquera y literaturizada del mismo tipo novelesco, presentado aquí como un ser alegre, campechano y de gran robustez física. De este P. Moreno dice la escritora gallega que eran las suyas «unas orejas con mucha fisonomía, según suelen tenerlas los eclesiásticos» (10).

La superposición de lo genérico —el estado, el sacerdocio— a lo individual se observa también en el retrato de Julián en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. En la descripción que de este personaje se encuentra en el cap. I de la primera novela se alude en seguida a su estado y a la impronta de éste en lo físico, en el atuendo:

«Aunque cubierto del amarillo polvo que levantaba el trote del jaco, bien se advertía que el traje del mozo era de paño negro liso, cortado con la flojedad y poca gracia que distingue a las prendas de ropa de seglar vestidas por clérigos» (11), insistiendo líneas adelante en su «desairado levitín».

Y en *La Madre Naturaleza* encontramos otra descripción de Julián

---

(7) E. PARDO BAZAN, *Obras completas, Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar. Madrid, 1947, tomo I, págs. 75-76.

(8) Id. I, pág. 77.

(9) Sobre el tema del sacerdote como personaje novelesco en la literatura del siglo XIX, vid. el cap. *Cuentos religiosos* de mi obra *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, especialmente las págs. 337 y ss.

(10) E. PARDO BAZAN, ed. cit., I, pág. 660.

(11) Id., I, pág. 191.

sustentada en un nuevo rasgo genérico, propio de su estado:

«De tiempo en tiempo carraspeaba para afianzar la voz, costumbre propia de todos los que han ejercido el confesionario». (12).

Esta breve serie de ejemplos, a los que cabría agregar alguno más, pueden servirnos para ver cómo la Pardo Bazán compone un tipo novelesco de acuerdo con un sistema descriptivo, calificable aquí de naturalista. La fórmula de *lo general en lo particular* presenta diversos matices, según se la examine en uno u otro de los ejemplos citados. En el primero, el del P. Urtazu, la referencia genérica tiene una cierta construcción ingenuamente silogística: el personaje es un sacerdote; es propio de los sacerdotes ser personas concentradas y meditabundas, luego, las características de éstas —el leve estrabismo producido por la fijación de la mirada, el distraído sonreír— convienen al P. Urtazu. Prescindiendo de la mayor o menor gratuidad de la observación, se percibe la elemental lógica deductiva de la Pardo Bazán, su fácil manera descriptiva.

En el último ejemplo citado, el del desairado levitín seglar de Julián y el de su carraspeo, la referencia generalizante aparece limitada, con relación al caso del P. Urtazu. Aquí no se habla ya de personas concentradas y meditabundas —entre las cuales la Pardo Bazán cree han de figurar los sacerdotes—, sino tan sólo de estos últimos, un estado con ciertas características —indisimulable personalidad que no puede esconder el traje seglar, especial manera de hablar dada por la práctica del confesionario— que la escritora aplica a su personaje, con la seguridad de no equivocarse y de que todos los lectores las reconocerán como tales.

En cambio, en la descripción del P. Moreno la autora introduce un elemento que cabe considerar fruto de su observación personal, más o menos caprichosa. La referencia generalizante es, ahora, muy débil, de no contar con el asentimiento intuitivo del lector, capaz, entonces, de trocarla en muy fuerte, muy intensa.

Los tres ejemplos recogidos expresan bastante bien cómo la Pardo Bazán, con distintos procedimientos, puede describir un mismo tipo: por sus actitudes —P. Urtazu—, por alguna curiosa peculiaridad de su físico —P. Moreno—, o por lo más aceptado y característico de su profesión —El P. Julián—. Exceptuada la segunda manera, las otras dos

(12) Id., I, pág. 471.

se apoyan fundamentalmente en el tópico (13).

(13) Existen, claro es, otros procedimientos descriptivos dentro de la fórmula de *lo general y lo particular*. Aparte del efecto de contraste, señalado antes en Maupassant, podría recordarse algún caso de *lo particular generalizado* por un proceso de agrandamiento. De François Mauriac son estas líneas: «Imaginons un écrivain, père de famille, qui, après une journée de travail, et la tête encore pleine de ce qu'il vient de composer, s'assied pour le repas du soir à une table où les enfants rient, se disputent, racontent leurs histoires de pension. Il éprouve fugitivement de l'agacement, de l'irritation... Il souffre de ne pouvoir parler de son propre travail... Une seconde, el se sent mis de côté, negligé... Mais, en même temps que sa fatigue disparaît cette impression se dissipe et, à la fin du repas, il n'y songera même plus. Et bien, l'art du romancier est une loupe, une lentille assez puissante pour grossir cet énervement, pour faire un monstre, pour en nourrir la rage du père de famille dans *Le Noeud de Vispères*» (*Le romancier et ses personnages*, Correa, París, 1952, pág. 115). El novelista llega desde lo particular a lo general, por un proceso de agrandamiento, que desemboca otra vez en lo particular: la creación de ese concreto ser novelesco.

V

VALOR NATURALISTA DEL TOPICO. COSTUMBRISMO Y OBSERVACION PERSONAL

El significado y valor del tópico en el naturalismo requiriría un estudio atento y minucioso. En cierto modo —y en líneas generales— cabría decir que la novela naturalista se nutre de temas-tópicos, abunda en ideas-tópicos y se expresa, también, a través de fórmulas topiquizadas (1). Prescindiendo del matiz peyorativo perceptible tras todo esto y

---

(1) Véanse algunos ejemplos —unos pocos, entre los muchos que cabría citar— de expresiones topiquizadas en *Los Pazos de Ulloa*: «No eran tortas y pan pintado la limpieza material del archivo; sin embargo, la verdadera obra de romanos fue la clasificación. *Aquí te quiero*, parecían decir los papelotes, así que Julián intentaba separarlos» (Ed. cit., I, pág. 205); «Del famoso arreglo del archivo sacó Julián los pies fríos y la cabeza caliente» (pág. 208); «Todos estaban —es la frase de cajón— muy afectados» (pág. 243); «No era posible dejar de recordar [al oír la primera risa de la niña] el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora disipando las tinieblas» (pág. 274); «¡Buena misa sería la que dijese, con la cabeza hecha una olla de grillos!» (pág. 276); «El se estaba quieto, inmóvil, con los ojos muy abiertos y fijos sin osar respirar, tan hermoso que daban ganas de comérselo» (pág. 291); «Todo anunciaba que el señor de los pazos se llevaría el gato al agua, a pesar del enorme aparato de fuerza desplegado por el Gobierno» (pág. 308); etc.

Prescindo, claro es, de los tópicos expresivos puestos en boca de los personajes novelescos, mucho más abundantes aún, como corresponde al prurito naturalista de reflejar, con la mayor exactitud, el lenguaje vulgar, incluso el más bajo o plebeyo, a veces.

Fuera de estos, los tópicos utilizados en la narración por la propia autora ofrecen un aspecto curioso: el de presentar a la Pardo Bazán —tan pedante expresivamente, en muchas ocasiones— manejando recursos del lenguaje corriente y familiar, para así dar más sensación de verdad. La escritora tiene conciencia, en muchos casos, de que maneja tópicos —«es la frase de cajón», «el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora»—, pero no los evita por estimar, posiblemente, que su utilización acerca, una vez más, su mundo novelesco al de la realidad cotidiana.

optando por una interpretación positiva, podríamos ver en el naturalismo un revalorizador del tópico, incluso —paradójicamente— un destopiquizador de la existencia, al revelarnos que en ésta no se da lo normal ni lo excepcional, sino que todo es uno, hecho cotidianeidad y costumbre tanto lo trágico como lo trivial. Lo malo es que en el logro de tal empresa los naturalistas pusieron excesivo artificio y énfasis, quedando entonces patentes el ademán teatralizado, la retórica y el tópico.

Resulta curioso constatar cómo en una literatura que deseaba dar jerarquía protagonística a los seres de vida más vulgar y opaca, entraron junto con esos hombres de todos los días, insignificantes y grises, los más extraordinarios monstruos, del tipo de los que aparecen en *La Tierra*, de Zola, prodigio de anormalidad y excepcionalidad, de puro querer ser brutalmente vulgares (2).

Del tópico se sirve con frecuencia la Pardo Bazán como de justificación generalizante en la que respaldar algunos de los rasgos o actitudes de sus personajes, que obtienen así —en opinión de la autora— una especie de certificado de autenticidad.

Así, en *Un viaje de novios*, Miranda, el marido de Lucía, es un ser tan vulgar, tan ordinario, que sobre él prende la autora un buen manojo de esas etiquetas caracterizadoras, construídas con tópicos:

«Desagradándole [el llanto de su esposa] como desagrada a las gentes de mediano nivel intelectual el sublime horror de la tragedia» (3); «prosiguió con esa grosería conyugal de que no se eximen ni los hombres de buen tono» (4); «Miranda había aprovechado los primeros años de su juventud, haciéndose licenciado en Derecho, como suele la mayoría de los españoles» (5).

Esta misma topiquera observación la repite la autora en otras narraciones. En *El Cisne de Vilamorta*: «Segundo, que lo era en el orden

---

(2) Decía la P. Bazán, a propósito de *La Tierra*: «No serán los labriegos modelos de pulcritud, mas, si juzgo por los que conozco —y son de un país menos adelantado—, ni hablan ni proceden como quiere Zola. Sin duda les domina la codicia del terruño; sin duda practican, acaso forzadamente, una economía sórdida, pero es gente que, hasta por instinto de prudencia defensiva no sueltan atrocidades; la plebe urbana es más desvergonzada en esto». (*El naturalismo*, vol. XLI de las O. C. Ed. Renacimiento, pág. 113).

(3) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*. Ed. Aguilar, I, pág. 80.

(4) Id., I, pág. 165.

(5) Id., pág. 89.

cronológico, acababa de graduarse: un jurisconsulto más en la nación española, donde tanto abunda esta fruta» (6). El narrador-protagonista de *Una cristiana* dice: «Mi tío no ejerció la profesión: la abogacía fue para él lo que suele ser para los españoles mezclados en política: una aptitud, un pasaporte» (7).

En una línea semejante cabría citar otro pasaje de esta última obra, *Una cristiana*: «También era vizcaína la patrona [de la pensión] porque lo son la mitad de las patronas en España» (8). Precisamente, a propósito de tales patronas y tales casas de huéspedes, acumula la Pardo Bazán tal cantidad de tópicos descriptivos que llega a decir, resumiendo: «en fin, todo lo que abunda en este género de guaridas de la villa y corte, mil veces retratadas por los novelistas y pintores de costumbres» (9).

Tal observación nos permite percibir, una vez más, la estrecha ligazón existente entre costumbrismo y naturalismo. Es por esto por lo que, muchas veces, los comentarios generalizantes de la Pardo Bazán adoptan un cierto tono satírico que recuerda el de los articulistas de costumbres. Así, en *Un viaje de novios*, el ya citado Miranda «desempeñaba en León uno de esos destinos que en España abundan, no por honoríficos peor retribuídos y que sin imponer grandes molestias ni vigilias, abren las puertas de la buena sociedad, juntando cierta importancia oficial: género de prebendas laicas, donde se dan unidas las dos cosas que asegura el refrán no caber en un saco» (10). Y del padre de la novia se hace el siguiente topiquizado comentario: «Porque siendo el señor Joaquín español, ocioso me parece advertir que tenía sus opiniones políticas como el más pintado, y que el celo del bien público le comía, ni más ni menos que nos devora a todos» (11). Y en *Una cristiana* se dice de un personaje, Lupercio Pimentel, que figura como un famoso político: «era apuesto, correcto, bien hablado, cordial y bromista, al modo que lo son los políticos de este periodo actual, que reemplazan la influencia de las ideas y los principios con la de las simpatías personales, que suman incesante-

(6) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, 1947, tomo II, pág. 235.
(7) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, I, pág. 642.
(8) Id., I, pág. 633.
(9) Id., I, pág. 628.
(10) Id., I, pág. 84.
(11) Id., I, pág. 83.

mente» (12).

Un parecido tono costumbrista tienen otros comentarios generalizantes de la Pardo Bazán, alusivos a la España de su época. En *Un viaje de novios* la descripción de una ciudad francesa, Bayona, da pie a algunas alusiones de un fácil y provinciano costumbrismo satírico: «En las calles la gente circulaba de prisa, animada, como el que va a algo que le interesa; no con esa lentitud de los españoles, que se pasean por tomar el aire y matar el tiempo» (13).

Del estudiante protagonista de *Morriña* se dice: «No tenía el recurso del cigarro, porque pertenecía a esta generación reciente que no fuma, y que llegará, si Dios no lo remedia, a desmayarse con el olor del habano, ni más ni menos que las damas británicas» (14).

Un costumbrismo de tono rural, gallego, se encuentra en *La Madre Naturaleza*. La nueva descripción de Sabel, la que fue presentada como arrogante moza en *Los Pazos*, da ahora lugar a la siguiente serie de consideraciones:

«Quien la hubiese visto cosa de dieciocho años antes, cuando quería hacer prevaricar a los capellanes de la casa, no la conocería ahora. Las aldeanas, aunque no se dediquen a labrar la tierra, no conservan, pasados los treinta, atractivo alguno, y, en general, se ajan y marchitan desde los veinticinco. Sus extremidades se deforman; su piel se corta; la osatura se les marca; el pelo se les vuelve áspero, como la cola de buey; el seno se esparce y abulta feamente; los labios se secan; en los ojos se descubre, en vez de las chispas de juguetona travesura propia de la mocedad, la codicia y el servilismo juntos, sello de la máscara labriega. Si la aldeana permanece soltera, la lozanía de los primeros años dura algo más, pero si se casa, es segura la ruina inmediata de su hermosura. Campesinas mozas vemos que tienen la balsámica frescura de las hierbas puestas a serenar la víspera de San Juan, y al año de consorcio no es posible conocerlas ni creer que son las mismas, y su tez lleva ya arrugas, las arrugas aldeanas, que parecen grietas del terruño» (15).

(12) Id., I, pág. 692.
(13) Id., I, pág. 114.
(14) Id., I, pág. 586.
(15) Id., I, págs. 389-390.

El paso de esta descripción generalizadora a la concreta de Sabel se hace mediante una expresiva fórmula:

«*Sabel no desmentía la regla*. A los cuarenta y tantos años era lastimoso andrajo de lo que algún día fue la mejor moza de diez leguas en contorno. El azul de sus pupilas, antes tan claro y puro, amarilleaba; su tez de albérchigo en piel de manzana que en el madurero se va secando, y los pómulos sobresalientes y la frente baja y la forma achatada del cráneo se marcaban ahora con energía, completando una de esas cabezas de aldeana de las cuales dice cualquiera: «Más fácil sería convencer a una mula que a esta mujer cuando se empeñe en algo» (16).

Obsérvese cómo, tras la descripción individualizadora, vuelve la Pardo Bazán al plano general: «una de esas cabezas de aldeana».

Un caso parecido a este de Sabel, es el de la descripción de su marido, el *Gallo* de Naya, cuando espía la conversación entre D. Pedro y su hijo Perucho:

«Bajo el aspecto soñoliento y las trazas cariñosas y humildes del aldeano gallego, se esconde una trastienda, una penetración y una diplomacia incomparables, pudiéndose decir de él que siente crecer la hierba y corta un pelo en el aire, si no tan aprisa, quizás con mayor destreza que el gitano más ladino (17). A la perspicacia une la tenacidad y la paciencia, y si tuviese también la energía y el arranque, de cierto no habría raza como ésta en el mundo...» (18).

Otras veces la ampliación generalizadora o la reducción general-particular se hacen más que sobre tópicos costumbristas, sobre observaciones personales de la autora. Así, en *Morriña* el gusto por las charlas evocadoras de un anciano magistrado es explicado de la siguiente manera:

«Quizás en esto influyese, además de la vejez, el carácter que imprime la Magistratura, profesión cuyas bases son nociones científicas estratificadas ya, un derecho puramente histórico, en que el espíritu de innovación es una herejía, y en que se resuelven problemas jurídicos de hoy

(16) Id., I, pág. 390.

(17) Esta comparación de gallegos y gitanos se encuentra también en otras páginas de la Pardo Bazán: en el cuento *Que vengan aquí*, y en *Morriña*, en boca del señor de Candás.

(18) *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, I, pág. 461.

con el criterio de la ley romana o del fuero visigodo» (19).

Y en *La Quimera:*

«Como la inmensa mayoría de los hombres, Cenizate en sus actos partía del dato de sus propios sentimientos, importándole los ajenos un comino; y siéndole infinitamente agradable la compañía de Lago, no se fijaba en si Lago estaba a la recíproca» (20).

En ocasiones, la observación aparece expuesta por la Pardo Bazán de manera semejante a cómo se expresaría una ley física. De *La Tribuna* es este pasaje, uno de los más logrados en lo que a particularización de lo general se refiere:

«Toda mujer prendada de un hombre llega a conocer por sus movimientos más leves, por los actos que distraída y casi mecánicamente ejecuta, el talante de que está. Amparo sabía que cuando Baltasar fumaba así [con rápidas aspiraciones] no se distinguía por lo jocoso y afable» (21).

De todos los ejemplos transcritos, éste es el más agudo psicológicamente. Un ademán particular —la manera de fumar de un hombre— es transportado a un plano general, aclarador, explicador, sin caer en el pleno tópico y la mecanizada construcción, característica de tantos otros ejemplos. Por desgracia, creo que la Pardo Bazán se sirvió más de moldes ya hechos, dados por la tradición y la rutina, que de personales hallazgos, para describir y caracterizar a sus personajes. No otra cosa representan —dentro de esta fórmula de *lo general en lo particular*, con todas sus variantes y matices— las bastante abundantes descripciones de la escritora gallega apoyadas en ciertas resonancias artísticas —literarias y, sobre todo, pictóricas— muy vagas e inconcretas, fuera de alguna excepción.

(19) Id., I, págs. 559-560.
(20) Id., I, pág. 891.
(21) Id., II, pág. 204.

VI

LA DESCRIPCION CON RESONANCIA ARTISTICA: EL CASO DE CERVANTES

Me es imposible comparar —ello exigiría un estudio aislado y extenso— el procedimiento descriptivo de la Pardo Bazán, a que ahora voy a referirme, con su uso en otros novelistas. Tendré que contentarme, como en los anteriores capítulos, con algunas rápidas referencias que prueben —si es que fuera necesaria la prueba— la no exclusividad del recurso, bastante utilizado por la escritora gallega, de servirse de una resonancia literaria o plástica para enmarcar o situar ciertas figuras novelescas, ciertos gestos y actitudes.

He de utilizar nuevamente la obra de Cervantes —aun con el riesgo de convertirla en un socorrido comodín— y, sobre todo, algunas de las certeras observaciones que, sobre ella, ha hecho Joaquín Casalduero.

Este, en su estudio *Sentido y Forma de las «Novelas Ejemplares»*, señala la calidad plástica de los personajes cervantinos: «los valores pictóricos quedaban encomendados al traje y adorno, los cuales estaban caracterizando al personaje» (1).

Ofrece particular interés una conocida descripción de *La Española Inglesa*, que Casalduero considera como un bello caso de *Revitalización de temas antiguos*:

---

(1) *Sentido y Forma de las «Novelas Ejemplares»*, Buenos Aires, 1943, pág. 29.

«Cervantes pinta, en la novela que estamos estudiando, de manera deliciosa, al Amor mirándose en las armas de Marte y jugando con ellas. Está Ricaredo con todas sus armas en Palacio, rodeado de las damas de la corte; se entabla un diálogo en el cual resalta el valor pintoresco de lo social: *Estas y otras honestas razones pasó Ricaredo con Isabela, y con las damas, entre las cuales había una doncella de pequeña edad, la cual no hizo sino mirar a Ricaredo mientras allí estuvo; alzábale las escarcelas por ver qué traía debajo dellas; tentábale la espada, y con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo, llegándose a mirar muy de cerca en ellas; y cuando se hubo ido, volviéndose a las damas, dijo: Ahora, señoras, yo imagino que debe de ser cosa hermosísima la guerra, pues aun entre mujeres parecen bien los hombres armados.* Esa niña, que debemos imaginárnosla vestida como una Infantita de Velázquez, es una forma encantadora de Amor barroco y juguetón. El asunto que está tratando Cervantes es evidente, tanto más cuanto que ha comparado la bizarría de Ricaredo a la de un Marte armado con un rostro de Venus, y quizás no sería exagerado afirmar que el novelista estaba pensando en alguna pintura, pues también es frecuente la inspiración de los poetas en las artes plásticas» (2).

Recuérdese también la interpretación —o interpretaciones— que Casalduero da de una escena del *Persiles* entre Ruperta y Croriano, rica en resonancias artístico-culturales:

«En la escena de Ruperta viendo al mancebo dormido, se hace que gravite el recuerdo de Holofernes y Judit: *Si que no espantó la braveza de Olofernes a la humildad de Judit; verdad es que la causa suya fue muy diferente de la mía.* Lo que a veces une la escena a la tradición literaria es la semejanza de motivación moral, pero frecuentemente la relación literaria la crea la situación en que se encuentran los personajes, como ahora: hombre dormido, mujer vigilante. Por eso la alusión puede ser múltiple. De la Biblia se nos conduce a la mitología: el joven es un *hermoso Cupido*; al ver su hermosura, a Ruperta *turbada y arrepentida, se le cayó la lanterna de las manos sobre el pecho de Croriano, que se despertó con el ardor de la vela.* Junto a la fábula de Amor y Psique, quizás haya que tener en cuenta la de Endimión, pues Croriano vió y

(2) Id. pág. 106.

conoció a la bellísima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada»(3). En una línea semejante —resonancia artística de un tema bíblico— está la escena de Periandro huyendo de la cortesana Hipólita, la ferraresa, que recuerda la de José y la mujer de Putifar (4).

Y piénsese, también en la interpretación que Casalduero da del episodio, en el *Quijote*, de Dorotea con traje varonil sorprendida por el Cura y el Barbero en Sierra Morena: «Cervantes, sin duda, para sorprender a esta mujer, piensa más que en Diana, en la Susana bíblica sorprendida por los viejos. Se ve al novelista en toda su gloria al competir con los mil artistas que han tratado el tema tradicional, y ya que Trento veda el desnudo, gozando en vencer los obstáculos y poder crear un maravilloso desnudo con la cascada de oro de su pelo rubio, es claro que Cervantes piensa en la Magdalena: en esa figura del encanto femenino en la penitencia» (5).

En esos ejemplos cervantinos se perciben, pues, diversas resonancias literarias y artísticas, por más que el autor silencie las fuentes inspiradoras casi siempre; como no podía menos de suceder, dado el sentido barroco de tales recreaciones temáticas.

Es decir —y esto se ve claro a través de las luminosas observaciones de Casalduero—, Cervantes se sirve de viejos motivos literarios o artísticos, no como de referencias generalizantes que den al lector gestos, líneas, colores, y con ellos autenticidad, calidad de cosas conocidas, a los personajes y acciones. Por el contrario, cuando Cervantes acude a viejos motivos, tratándolos de nuevo, se adivina en la recreación el ademán humanístico, la carga cultural renacentista, el gusto barroco por la dificultad vencida y aún la superposición de recuerdos e incitaciones artísticas, ya que, según hemos visto en los textos comentados por Casalduero, la resonancia temática es, en algunos casos, múltiple.

Todo esto aleja suficientemente la técnica descriptiva cervantina de la propia de la novela moderna, en la cual, generalmente, cuando en-

(3) J. CASALDUERO, *Sentido y Forma de «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, 1947, págs. 233-234.

(4) Vid. CASALDUERO, íd., pág. 263.

(5) J. CASALDUERO, *Sentido y Forma del «Quijote»*, Insula, Madrid, 1949, pág. 133.

contramos descripciones respaldadas en algún recuerdo literario o artístico, éste no aparece silenciado, sino presente siempre, como referencia explicativa, generalizadora o particularizadora, según los casos, pero tendente en todos o casi todos a proporcionar al lector un conocido equivalente plástico de lo allí presentado con palabras. El papel, pues, de tales descripciones en la novela moderna suele ser predominantemente referencial, caracterizador y realista, a la inversa de lo que ocurría en la novela cervantina. No es que falten en los relatos de la Pardo Bazán composiciones artificiosas de figuras y gestos, pero éstas nuncan alcanzan la calidad de cualquiera de las conseguidas por Cervantes.

VII

LA DESCRIPCION CON RESONANCIA ARTISTICA EN LA PARDO BAZAN

Un buen ejemplo del valor referencial que la descripción con resonancia artística suele tener en la novela moderna, lo ofrece este pasaje del *Lucien Leuwen* de Stendhal:

«Esta cabeza de perfecto —se dijo— es una copia de las figuras de Cristo de Lucas Cranach» (1).

De casos semejantes —más inconcretos, por lo general—, perceptibles en la obra de la Pardo Bazán, es de lo que deseo ahora ocuparme, para intentar comprender su intención y papel dentro de la retórica naturalista (1 bis). Cualquiera que sea la mayor o menor vaguedad de la resonancia artística, creo que, en todos los casos, actúa de elemento identificador. Este puede llegar a la total inconcreción, a la máxima vague-

(1) STENDHAL, *Lucien Leuwen*. Ed. du Rocher, Mónaco, 1945, tomo I, pág. 32.

(1 bis) Sería prolijo transcribir —junto con los de la Pardo Bazán— ejemplos naturalistas de utilización de este recurso. Recuerdo en *Una vida* de MAUPASSANT, la descripción de Juana: «Tenía semejanza a un retrato del Veronés con sus cabellos de un rubio brillante que parecían haber desteñido sobre su cutis, un cutis de aristócrata apenas coloreado de rosas» (Maupassant, O. C., Ed. cit., pág. 158).

En GALDOS podrían encontrarse bastantes casos. De *Fortunata y Jacinta:* «Jacinta había visto ojos lindos pero como aquellos no los había visto nunca. Eran como los del Niño Dios pintado por Murillo» (*Obras Completas.* Ed. Aguilar, tomo V, pág. 115). De *Miau:* «Dió Villaamil un gran suspiro, elevando los ojos en el techo. El tigre inválido se transfiguraba. Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fé algo de San Bartolomé, de Ribera». (Id., pág. 555).

dad, a sólo el débil rasgo genérico. La descripción aparece integrada entonces por tópicos que poco tienen de naturalistas y que casi están más cerca de la manera romántica de novelar.

En esta línea cabría situar los fáciles y vulgares retratos hechos por la Pardo Bazán con vagas resonancias artístico-paganas. De Lucía, la joven protagonista de *Un viaje de novios,* se dice en una ocasión: «y sus cabellos, revueltos y a trechos aplastados, le prestaban cierto aspecto de ninfa que sale del baño, destocada y húmeda» (2). Y en otra, cuando cena con Artegui, vuelve a calificársela de «risueña ninfa» y se dice que enseñaba «al sonreir los blancos dientes entre los labios húmedos con risa de bacante inocente aún, que por vez primera prueba el zumo de las vides». Y comenta la autora: «Lindo asunto para una anacreóntica moderna» (3).

De la misma manera, la brutal escena, al comienzo de *Los Pazos,* en que se describe la embriaguez del pequeño Perucho da lugar a que éste sea calificado de «Baco niño» (4).

Por cierto que Perucho, tanto de niño en *Los Pazos* como de mozo en *La Madre Naturaleza,* es siempre presentado como un arquetipo de belleza pagana. Así, en la primera novela se habla de su cabeza como de una «testa de Cupido» con facciones «dignas del cincel antiguo» (5), o de cómo esa misma cabeza, vendada por una descalabradura, «le asemejaba al Amor» (6), o bien de cómo «se estaba buena pieza con el dedito en la boca, absorto y embelesado, más parecido que nunca a los amorcillos de los jardines que dicen con su actitud: silencio» (7).

El artificioso paganismo de la belleza de Perucho se prolonga en *La Madre Naturaleza,* mezclado con plásticas resonancias bíblicas, según se advierte ya en una descripción de este personaje, adolescente, al final de *Los Pazos:* «Era el muchacho el más guapo adolescente que puede soñar la fantasía; y si de chiquitín se parecía al Amor antiguo, la prolongación de líneas que distingue a la pubertad de la infancia, le daba, aho-

(2) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, ed. cit., I, pág. 104.
(3) Id., I, pág. 125.
(4) Id., I, pág. 198.
(5) Id., I, pág. 210.
(6) Id., I, pág. 226.
(7) Id., I, pág. 291.

ra, semejanza notable con los arcángeles y ángeles viajeros de los grabados bíblicos» (8).

En *La Madre Naturaleza* la descripción de Perucho, mozo, oscila entre el molde pagano que la dependencia temática de *Dafnis y Cloe* parecía imponer, aun subconscientemente, y ese molde de arcángel bíblico que en *Los Pazos* quedaba insinuado. Véanse dos ejemplos, uno de cada clase.

De tipo pagano: «Para el escultor y el anatómico, belleza era, y de las más perfectas y cumplidas, aquel cuerpo proporcionado y mórbido en el que ya, a pesar de la juventud, se diseñaban líneas viriles, bien señaladas paletillas, vigorosos hombros, corvas donde se advertía la firmeza de los tendones, y rasgos también de belleza clásica y pura, la poderosa nuca redondeada formando casi línea recta con la cabeza y cubierta de un vello rojizo; el trazo de la frente que continuaba sin entrada alguna; la vara de la correcta nariz; los labios arqueados, carnosos y frescos, como dos mitades de guinda; las mejillas ovales, sonrosadas, imberbes; la nariz y barba que ostentaban en el centro esa suave meseta o planicie que se nota en los bustos griegos» (9).

De tipo bíblico: «Las correctas líneas del rostro de Perucho se crisparon. Las raras veces que tal sucedía, palidecían sus mejillas un poco, dilatábanse las fosas nasales, se oscurecían y centelleaban sus ojos de zafiro, poníase más guapo que nunca y era notable su parecido con las estampas de la Biblia que representan el ángel exterminador o a los vengadores arcángeles que se hospedan en casa de Lot, el patriarca» (10).

Sean de tipo bíblico o pagano, estas descripciones inciden constantemente en el tópico y casi recuerdan las —más artificiosas pero de mejor tono— de Juan Valera en algunas de sus novelas, por ejemplo, *Juanita la Larga:*

«En extremo gustaba él —se lee en esa novela— de ver a Juanita charlar en la fuente o subir la cuesta con el cantarillo en la cadera o con la ropa ya lavada sobre la gentil cabeza, más airosa y gallarda que una ninfa del verde bosque, y más majestuosa que la propia princesa Nausi-

(8) Id., I, pág. 331.
(9) Id., I, pág. 387.
(10) Id., I, pág. 424. —Es muy probable que esas estampas o grabados bíblicos a que alude la Pardo Bazán fueran los tan popularizados de Gustavo Doré.

caa» [...] «era su andar sereno, a grandes pasos, noble y lleno de gracia, como sin duda debía de andar Diana Cazadora, o la misma Venus, al revelarse al hijo de Anquises en las selvas que rodeaban a Cartago» (11).

Y en alguna ocasión —como en las descripciones de Perucho— el elemento plástico cristiano se mezcla al pagano o clásico. Recuérdese la escena de la lucha de Juanita derribando a D. Andrés, al pretender éste seducirla:

«Juanita estaba así tan guapa, que se parecía, aunque sin alas, al propio arcángel San Miguel dando una soba al diablo».

«Don Andrés la contemplaba con tal embeleso que apenas sentía enojo de verse vencido. Y como era hombre muy versado en fábulas y en narraciones verídicas, trajo a su pensamiento, para que quedasen eclipsadas por Juanita, a Pentesilea, a Clorinda y a Bradamante, y a otras mujeres heroicas que han florecido en el mundo, desde el Ebro, glorioso por las zaragozanas, hasta el claro Termodonte, en cuyas fértiles orillas reinan las amazonas» (12).

En general me parece que las descripciones de este tipo, en Valera, se caracterizan por un prurito humanístico y literaturizador menos perceptible en las de la Pardo Bazán, tendentes a la busca del rasgo identificador. Valera *hace y luce cultura* en esos artificiosos retratos. La Pardo Bazán sin desdeñar la resonancia culta y hasta pedante, persigue sobre todo lo estrictamente plástico. Las aproximaciones pictóricas de que se sirve para algunos de sus retratos novelescos, más que una etiqueta de cultura —fácil cultura artística—, representan un esfuerzo por el logro de lo auténtico, de lo verosímil, de lo fácilmente reconocible e identificable por todos los lectores.

En ese *jugar a los parecidos* a que, a veces, equivale el recurso descriptivo de la Pardo Bazán, forzoso es confesar que tales *parecidos* son muy vulgares y topiquizados, en la mayoría de los casos.

La referencia artística que actúa de término identificador suele caracterizarse por la vaguedad, la vulgar inconcreción que revelan ejemplos como los siguientes:

Para caracterizar a Artegui en una escena de *Un viaje de novios* di-

(11) JUAN VALERA, *Obras,* Ed. Aguilar, Madrid, 1934, pág. 490.
(12) Id., pág. 506.

ce la escritora: «El negror de la barba realzaba su interesante palidez, y su abatimiento la asemejaba a las cabezas muertas del Bautista, tan valientes en su claroscuro, que creó nuestra trágica escuela nacional de pintores» (13).

De *Morriña* proceden los siguientes ejemplos: «Don Gaspar recordaba las mejores cabezas del siglo XVIII, tal como nos las ha conservado la miniatura» (14); «Y es que el tipo de Esclavitud con aquel peinado sencillo y aldeano, recordaba las creaciones de la iconografía mística, ya en las tablas flamencas, ya en las primitivas pinturas italianas» (15). Este mismo personaje femenino es descrito así, otra vez, con una resonancia artística no menos vaga: «se había demacrado, afinando y espiritualizando su tipo, que ahora podría servir de modelo para esas imágenes labradas en cera donde se encierran los huesos de alguna mártir desconocida» (16).

Creo que de este tipo —y mediante fórmulas como las ya transcritas *recordaba, se asemejaba,* etc.— son la mayoría de los ejemplos extraíbles de las novelas de la Pardo Bazán. Casi siempre se alude más al modelo —una cabeza de santo, una imagen de mártir, una figura campesina—, que a su concreta resolución plástica. Así, en *Una cristiana* se dice del P. Moreno: «el fraile iba descalzo, con unas sandalias que sujetaban el pie por el empeine, dejando libres los dedos, que eran bien modelados y carnosos, como los de las esculturas de San Antonio de Padua» (17). Y en *La prueba,* la protagonista adquiere, una vez, «una expresión agónica como tiene la cara de la Virgen que los pintores representan viendo expirar en la Cruz a su Hijo» (18). De la misma manera la Pastora de *Pascual López* tiene un «rostro parecido al de una Virgen de cera» (19), si bien en este caso la referencia plástica se concreta algo más, pasadas unas líneas: «su peruginesca cabeza».

La similitud con imágenes de Vírgenes, Santos o Mártires, de deter-

(13) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos.* Ed. cit., I, pág. 84.
(14) Id., I, pág. 558. —La generalización adquiere casi la vaguedad de los ejemplos ya citados de figuras de ninfas o seres paganos.
(15) Id., I, pág. 581.
(16) Id., I, pág. 619.
(17) Id., I, pág. 657.
(18) Id., I, pág. 756.
(19) Id., II, pág. 27.

minados personajes novelescos, es usada por la Pardo Bazán hasta la saciedad y el amontonamiento de tópicos. Nucha, el delicado ser femenino de *Los Pazos de Ulloa* que para los ojos del sacerdote Julián es poco menos que una santa, es descrito precisamente con abundantes recuerdos plásticos referidos a esa admirable cualidad: «un relámpago alumbró súbitamente las profundidades de las arcadas del claustro y el rostro de la señorita, que adquirió a la luz verde el aspecto trágico de una faz de imagen» (20); «Lloraba la infeliz señora, lentamente, sin sollozar. Sus párpados tenían ya el matiz rojizo que dan los pintores a los de la Dolorosa» (21). E incluso su maternidad merece el mismo tipo de comparaciones: «En cuanto al natural aumento de su persona, no era mucho lo que la afeaba, prestando solamente a su cuerpo la dulce pesadez que se nota en el de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus manos extendidas sobre el vientre como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto» (22); «Otras se quedaba embelesada mirándola [a su hija] con dulce e inefable sonrisa; y entonces Julián recordaba siempre las imágenes de la Virgen Madre atónita de su milagrosa maternidad» (23).

No encontramos en estas abundantes descripciones nombre de artistas, de pintores, sino tan sólo referencias a los más conocidos y generalizados temas pictóricos, capaces de evocar en el lector la figura o el gesto buscados. El cacique Barbacana es descrito así en *Los Pazos de Ulloa:* «Al pronunciar la palabra «*guardarles*», el cacique se daba una puñada en el pecho, cuya concavidad retumbó sordamente, lo mismo que debía de retumbar la de San Jerónimo cuando el Santo lo hería con el famoso pedrusco».

«Y algo se asemejaba Barbacana al tipo de los San Jerónimo de escuela española, amojamados y huesudos, caracterizados por la luenga y enmarañada barba y el sombrío fuego de las pupilas negras» (24).

De Manuela, la protagonista de *La Madre Naturaleza,* se dice: «y sus sienes rameadas de venas azules y su frente convexa la hacían seme-

(20) Id., I, pág. 284.
(21) Id., I, pág. 318.
(22) Id., I, pág. 261.
(23) Id., I, pág. 300.
(24) Id., I, pág. 310.

jante a las santas mártires o extáticas que se ven en los museos» (25). No menos amplia, en su vaga alusión pictórica, es la referencia de que, en la misma novela, se sirve la autora para caracterizar a Julián, el sacerdote: «Era un rostro mortificado de esos que se ven en pinturas viejas, donde la sangre ha desaparecido y la carne se ha fundido [...] el rostro demacrado, tan semejante a esas caras de frailes penitentes que surgen de un fondo de betún sobre las paredes de refectorios y sacristías antiguas» (26); «una especie de barniz de impasibilidad, austeridad y desasimiento, que le daban gran semejanza con algunas pinturas de santos contemplativos que andan por las sacristías» (27).

Todo un conjunto de figuras y actitudes puede merecer también una vaga referencia plástica. En *Los Pazos,* una estampa de Sabel junto a una vieja y horrible campesina tenida por bruja, da lugar a la siguiente descripción: «Mientras hablaba con la frescachona Sabel, la fantasía de un artista podía evocar los cuadros de tentaciones de San Antonio, en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual con pezuñas de cabra» (28).

(25) Id., I, pág. 397.
(26) Id., I, págs. 412-13.
(27) Id., I, pág. 473.
(28) Id., I, pág. 210.

VIII

PRECISION Y ARTE EN LAS REFERENCIAS PLASTICAS DE PROUST

Descripciones como las transcritas en el capítulo anterior apenas equivalen a nada, dado lo inconcreto del término-tópico, objeto de la comparación. Están muy lejos de la comparación stendhaliana de la cabeza de un prefecto con la de un Cristo de Lucas Cranach. Y más lejos aún de las que se encuentran en la obra de Proust. Por su especial interés, contrastadas con las de la Pardo Bazán y, en general, con las de la escuela narrativa naturalista, quiero recordar aquí algunas, pese a ser muy conocidas.

En la *Recherche* las referencias pictóricas provocadas por las fisonomías de algunos personajes, son de una precisión y nitidez admirables, reveladoras de la cultura y sensibilidad del novelista, de su extraordinaria capacidad de observación y su memoria plástica.

En Proust este procedimiento va más allá del simple *juego de parecidos,* y aún del prurito de caracterizar, describir con verosimilitud. No es que falten estos aspectos. Pero, en general, se ven superados y desbordados por una compleja matización psicológica que convierte la resonancia artística en algo muy distinto de lo que, en manos de la Pardo Bazán o de otro narrador naturalista, pudo ser.

Hay un personaje proustiano, Swann —un desdoblamiento del propio narrador—, caracterizado por la manía de descubrir parecidos entre seres reales, de su sociedad, y personajes de viejas pinturas. Por eso, en

el episodio *Unos amores de Swann,* Odette «chocó a Swann por el parecido que ofrecía con la figura de Céfora, hija del Jetro, que hay en un fresco de la Sixtina. Swann siempre tuvo afición a buscar en los cuadros de los grandes pintores no sólo los caracteres gemelos de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de generalidad, es decir, los rasgos fisionómicos individuales de personas conocidas nuestras. Y así reconocía en la materia de un busto del dux Loredano, de Antonio Rizzo, los pómulos salientes, las cejas oblicuas de su cochero Rami, con asombroso parecido» (1).

En cierto modo, el procedimiento es inverso a los que hemos visto empleados por la Pardo Bazán. Swann juega a los parecidos yendo *desde* los retratos pictóricos a las personas, aunque en algún caso, el de Odette, es la persona la que evoca el cuadro: «el parecido de Odette con la Céfora de ese Sandro di Meriano que ya no nos gusta llamar con su popular apodo de Botticelli» (2).

En este caso la referencia plástica es tan concreta que el lector de Proust para imaginarse a Odette, no tiene más que contemplar una reproducción de la apuntada figura botticelliana, proceder casi como el mismo Swann: «Colocó encima de su mesa de trabajo una reproducción de la Céfora, como si fuera un retrato de Odette» (3). El parecido es tan perfecto que se convierte en identidad: «y al apretar [Swann] contra el pecho la fotografía de Céfora, se le figuraba que abrazaba a Odette» (4).

Proust juega varias veces, a lo largo de su relato, con las variantes que permite esa identificación Céfora-Odette. Y si Swann abraza la reproducción de Botticelli como si de Odette se tratara, cuando ésta se convierte en su amante, la ilusión recorre, en algún caso, un camino de signo contrario. Antes, de la imagen botticelliana a Odette; ahora, de la mujer real a la del cuadro: «O la miraba con semblante huraño, y Swann veía entonces una cara digna de figurar en la *Vida de Moisés* de Botticelli; y colocaba el rostro de Odette en la pintura aquella, daba al cuello de Odette la inclinación requerida; y cuando ya la tenía perfectamente al temple, en el siglo XV, en la pared de la Sixtina, la idea de que, no

(1) M. PROUST, *Por el camino de Swann,* II, Ed. Calpe, Madrid, 1920, págs. 59-60.
(2) Id., pág. 61.
(3) Id., pág. 62.
(4) Id., pág. 62.

obstante seguía estando allí junto al piano, en el momento actual y que la podía besar y poseer, la idea de su materialidad y de su vida, le embriagaba con tal fuerza, que con la mirada extraviada y las mandíbulas extendidas, se lanzaba hacia aquella virgen de Botticelli y empezaba a pellizcarle los carrillos» (5).

Swann, con la sensibilidad alerta siempre para el hallazgo de un recuerdo plástico, ve así a unos lacayos de la marquesa de Saint-Euverte: «Había uno de aspecto particularmente feroz, muy parecido al verdugo de algunos cuadros del Renacimiento donde se representan suplicios, que se adelantó hacia él con aspecto implacable para coger su abrigo y su sombrero» (6); «Unos pasos más allá un mozarrón de librea soñaba, inmóvil, estatuario, inútil, como ese guerrero puramente decorativo que en los cuadros más tumultuosos de Mantegna está meditando, apoyado en su escudo, mientras que a su lado se desarrollan escenas de carnicería; apartado del grupo que atendía a Swann, parecía terminantemente decidido a no interesarse en aquella escena, que iba siguiendo vagamente con la mirada, como si fuera la degollación de los Inocentes o el Martirio de Santiago. Se daba mucho aire a los individuos de esa raza desaparecida —o que acaso nunca existió más que en el retablo de San Zenón o en los frescos de los Eremitani, donde Swann se encontró con ella, y donde aún sigue entregada a sus sueños— que parece salida de la cópula de una estatua antigua con un modelo paduano del maestro, o con un sajón de Alberto Durero. Los mechones de su pelo rojizo que la naturaleza rizó, pero la brillantina alisaba, estaban tratados muy ampliamente, como en la escultura griega que estudiaba sin cesar el maestro de Mantegna» (7).

Proust —a través de Swann— no se queda con la mera referencia plástica, sino que ahonda en ella, le añade un denso y original comentario, revelador de una gran cultura artística. El señor de Palancy «recordó a Swann, gran admirador de los vicios y virtudes, del Giotto en Padua, aquella Injusticia junto a la cual se ve un ramo frondoso que evoca las selvas donde tiene su guarida» (8).

En *A la sombra de las muchachas en flor* dice el narrador que la

(5) Id., pág. 82.
(6) Id., pág. 205.
(7) Id., págs. 205-206.

vieja criada Francisca «con aquella tela cereza, ya pasada de su abrigo, y el suave pelo de su corbata de piel, recordaba a alguna de esas imágenes de Ana de Bretaña que pintó un maestro primitivo en un Libro de horas, y donde todo está en su lugar y el sentimiento del conjunto tan bien distribuído en las partes, que la rica y desusada rareza del traje tiene la misma expresión de gravedad piadosa que los ojos, los labios y las manos» (9).

En la misma novela cuenta el narrador: «Esa manía de Swann de encontrar parecidos en la pintura era cosa defendible, porque hasta lo que nosotros llamamos la expresión individual es —como puede uno observar con tanta tristeza cuando está enamorado y quiere creer en la realidad única del individuo— muy general y ha podido encontrarse en diferentes épocas. Pero de haber hecho caso a Swann, la cabalgata de los Reyes Magos, ya tan anacrónica cuando Benozzo Gozzoli metió allí a los Médicis, aun sería mucho más porque de ella formarían parte los retratos de una infinidad de hombres contemporáneos no ya de Gozzoli, sino de Swann, esto es, posteriores en más de quince siglos a la Natividad y en más de cuatro al mismo pintor. Según Swann no faltaba un solo parisiense notable en aquella cabalgata» (10).

Es decir, Proust, el narrador, acepta la manía de Swann y extrae de ella una consecuencia importante: la generalización, la repetición de lo que creemos más ahincadamente particular. Esta es, formulada explícitamente, la raíz y la base de sus comparaciones de este tipo tan bellas como precisas. Comentándolas, André Maurois ha dicho:

«Otro método favorito de Proust consiste en evocar lo real mediante la interpretación de las obras de arte. Proust no era ni músico, ni pintor, pero la pintura y la música le proporcionaban grandes alegrías. Estaba en relación con Jacques-Emile Blanche, con Jean-Louis Vandoyer, con Berenson; y todos ellos le inclinaban al conocimiento de las obras maestras. Había leído a Baudelaire, a Fromentin y a Whistler, y, naturalmente, a Ruskin. El, que no viajaba casi nunca y que salía tan poco, era capaz de encaminarse a Padua o a La Haya con el único objeto de ver un cuadro. De suerte que, en ese terreno, no le faltaban términos

(9) *A la sombra de las muchachas en flor,* Ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1944, pág. 223.
(10) Id., págs. 710-711.

de referencias». «Muy pronto adquirió la costumbre de buscar, entre los personajes de los lienzos y los de la realidad, ciertas semejanzas —al principio por gusto de la generalización— y le complacía encontrar toda una muchedumbre parisiense en los cortejos de Benozzo Gozzoli, la nariz de un Palancy en un Ghirlandaio y el retrato de Mahomed II, por Bellini, en el perfil de Bloch. Hacía esto también porque la evocación de un ambiente conocido, característico de un gran pintor, permite que el lector culto comprenda lo que el autor ha querido decir, sin necesidad de páginas enteras de descripciones» (11).

Resumiendo: en el procedimiento proustiano, tan complejo, cabría ver una triple finalidad. Por un lado, la referencia identificadora, el deseo de evocar en el lector una imagen plástica que le de el contorno, el color exacto de un personaje. Por otro, el indisimulable prurito de exponer y lucir unos conocimientos artísticos, una agudizada sensibilidad plástica, un gran talento interpretativo. Y —tercer aspecto— si Proust encarna su manía comparativa en Swann y la acepta y defiende por boca del narrador, es porque en ella ve un ejemplo más de la generalización de lo particular. Es ésta una tendencia clarísima en la obra proustiana. Si el análisis de una pasión amorosa —la de Swann por Odette, la del narrador por Gilberta o Albertina, incluso las del señor de Charlus, un invertido— equivale, para Proust, al análisis dé *todas las pasiones, todas las posibilidades de amor,* se comprende que, de la misma manera —por triste que resulte—, lo particular físico se deslíe en lo general. Las facciones de un amor particular —como las de un ser concreto— no son únicas e incanjeables. Por el contrario, en todo proceso amoroso —cree el autor de la *Recherche*— hay siempre una repetición de otros, como una repetición de rostros hay en el *Cortejo de los Magos* de Gozzoli, referidos a la sociedad parisina del tiempo de Proust.

(11) ANDRÉ MAUROIS, *En busca de Marcel Proust,* Ed. Janés, Barcelona, 1951, pág. 124.

IX

VAGUEDAD Y CONCRECION EN LAS REFERENCIAS PLASTICAS DE LA PARDO BAZAN

De los tres aspectos señalados en Proust, sólo parece darse el primero en las descripciones de la Pardo Bazán, epidérmicas, superficiales, carentes del sentido y profundidad de las vistas en la *Recherche.*

Esto no quiere decir que en las novelas de la Pardo Bazán sólo se encuentren retratos del tipo de los estudiados en el cap. VII, caracterizados por la casi total inconcreción de la resonancia artística. No; también la Pardo Bazán se sirve alguna vez de referencias más concretas.

Esa caracterización no siempre es la misma. En ocasiones la referencia casi resulta tan imprecisa como las que ya conocemos. En *Los Pazos* la niña de Nucha «adoptaba posturas de ángel de Murillo» (1). En *Insolación* el protagonista dice de una vendedora de claveles «que parecía un boceto de Sala» (2). En *La Tribuna* un niño deforme y monstruoso sonríe «con la risa inocente, semibestial, de los bobos de Velázquez» (3). El narrador y protagonista de *Una cristiana* describe la figura de su tío Felipe sirviéndose de una serie de tópicos plásticos: «No se parecía ciertamente a las imágenes de Cristo, sino a ese otro tipo semítico, el de los judíos carnales, que en pinturas y esculturas de escenas de la Pasión

(1) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos,* Ed. cit., I, pág. 306.
(2) Id., I, pág. 503.
(3) Id., II, pág. 180.

corresponde a los escribas, fariseos y doctores de la ley. En algunos cuadros del Museo ví caras semejantes a la del tío Felipe. Sobre todo en lienzos de Rubens, en aquellos judiazos fuertes, sanguíneos, de corva nariz, de labios glotones y sensuales, de mirada suspicaz y dura; de perfil de ave de rapiña. Algunos, exagerados por el craso pincel del insigne artista flamenco, eran caricaturas de mi tío, pero caricaturas muy fieles. La barba rojiza, el pelo crespo, acababan de hacer de mi tío un sayón de los Pasos» (4).

Obsérvese que, aun cuando en lo más externo, el procedimiento parezca asemejarse al de Proust —identificar seres reales conocidos y contemporáneos con personajes retratados en otros siglos—, su significado es distinto, opuesto casi.

El hebreo Felipe, de *Una cristiana,* no es un tipo peculiar, sino un arquetipo construído con los rasgos que la tradición y el tópico atribuyen a la raza judía: color rojo de pelo —como Judas—, labios gruesos, nariz corva, etc. No hay, pues, ninguna semejanza con las identificaciones proustianas de Odette y la Céfora, de Botticelli, o de un cochero con el dux Loredano, de Rizzo. La alusión a Rubens es un tópico más, ya que los judíos del pintor flamenco, los sayones citados por la Pardo Bazán son, realmente, seres convencionales, como convencional es el judío de *Una cristiana.* Estamos, por tanto, ante un sistema caracterizador incluíble, en cierto modo, en la línea folklórica, tradicional, citada en el capítulo IV.

La Pardo Bazán, a la hora de concretar una referencia artística, suele apoyarse en el tópico, en lo conocido de todos, en la inevitable asociación plástica. Así, en *La prueba,* cuando Felipe, leproso, agoniza y llama a su lado a su esposa, el gesto amoroso de ésta evoca un muy conocido lienzo: «Ella se precipitó a su lecho con el rostro casi transfigurado, con la expresión angelical de la Santa Isabel de Murillo» (5).

En *La Quimera,* novela «modernista» con un pintor como personaje central, son bastante frecuentes las resonancias artísticas. Ya a propósito del protagonista, Silvio Lago, se dice: «Era todavía más juvenil que de veintitrés la cara oval y algo consumida entre el marco de pelo sedo-

(4) Id., I, pág. 641.
(5) Id., I, pág. 828.

so, 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 habían dicho, y él se recreaba alzando las guías del bigote para *vandikearse* más» (6).

Un modelo del pintor aparece descrito así por el propio Silvio: «Es un setentón que sería muy terne en sus mocedades y que en vez de criar grasa se ha desecado lo mismo que un gajo de uvas colgando al sol. Se ha convertido en un Ribera. Creía yo que aquellos claroscuros y aquellos tonos de Ribera eran falsos. No; en la piel del viejo encuentro el mismo aire amarillo, la misma tierra de Siena, la misma sombra calcinada de los ascetas riberescos; y su vello y su barba y su pelambrera —a las cuales los artistas hemos prohibido tocar: es nazareno— son del mismo gris plomo, con toques blanco o plata y los tonos y reflejos de una armadura» (7).

La comparación plástica está resuelta con más detalle y hasta con un cierto ademán crítico, como puesta en boca de un pintor.

De otro personaje de *La Quimera* se dice: «Viste el marqués con románticos dejos, del romanticismo extranjerizado, atildado, culto, intelectual, estilo Madrazo» (8). A una dama, la Flandes, se la ve «erguida de líneas como una ninfa de Goujon» (9). Y un pintor, Marbley «tenía un tipo entre flamenco y español, una cabeza conquistadora, a lo Rubens, cálida, sanguínea» (10).

En general las alusiones, las comparaciones artísticas de *La Quimera* aparecen más elaboradas, son más complejas que las de las restantes novelas de la Pardo Bazán, sin que, de todas formas, alcancen nunca la complejidad y el arte de un Proust (11).

---

(6) Id., I, pág. 844.
(7) Id., I, pág. 888.
(8) Id., I, pág. 940.
(9) Id., I, pág. 965.
(10) Id., I, pág. 989.
(11) Por cierto que, en *La Quimera,* a propósito de un viaje de Silvio Lago por los Países Bajos, alude la Pardo Bazán a la pintura del belga Antonio Wiertz como a algo muy extraño, personal y casi repelente en algún caso. La alusión es interesante porque permitiría, estudiándola a fondo, plantear el problema de si, junto a una novela naturalista, existió en el XIX una pintura que pudiera merecer ese mismo adjetivo, en opinión de sus contemporáneos.

Silvio, en Bruselas, ve las obras de «un pintor de mediados del XIX, Antonio Wiertz»,

instaladas en el mismo taller del artista y comenta: «Y nuestro Wiertz se echó a inventar símbolos, y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias sociales y pacifistas: *El último cañón, La carne de cañón;* Napoleón ardiendo en los infiernos, rodeado de espectros que le increpan, los poderosos de la tierra, oprimiendo a los débiles, figurados por un gigante brutal, un Polifemo, que con sus patazas aplasta a los compañeros de Ulises. Todo ello parece pintado al fresco, a borrones desteñidos. Arrastrado por su delirio Wiertz llegó a embadurnar cosas tan terribles y tan macabras, que no se enseñan sino a quien las quiere ver por un agüjero practicado en un cierre de tablas que oculta el espantajo. Uno de los reservados es lo siguiente: Una cripta. En ella ha sido enterrado vivo un hombre. Consigue alzar una tabla de su féretro, y asoma entre el sudario una faz lívida y un ojo demente, y lo que este ojo demente logra ver es una calavera en el suelo de la cripta y una enorme araña negra, velluda, que trepa por el cráneo...».

«Otra concepción, también de las reservadas, es una mujer, joven aún, que impulsada por la locura, la miseria y el hambre, ha cortado en pedazos a un niño suyo de pecho, y cuece en una caldera parte de él mientras estrecha contra su corazón lo restante...». (Ed. cit., págs 1005-6).

No sé si tendrá algo que ver esta pintura de Wiertz —que por lo que de ella dice la Pardo Bazán, de puro monstruosa debe incidir en lo grotesco— con lo que D. Juan Valera contaba, desde Bruselas, a Menéndez Pelayo en una carta fechada el 7 de febrero de 1887: «Aquí tenemos ahora una exposición de pinturas naturalistas. Se queda uno bizco de mirarlas. Hay un soldado muerto en un campo de batalla y una bruja o vampiro que le mama los sesos y le chupa la sangre, cosa deleitosa y amena. Es menester estar preparado para no vomitar» *(Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo,* Ed. Calpe, Madrid, 1946, pág. 348).

Sospecho que esas horribles pinturas a las que Valera se refiere eran de Wiertz. Este pintor nació en 1806 y murió en 1865. Por lo tanto la exposición que Valera vio pudo ser retrospectiva, pudo ser la misma realmente, que conoció Silvio Lago, es decir, la Pardo Bazán. Y sospecho esto a la vista de otro testimonio de la escritora gallega, muy interesante por coincidir con el del autor de *Pepita Jiménez* en hablar de la existencia de una pintura naturalista, de un arte que en lo plástico equivaldría al de Zola en la novela. No conozco las pinturas de Wiertz y no sé si estas a la que la Pardo Bazán alude serán las mismas que Valera vió. Pero a juzgar por las decripciones de una y otro, creo que tal pintura admitiría mejor la calificación de simbólica, onírica e incluso expresionista, que el que Valera le da, desde la burla y la aversión por todos los naturalismos posibles, tanto literarios como plásticos.

Sin embargo, la misma Pardo Bazán, a lo que cabría considerar como más enterada de lo que el naturalismo era y suponía, y, a la vez, más neutral frente a esta escuela artística, de la que fue defensora en España, en otras páginas suyas vuelve a aludir a Wiertz, a propósito de Zola. En *El Naturalismo,* tomo III de su *Literatura francesa,* se encuentra una comparación de Zola con Rubens: «Sin faltarle otras reminiscencias de pintores flamencos y holandeses, el sentido democrático, la insistencia en el detalle, la exhibición tranquila y complacida de la fealdad y el vicio, la consagración artística de los instintos vulgares. Y ya que se me ha venido a la pluma la comparación de Zola y los flamencos, diré que la evolución del temperamento en Zola me recuerda la del discutido artista belga Wiertz. Empezó éste por seguir la escuela de Rubens, y trabajaba magistralmente; acabó por alegorías sociales, *pintura de ideas,* composiciones terribles y hediondas que se enseñan por un agüjero —de tal manera asustan al público sencillo» (pág. 305).

Dejo apuntado este problema literario-plástico que, en estas páginas, no tiene más interés que el de señalar la existencia de una pintura calificada de naturalista en el pasado siglo y equiparada al arte de Zola. De la obra de Wiertz nada puedo decir, por desconocimiento de las pinturas de éste. Quizás la cuestión pueda interesar a algún historiador o crítico de arte y por eso, aunque de pasada, me he referido aquí a ella.

X

RESONANCIAS LITERARIAS EN LAS NOVELAS DE LA PARDO BAZAN

Creo que, en comparación con las resonancias plásticas, las literarias son mucho más escasas —e incluso más vulgares— en la obra novelesca de la Pardo Bazán.

En algún caso esas resonancias literarias se reducen a alguna expresión del tipo de la que —recuerdo de un muy conocido romance— encontramos en un pasaje de *La Tribuna:* «Media noche era por filo cuando Chinto entró acompañado del médico» (1). En *La Quimera* hay un eco de *Hamlet:* «Silvio experimentó una sensación de alivio, una sedación, refugiándose en bahía de tranquilas aguas, cerca de una costa fértil. El problema de *tal vez soñar,* el mayor de los temores del morir, no le torturaba ya» (2).

En *El Cisne de Vilamorta* se encuentra otro muy claro recuerdo literario. A un boticario le pide un chiquillo que le dé aquello a que huele el frasco que lleva. El boticario no sabe, por el olor, si se trata de láudano o de árnica. Y al fin dice: «Vaya el árnica que es menos peligrosa. Dios te la depare buena» (3). Es indudablemente un recuerdo de lo que el *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán, y el Caramanchel de *D. Gil*

(1) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos,* Ed. cit., II, pág. 223.
(2) Id., I, pág. 1053.
(3) Id., II, pág. 241.

de las Calzas Verdes, de Tirso, cuentan de los médicos que dan sus recetas al azar, diciendo: «Dios te la depare buena». La frase se hizo popular. En el entremés, *El retablo de las maravillas*, de Quiñones de Benavente, en vez de un médico es un alcalde el que reparte caprichosamente las sentencias, formulando esas palabras. Un entremés de Juan Vélez de Guevara titulado precisamente *Dios te la depare buena*, presenta el mismo tipo de alcalde con la misma grotesca manera de hacer justicia.

Una cierta resonancia bovaryana se encuentra en un tipo femenino de *El Cisne de Vilamorta*. Nieves, la esposa de D. Victoriano, llega en Vilamorta a sentir un amor adúltero por Segundo el poeta: «Nieves llevaba en Madrid una vida sumamente correcta, mesocrática, sin ningún incidente que no fuese vulgar [...] la venida a Vilamorta, el país pintoresco, del cual tanto le había hablado su padre, fue un incidente nuevo en su existencia acompasada. Segundo le parecía un detalle original del viaje. La miraba y hablaba de un modo tan desusado...» (4).

En *Los Pazos de Ulloa*, Nucha ante los ojos de Julián «era ni más ni menos que el tipo ideal de la bíblica esposa, el poético ejemplar de la mujer fuerte» (5).

En la misma novela se encuentra una referencia interpretable tanto literaria como plásticamente, y con la peculiaridad de que, por excepción, el modelo aparece silenciado, presente tal vez en el subconsciente de la escritora. Me refiero a una descripción en el episodio de la visita del marqués con su esposa al pazo de Limioso, cuyo propietario, hidalgo pobre que vive casi entre ruinas, merece ya un recuerdo de «los retratos de Quevedo». La descripción de las ancianas tías de este hidalgo, hilando en un viejo salón, trae a la memoria la imagen de las Parcas, por más que nada diga la Pardo Bazán y aunque el número de hilanderas no coincida con el de los míticos seres. Que esas viejas hilanderas gallegas —«secas, pálidas, derechas», «dos estatuas bizantinas, que tales parecían por su quietud y los rígidos pliegues de su ropa»— son un eco literario de las Parcas, hacedoras de la muerte, parece revelarlo el beso que una de las ancianas da a a Nucha, «un beso de hielo, un beso dado sin labios y acompañado del roce de una piel inerte. Sintió también que

(4) Id., II, pág. 250.
(5) Id., I, pág. 253.

le asían las manos otras manos despojadas de carne, consuntas, amojamadas y momias» (6).

En *La Madre Naturaleza* el amor de Gabriel por su sobrina Manuela provoca situaciones que caen casi dentro del tema del *viejo y la niña*. En la misma obra y en boca de D. Pedro se encuentra el tema de un cuento de la Pardo Bazán, *Nieto del Cid*; de la misma manera que en *La Quimera*, en boca de Minia, aparece el de otro relato breve de la escritora gallega, *El pozo de la vida*. Nada tienen de extraño estos casos de autoplagio, tan abundantes luego en Valle-Inclán. Es una técnica de aprovechamiento legítimo de un material novelesco, utilizable en distintas ocasiones.

Del *Cantar de los Cantares* se encuentran resonancias estilísticas en *La cuarta meditación* incluída en *La Quimera*. Emplea en esas páginas la Pardo Bazán una prosa poética muy afectada, de periodo breve, tendente al versículo bíblico u oriental.

«No te detengas esposa: la tarde declina, brillan las hogueras en las majadas.

No te detengas: el lobo se prepara a salir de su escondrijo.

No te detengas: yo aguardo en la linde del bosque, y mi casa está enramada de rosas purpúreas, cuyas espinas te clavaré para que gimas de dolor celeste» (7).

Si la Pardo Bazán acudió al *Cantar de los Cantares* para servirse de él *modernistamente* en *La Quimera*, en *La Madre Naturaleza* el recuerdo del mismo libro bíblico tiene un claro color naturalista. Cuando Gabriel lee esa obra, en la versión de Fray Luis —primer libro leído por Perucho y Manuela—, lo hace desde una interpretación sensual, estrictamente humana. Por eso, páginas adelante, medio en sueños —en el capítulo XXV— recuerda pasajes del libro —entre ellos los muy abundantes en que la esposa es llamada «hermana»— que, en la intención de la autora, sirven de contrapunto sensual y literario a lo que —procedimiento alusivo— está ocurriendo entre los dos jóvenes, Perucho y Manuela, solos en el monte.

Grande fue también la admiración de la Pardo Bazán por Flaubert

(6) Id., I, pág. 260.
(7) Id., I, pág. 928.

y por su obra *Las tentaciones de San Antonio*, de la que quedan evidentes recuerdos en *La Quimera*. Por eso en su estudio de *El Naturalismo* francés pudo decir que en *Las tentaciones* «el diálogo de la Quimera y la Esfinge [era] una de las maravillas de la prosa y el simbolismo de Flaubert» (8). Sabido es que *La Quimera* se abre con una especie de representaciones de marionetas —La Esfinge y la Quimera— como simbólico preludio de lo que va a ocurrir.

(8) *El Naturalismo*, ed. cit., pág. 58.

XI

EL TEMA DE «EL MURCIELAGO ALEVOSO» EN «UNA CRISTIANA»

El caso más interesante y curioso de inspiración literaria que ofrece la obra narrativa de la Pardo Bazán creo que se encuentra en un pasaje de *Una cristiana*. Su sola consideración bastaría para desconfiar bastante de todos los pretendidos alardes de observación y reproducción fiel de la realidad, objetividad documental, fotográfica, etc., del naturalismo. Frente a todos esos postulados teóricos y seudocientíficos está el ingenuo artificio de lo que ahora voy a comentar.

En el cap. XII de *Una cristiana* hay una descripción que cualquiera, precipitadamente, podría considerar crudamente naturalista. Se trata del suplicio a que es sometido un murciélago:

«De allí a poco cruzó la ventana un bicho negro, un murciélago alevoso. Volando con el aleteo torpe y fatídico propio de tales avechuchos, giró varias veces por la sala, apareciéndose en los rincones, donde menos contábamos con él y batiéndose contra las paredes o cayendo, cuando más descuidados estábamos, sobre nuestras cabezas. Risa va y grito viene, nos armamos todos de lo primero que encontramos: pañuelos, cubiertas de las sillas... y dimos caza al feo monstruo. Serafín fue el primero que le puso la mano encima. A pesar de los agrios chillidos que exhalaba al verse preso, el monago le sujetó, pidió dos alfileres y extendiéndole de punta a punta las alas membranosas, lo clavó contra la madera de la ventana. Después le introdujo en el hocico un cigarro hecho de un

rollo o flecha de papel, encendiéndolo con un fósforo; y mientras el animal se estremecía agonizante y convulso, su verdugo le hacía mil visajes. Era una escena grotesca para desternillarse de risa» (1).

Esta relativamente extensa descripción —superflua en cierto modo, puesto que su incrustación en el relato sólo sirve para probar la piedad de la protagonista, Carmen Aldao— procede, en clarísimo recuerdo, que el adjetivo adherido a *murciélago* bastaría para descubrir, del poema de Fray Diego Tadeo González, *El murciélago alevoso*, sobre todo del siguiente pasaje, alusivo al deseo de que los niños martiricen al animal:

«Luego por las telillas
De tus alas te claven al postigo
Y se burlen contigo
Y al hocico te apliquen candelillas,
Y se rian con duros corazones
De tus gestos y acciones,
Y a tus tristes querellas ponderadas
Correspondan con fiesta y carcajadas».

No deja de tener interés este artificioso aprovechamiento y transformación naturalista de un tema poético neoclásico. La Pardo Bazán se queda con los elementos desagradables y hasta sádicos, para componer una escena que revele el carácter cruel y grotesco del seminarista Serafín y la piedad femenina de Carmen Aldao. La presencia de los versos de Fray Diego Tadeo González es tan evidente —si bien, tan silenciada— que nos hace pensar una vez más en cuán poca observación directa puede haber tras la más naturalista de las apariencias.

(1) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., I, pág. 681.

XII

«DAFNIS Y CLOE», «PABLO Y VIRGINIA» Y «LA MADRE NATURALEZA»

El caso más conocido de inspiración y recuerdo literario en la Pardo Bazán es el de la dependencia de *La Madre Naturaleza* respecto a *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre (1).

La pareja Perucho-Manuela creciendo juntos como hermanos —son realmente hijos de un mismo padre, por más que lo ignoran —es un claro recuerdo de la pareja juvenil creada por Saint-Pierre. La imitación se percibe ya en *Los Pazos de Ulloa*, cuando Perucho y Manuela son niños aún y se quieren tanto que su mutua visión les llena de alegría: «apenas veía la chiquilla a Perucho brillaban sus ojuelos, y de su boca entreabierta salía unido a la cristalina y caliente baba de la dentición, un amorosísimo gorjeo» (2).

Y en Saint-Pierre: «Si Pablo venía a quejarse, le enseñaban a Virginia, al verla sonreía y se tranquilizaba. Si Virginia sufría, lo advertían los gritos de Pablo; pero la graciosa niña disimulaba pronto su mal, para que no sufriera él con su dolor» (3).

Incluso hay coincidencias clarísimas de escenas, de actitudes. En *Pa-*

(1) Vid. ARMAND E. SINGER, *The Influence of «Paul et Virginie» on «La Madre Naturaleza»* en *West Virginia*, 1943, vol. IV, págs. 21-43.

(2) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., I, pág. 291.

(3) B. DE SAINT-PIERRE, *Pablo y Virginia*, Trad. de Luis Cernuda, Col. Universal, Madrid, 1933, pág. 18.

blo y Virginia: «les placía colocarlos juntos en el mismo baño» (4). En *Los Pazos*: «En el centro de la cámara humeaba un colosal barreñón de loza, lleno de agua caliente, y estrechamente abrazados y en cueros, el chiquillo sosteniendo en brazos a la niña, estaban Perucho y la heredera de Ulloa en el baño» (5).

Esta resonancia literaria se prolonga e intensifica en *La Madre Naturaleza*, donde el idilio de Perucho y Manuela es evidente paráfrasis del de *Pablo y Virginia*. Ya en el cap. I la presentación de los dos jóvenes se hace de acuerdo con el modelo literario escogido. Llueve y Manuela protege a su compañero de la siguiente manera: «Alzó ella el vestido de lana a cuadros, cubriendo también a su compañero y realizando el simpático y tierno grupo de Pablo y Virginia, que parece anticipado y atrevido símbolo del amor satisfecho» (6). La escena en Saint-Pierre es la siguiente: «Un día que bajaba desde la cima de una montaña, apercibió en los límites del jardín a Virginia que corría hacia la casa con la cabeza cubierta por una falda, levantada por detrás, para resguardarse de un chaparrón».

«Desde lejos creí que estaba sola, y al adelantarme hacia ella para ayudarla a andar ví que llevaba a Pablo del brazo, envuelto casi enteramente en la misma tela, riendo uno y otro por hallarse juntos y abrigados bajo un paraguas de su invención. Estas dos cabezas encantadoras resguardadas bajo la falda henchida, me recordaban los hijos de Leda, encerrados en la misma concha» (7).

La confrontación de los dos pasajes resulta interesante por la superposición de resonancias cultas en ellos advertible. Si en *La Madre Naturaleza* el grupo de Perucho y Manuela evoca el de Pablo y Virginia, éste, por su parte, recuerda el de los hijos de Leda (8). El efecto es casi

(4) Ed. cit., pág. 17.

(5) Ed. cit., I, pág. 292.

(6) Ed. cit., I, pág. 335.

(7) Ed. cit., pág. 19.

(8) Hay que tener en cuenta que cuando la PARDO BAZAN presenta a Perucho y Manuela, bañándose juntos como Pablo y Virginia, lo hace pensando también en el recuerdo mitológico de los hijos de Leda, Cástor y Polux. No otra cosa indican las siguientes líneas del tomo I de su *Literatura francesa, El Romanticismo*, reveladoras de su admiración por esa escena de Saint-Pierre: «Modelo de belleza tomado directamente de la naturaleza misma, es aquel encantador pasaje referente a la niñez de Pablo y Virginia, a aquella intimidad en la cuna que los predestina, por decirlo así. Todavía hoy se lee con delicia

comparable al de una de esas cajas que contienen en su interior otra más pequeña y ésta, a su vez, otra inferior aún, y así sucesivamente.

No, no puede hablarse de *naturalismo* como de *observación directa* en estos casos, reveladores de un intenso proceso de literaturización. *La Madre Naturaleza* que, en su tiempo, pasó por ser la más escandalosa expresión del naturalismo novelesco español, es uno de los más artificiosos y menos *naturalistas* relatos del siglo XIX. Su dependencia de *Pablo y Virginia* resulta ya bastante significativa, sobre todo teniendo en cuenta que la novela francesa también se halla cargada de recuerdos artísticos, literarios.

El episodio de Perucho y Manuela gozando de la naturaleza, paladeando la miel de una colmena que encuentran en un árbol, se asemeja mucho al de una excursión de Pablo y Virginia en la que se alimentan de un árbol alimenticio, un palmito joven. Hay, en ambos casos, una exaltación de lo rústico, de los alimentos naturales, de los goces del campo, sentidos casi de una manera horaciana en el relato de Saint-Pierre. No en balde hay en ese pasaje y en boca de Virginia una diatriba a lo *Beatus ille* contra la ambición, contra «las desgracias de la gente de mar, a quienes la avaricia lleva a navegar por un elemento furioso, antes que cultivar la tierra, que tantos bienes da apaciblemente» (9). Toda una tradición literaria, humanista, late tras ese canto de la vida campestre, de la naturaleza. Más nítido en *Pablo y Virginia* que en *La Madre Naturaleza*, pero perceptible en ambas obras.

De Pablo y Virginia se dice: «Así crecían estos dos hijos de la naturaleza» (10), con lo cual se nos revela el papel materno de ésta, idéntico al de la novela gallega. Y si el *Cantar de los Cantares* —como ya hemos visto—, interpretado eróticamente, enmarcaba en la obra de la Pardo Bazán el episodio decisivo de la aproximación de los jóvenes, algo semejante parece ocurrir en el relato de Saint-Pierre, en el que algún diálogo

---

(8. cont.) la comparación de los dos brotes de árbol, y encanta la miniatura de los dos niños desnudos, que apenas pueden andar, cogiditos de la mano y por los brazos, como suele representarse la constelación de Géminis» (pág. 32). Después de esto, ¿qué pensar del artificio de la literaturizada escena —falsamente naturalista— de Perucho y la niña juntos en el baño?

(9) Ed. cit., pág. 50.

(10) Ed. cit., pág. 56.

amoroso recuerda el tono del libro bíblico: «Come este panal de miel, lo cogí para tí en lo alto de una roca. Pero antes apóyate sobre mi pecho y descansaré» (11).

Esto es así porque Pablo y Virginia son realmente dos artificiosos personajes que, con todo su elaborado primitivismo e ingenuidad, quieren representar sobre un mundo paradisíaco la estampa de Adán y Eva: «En la mañana de la vida tenían toda su frescura; así aparecieron en el jardín del Edén nuestros primeros padres, cuando al salir de las manos de Dios, se vieron, se aproximaron y conversaron primeramente como hermano y hermana (12): Virginia, dulce, modesta y confiada como Eva, y Pablo, igual que Adán, con la estatura de un hombre y la sencillez de un niño» (13).

La naturaleza favorece la aproximación amorosa. Por eso Margarita dice a la señora de La Tour, en el relato francés: «¿Por qué no casamos a nuestros hijos? Tienen uno por otra extremada pasión, de lo cual aún no se apercibe mi hijo. Cuando la naturaleza le haya hablado, en vano velaremos sobre ellos; todo es de temer» (14). Comparemos estas consideraciones con las que Gabriel se hace, acerca de su sobrina y Perucho, en *La Madre Naturaleza*: «Se me figura que la Naturaleza se encara conmigo y me dice: «Necio, pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanzas, vagando libremente, *como Adán y Eva en los días paradisíacos*, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelan bien y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo [...] porque la palabra que les susurra y el himno que les canta son la verdadera palabra y el himno verdadero, y en esa palabra sola me citan, y por esa palabra me conservan, y esa palabra es la clave de la creación, y yo la repito sin cesar» (15).

Hasta en la circunstancia climatológica —«la estación apasionada del año»— coinciden *Pablo y Virginia* y *La Madre Naturaleza*. El amor

(11) Ed. cit., pág. 57.

(12) Compárese este pasaje con lo ya dicho de las reflexiones de Gabriel, en *La Madre Naturaleza*, a propósito del *Cantar de los Cantares* y de Perucho y Manuela.

(13) Ed. cit., pág. 56.

(14) Ed. cit., pág. 64.

(15) Ed. cit., I, pág. 444.

de los jóvenes de Saint-Pierre crece en el estío tropical: «Era hacia fines de diciembre, cuando el sol en Capricornio calienta durante tres semanas la isla de Francia con sus fuegos verticales» (16). Otro tanto ocurre en el relato de la Pardo Bazán, según tendré ocasión de estudiar más adelante, al referirme a la aceptación, por la escritora gallega, de algún aspecto del determinismo de su época. Con ser el mismo el paisaje de *La Madre Naturaleza* y el de *Los Pazos*, parece distinto en virtud de las especiales circunstancias que maneja la autora para que el fondo gallego actúe —según apunté ya— en un caso de protagonista omnipotente, y en otro, de resonador y marco de bárbaras pasiones. El haber situado la Pardo Bazán, como Saint-Pierre, la acción erótica de *La Madre Naturaleza* sobre el fondo de un ardiente estío, explica la paradoja de haber tenido casi que inventar la escritora un paisaje tropical dentro de la geografía gallega (16 bis).

El breve cotejo de *La Madre Naturaleza* con *Pablo y Virginia* nos revela la enorme carga literaria, convencional, artificiosa que soporta la novela española, y qué poco tiene que ver con el naturalismo entendido como cruda captación de la vida, sin interposición de prejuicios literarios. Estos existen en gran número en la obra de la Pardo Bazán, ya que, junto a la inspiración directa de *Pablo y Virginia*, hay que tener en cuenta otra indirecta, es decir, recibida a través del relato de Saint-Pierre. Me refiero al recuerdo de *Dafnis y Cloe* de Longo, obra popularizada en España por la traducción de D. Juan Valera.

La relación de la obra de Longo con la de Saint-Pierre es de todos conocida. Precisamente Valera en el prólogo a su versión aludía a la actualidad de la pastoral de Longo, diciendo: «*Dafnis y Cloe*, más bien que de novela bucólica, puede calificarse de novela campesina, de novela idílica o de idilio en prosa, y en este sentido, lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aún, *mutatis mutandi*, no sólo a *Pablo y Virginia*, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand» (17).

La misma Pardo Bazán aludió también alguna vez a esa relación.

(16) Ed. cit. pág. 51.

(16 bis) Y digo «casi inventar», porque un cierto color tropical tiene el paisaje gallego elegido por la Pardo Bazán como escenario de su relato. Vid. E. GONZALEZ LOPEZ, ob. cit., cap. *El paisaje*, págs. 102 y ss.

(17) JUAN VALERA, *Obras*, ed. cit., pág. 774.

En su estudio sobre *El Romanticismo* francés se refiere al lirismo del «idilio de Pablo y Virginia» como «más sentimental que el de *Dafnis y Cloe*» (18).

En muchos pasajes *La Madre Naturaleza* se acerca más a la obra de Longo que a la de Saint-Pierre. El desarrollo y descubrimiento de la pasión amorosa entre Perucho y Manuela, matizado de continuas alusiones sensuales ya desde las primeras páginas de la novela, la deliberada resonancia pagana que se percibe siempre en torno a ese amor, y, sobre todo, la escena de la siesta en el castro, cuando los dos jóvenes, llenos de turbación, juntos sus cuerpos, llegan inevitablemente al beso, recuerdan el idilio de Longo. Especialmente, esa escena del beso muy semejante —si bien *moralisée*— a la del descubrimiento de la expresión amorosa por Dafnis y Cloe.

En *Pablo y Virginia* no se encuentra nunca una nota de tan intensa sensualidad como la de esas páginas de *La Madre Naturaleza*. Las preocupaciones filosóficas, roussonianas de Saint-Pierre le hacen dar a su relato un giro y un tono muy distinto del de Longo, por más que de él proceda. Por el contrario, la Pardo Bazán busca no tanto el matiz sentimental como el fisiológico, el impacto de un ardiente estío gallego en dos sensibilidades jóvenes, la presión de una naturaleza, expresada pánicamente, en la sangre y la pasión adolescente. La relación temática de *La Madre Naturaleza* con *Insolación* aclara y justifica esa intensa nota sensual de la novela gallega, concebida bajo preocupaciones inequívoca y literaturizadamente deterministas. Aun así, es preciso darse cuenta de qué poco naturalista podía resultar una novela cercada por tales preocupaciones, cuando éstas se apoyan constantemente en recuerdos literarios, en una bien perceptible tradición, en unos concretos modelos: *Dafnis y Cloe* y *Pablo y Virginia*. Si a esto se añade el que la autora manejó, con cierta consciencia, un tema trágico tan cargado también de resonancias literarias como es el del incesto, se comprobará el gran artificio del relato.

Precisamente el descubrimiento del amor incestuoso, la hiriente declaración que Gabriel hace a Perucho declarándole que Manuela es su hermana, están expresados por la Pardo Bazán a través de gestos, diálogos y gritos rebosantes de teatralidad. En el cap. XVII el diálogo entre

(18) Ed. cit., págs. 208-209.

Gabriel y Perucho alcanzará tal calidad teatral, que la misma autora dice: «Aquella pasión tan juvenil y fresca [de Perucho], tan vigorosamente expresada, le removía [a Gabriel] como remueve la escena de un drama magnífico; y su boca se crispaba de terror, lo mismo que si el conflicto, tan grave ya, creciese en proporciones y rayase en horrenda e invencible catástrofe» (19).

Se ve cómo la Pardo Bazán tenía conciencia de que manejaba un tema propio casi de tragedia griega, con las debidas gradaciones, efectos y *catástrofe* final.

(19) Ed. cit., I, pág. 455.

XIII

LOS PERSONAJES NOVELESCOS: UN PROCEDIMIENTO CARACTERIZADOR

He reseñado, hasta ahora, algunos procedimientos descriptivos muy usados por la Pardo Bazán, tales como el referir lo particular a lo general, o el emplear una adecuada resonancia artística, plástica o literaria, capaz de evocar en el lector la imagen perseguida por la escritora.

En ambos casos la autenticidad de los seres novelescos se busca, en cierto modo, fuera de ellos, mediante un sistema traslaticio, referencial: adjudicar a un comerciante, a un sacerdote, los rasgos que se creen propios de su profesión o estado; remitir la descripción de un personaje al recuerdo de un cuadro, de una escultura, de otro personaje literario, etc.

Un tercer procedimiento descriptivo, de signo distinto, es aquel en que los rasgos del sujeto descrito no se buscan por traslación o comparación fuera de él, sino en él mismo; consiguiéndose entonces el logro de la autenticidad por lo que podríamos llamar insistencia en el detalle, la repetición de algún rasgo caracterizador. El procedimiento, en sí, es de cuño tan viejo que cabría incluso buscar sus antecedentes —como la Pardo Bazán hizo— en las epopeyas clásicas y primitivas. La adscripción de determinadas aposiciones o epítetos, siempre los mismos, con escasas variaciones retóricas, a los héroes de *La Iliada* o *La Odisea*, o aun a los del *Cantar de Mío Cid* —la astucia e ingenio de Martín Antolínez, la tartamudez de Per Vermudoz, el ardor bélico del obispo don Jerome,

etc. (1)— parece preludiar el recurso naturalista de las descripciones obtenidas por reiteración. De la misma manera el gusto por el vino de la Celestina de Rojas, por los refranes de Sancho, o por los juramentos del calderoniano D. Lope de Figueroa, son elementos caracterizadores cuyo poder expresivo reside en su repetición.

Los narradores naturalistas van más lejos, a la vez que suelen quedar cortos en cuanto al alcance y valor de sus descripciones, obtenidas por repetición de algún gesto, tic o peculiaridad de los seres retratados. Bastantes veces tal insistencia en los detalles resulta superflua, y más que a darnos la clave psicológica de un personaje, tiende a proporcionar al lector un ingenuo procedimiento identificador, en el que todo queda confiado a la machacona reiteración de una cualidad o un rasgo del ser retratado.

La Pardo Bazán —curada del naturalismo polémico de *La cuestión palpitante*— censuró este recurso descriptivo en Zola como determinista y mecánico:

«Al profesar el determinismo como consecuencia del método experimental, se confirmó en una psicología mecánica, quitándole a la lira infinitas y vibrantes cuerdas. Los caracteres de Zola tienen algo de elemental y rudimentario; no profundizó los arcanos del pensar y del sentir; tomó el instinto, no por raíz honda, sino por la ley constante, prestando a la mayoría de sus personajes, una vida entre automática y —fuerza es estampar la palabra, empleada por muy certeros críticos— bestial. A consecuencia de este procedimiento, Zola ha solido caracterizar a sus héroes con un gesto, un ademán, una particularidad externa, que graba en nuestra mente la significación que el autor quiere atribuirles: así, el viejo minero de *Germinal*, escupiendo negro; la Dionisia de *Au bonheur des dames*, con sus bandos alisados; la frente «en forma de torre» de los Froments. Tiene el recurso algo de pueril, y descubriríamos sus precedentes en el arte primitivo, en la *Iliada*, con Juno la de los ojos de buey y Aquiles el de los pies veloces; encontraríamos analogías entre este recurso artístico y la costumbre popular de los motes y apodos; y, sin embargo, la insistencia de Zola en la pincelada llega a prestar vida a las figuras» (2).

---

(1) Vid. DAMASO ALONSO, *Estilo y creación en el Poema del Cid, Escorial*, nº. 8, 1941, págs. 333 y ss.

(2) *El Naturalismo*, págs. 119-120.

XIV

LOS PERSONAJES NOVELESCOS: LA INSISTENCIA EN EL DETALLE CARACTERIZADOR

El recurso zolesco de la insistencia en el detalle, calificado de pueril por la Pardo Bazán, pudo merecer sus censuras, pero lo cierto es que ella misma lo utilizó. Así, en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, varios personajes aparecen caracterizados de acuerdo con tal procedimiento.

Julián, el sacerdote, es un ser débil, blando, de temperamento femenino, como conviene a su papel: el de acentuar, por contraste, la rudeza y la barbarie del ambiente y los seres de los Pazos. Para acentuar ese violento claroscuro, la Pardo Bazán necesitaba que la blandura de Julián estuviera siempre presente ante los ojos del lector. De ahí, las numerosísimas alusiones al temperamento, a la manera de ser del sacerdote, apoyadas muchas veces en el dato fisiológico (1).

Ya en las primeras líneas de *Los Pazos*, cuando Julián es descrito, de camino hacia la mansión de Ulloa, jinete inexperto en fogoso caballo, se dice que trataba de calmar al rocín «susurrando palabrillas calmantes y mansas» (2). Y ese primer capítulo se cierra con unas consideraciones del robusto abad de Ulloa ante el aspecto blando y femenino de Julián: «¡Bah!... Ahora se estila ordenar *miquetrefes*... Y luego mucho de alzacuellitos, guantecitos, perejiles con escarola... ¡Si yo fuera

(1) Sobre la manipulación naturalista de estos datos fisiológicos, vid. capítulos XVI y ss. Sobre la caracterización de Julián, ser blando, vid. E. GONZALEZ LOPEZ, ob. cit., pág. 129.

(2) E. PARDO BAZAN, *Novelas y Cuentos*, I, pág. 191.

el arzobispo, ya le daría yo el demontre de los guantes!» (3).

Más adelante, cuando se evoca la historia de la vocación religiosa de Julián y de su invencible castidad, se dice: «A Julián le ayudaba en su triunfo, amén de la gracia de Dios que él solicitaba muy de veras, la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino» (4). Se alude también a la falta de combatividad del capellán: «desesperanzado de ser útil jamás a la casa de Ulloa, se enfrascaba nuevamente en las páginas místicas» (5).

El nacimiento de la niña Nucha y el gran amor que por la recién nacida siente el sacerdote —amor que casi recuerda el de un cuento de Maupassant, *El bautizo*—, dan pie a la narradora para insistir en la femenina blandura del personaje: «y por nada del mundo renunciaría a sentir aquella onda tibia... Su contacto derretía no sé qué nieve de austeridad, cuajada sobre un corazón afeminado y virgen allá desde los tiempos del Seminario, desde que se había propuesto renunciar a toda familia» (6). El mismo Julián reconoce, en alguna ocasión, lo blando de su carácter: «Bien decían en el Seminario —murmuró con despecho— que soy muy apocado y muy así... como las mujeres que por todo se afectan» (7).

Por si el lector aún no se hubiese enterado, unas pocas líneas adelante se insiste en lo mismo: «No era su carácter muy jovial, propendiendo a una especie de morbosidad soñadora y mórbida, como la de las doncellas anémicas» (8). Y poco después: «El valor propio de Julián era valor temblón por decirlo así, el breve arranque nervioso de las mujeres» (9).

Aun podría transcribir más ejemplos alusivos al temperamento delicado de Julián, pero creo que los recogidos son suficientes para que el lector se dé cuenta de cómo la insistencia puesta por la Pardo Bazán

---

(3) Ed. cit., I, pág. 195.— Consideraciones semejantes a estas del abad, hace el médico Máximo Juncal ante un desmayo de Julián: «¡Qué trazas de mujercita tiene este cura! ¡Qué poquito estuche! Lo que es éste no cogerá el trabuco aunque lleguen a levantarse las partidas con que anda soñando el jabalí del abad de Boán» (pág. 270).

(4) Ed. cit., I, pág. 200.

(5) Ed. cit., I, pág. 212.

(6) Ed. cit., I, pág. 275.

(7) Ed. cit., I, pág. 276.

(8) Ed. cit., I, pág. 278.

(9) Ed. cit., I, pág. 280.

en la calidad blanda y femenina de Julián, es sistemática e intencionada. Apenas hay escena crítica en el relato que no sirva para pulsar el carácter apocado de Julián. Bastaría con presentarle en acción —o en su resistencia a ella— para revelar cuál es la manera de ser de este personaje, pero la escritora prefiere no perdonar ningún comentario sobre la blanda condición del sacerdote.

En contraposición a éste, coloca la Pardo Bazán al abad de Ulloa, *negativo* de Julián, dadas sus características opuestas. En vez de blandura, atildamiento y mesura, rudeza, suciedad y grosería.

El abad de Ulloa juega un papel insignificante en la acción de *Los Pazos*. Casi cabría haber prescindido de él. Si se observan sus breves apariciones a lo largo del relato, se verá que éstas no tienen otra intención que la de servir de fondo a la figura de Julián, para que resalte con más nitidez. El abad y el marqués de Ulloa son la humana expresión del paisaje en que viven, definido y representado exactamente por ellos.

Ya en el cap. I cuando Julián encuentra a estos dos personajes, con Primitivo, en atavío de caza, aparece una descripción del abad realizada con cierto detalle: «Por lo que hace al tercer cazador, sorprendióse el jinete al notar que era un sacerdote. ¿En qué se le conocía? No ciertamente en la tonsura, borrada por una selva de pelo gris y cerdoso, ni tampoco en la rasuración, pues los duros cañones de su azulada barba contarían un mes de antigüedad; menos aún en el alzacuello, que no traía, ni en la ropa, que era semejante a la de sus compañeros de caza, con el aditamento de unas botas de montar de charol de vaca, muy descascaradas y cortadas por las arrugas. Y no obstante trascendía a clérigo, revelando el sello formidable de la ordenación, que ni aún las llamas del infierno consiguen cancelar, en no sé qué expresión de la fisonomía, en el aire y postura del cuerpo, en el mirar, en el andar, en todo» (10).

Es, por tanto, una descripción obtenida por contraposición a la de Julián: «Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño, a no desmentir la presunción sus trazas sacerdotales» (11). Y resulta curioso el único punto de coincidencia: la condición de sacerdote, perceptible en ambos pese a no llevar traje talar. La «flojedad y poca gracia» del traje seglar de Julián es lo que revela su

(10) Ed. cit., I, pág. 194.
(11) Ed. cit., I, pág. 191.

condición, en tanto que un «no sé qué» expresivo denuncia al abad como tal, pese a su atuendo de cazador.

Las breves alusiones subsiguientes a tan rudo personaje, insisten precisamente en esa calidad: «Ya se sabe —masculló el abad con voz bronca— que todos conservamos la inocencia bautismal».

«Y al decirlo miraba al recién llegado al través de sus erizadas y salvajinas cejas, como el veterano al inexperto recluta, sintiendo allá en su interior, profundo desdén hacia el curita barbilindo, con cara de niña» (12).

En el cap. II el abad con su comportamiento en la escena de la embriaguez de Perucho, con sus frases «El vino alegra el corazón... El que no bebe no es hombre» (13), etc., sigue actuando como antípoda de Julián, es decir, expresando por contraste, el carácter del nuevo capellán de Los Pazos, revelado también por su asco ante las huellas de suciedad existentes en su habitación, ocupada antes por el abad: restos de cigarros, botas viejas, pólvora, desechos de caza, polvo y telarañas. Todo tendente a resaltar la pulcritud excesiva de Julián.

A esa pulcritud vuelve a aludirse, negativamente, en el cap. IV cuando en la biblioteca de Ulloa encuentra Julián «dos cuadernos mugrientos y apestando a tabaco» (14) de su antecesor, y en el VI, en el que se dice del abad que, para él, «la última de las abominaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas; tratándose de un sacerdote, el abad ponía estos delitos en parangón con la simonía». «Afeminaciones, afeminaciones —gruñía entre dientes, convencidísimo de que la virtud en el sacerdote, para ser de ley, ha de presentarse bronca, montuna y cerril, aparte de que un clérigo no pierde, *ipso facto*, los fueros de hombre, y el hombre debe oler a bravío desde una legua» (15).

Otro personaje clerical de *Los Pazos*, el Arcipreste de Loiro, aparece

(12) Ed. cit., I, pág. 195.

(13) Ed. cit., I, pág. 197.

(14) Ed. cit., I, pág. 201.

(15) Ed. cit., I, págs. 212-213.— El tipo de sacerdote cazador no es nuevo en la literatura del XIX. Recuérdese en *O crime do Padre Amaro* de EÇA DE QUEIROZ al abad Ferrão de Ricoça, gran amante de la caza, de la naturaleza. Y en *La Fe* de ARMANDO PALACIO VALDES, el clérigo rural D. Restituto se asemeja mucho en su rudeza y aficiones venatorias al abad de Ulloa.

descrito con un procedimiento repetitivo semejante. Este abad, corpulento, glotón y apoplético, gusta de tomar rapé constantemente: «Sorbiendo por *fusique* de plata, polvos de un rapé Macuba, que acaso nadie gustase ya sino él en toda Galicia, y que le traían de contrabando» (16).

Este *fusique* del Arcipreste de Loiro va a ser su *leitmotiv* caracterizador, su permanente marco narrativo en todas sus apariciones. Así, tras esa transcrita alusión del cap. XXV, encontramos esta obra en el XXVI: «Desplomóse en un sillón de cuero; echó ambas manos a la garganta; arrancó el alzacuello, los botones de la camisa y almilla; y trémulo, con los espejuelos torcidos y el *fusique* oprimido en el crispado puño izquierdo, se enjugó el sudor con un pañuelo de hierbas» (17).

E incluso en *La Madre Naturaleza*, cuando el Arcipreste, más corpulento aún, vuelve a aparecer en el episodio del viaje de Gabriel en diligencia, no falta el caracterizador *fusique*: «El arcipreste entreabrió un ojo (iba como aletargado, resoplando y con la cabeza temblona), y dijo que no con las cejas; al mismo tiempo deslizó la incierta mano, que de puro gruesa parecía hidrópica, bajo el balandrán, y exhibió una tabaquera de forma prehistórica; un gran *fusique* de plata, que arrimó a la nariz, sorbiendo con notoria complacencia el rapé» (18).

Un papel semejante el de este *fusique* clerical, lo desempeñan los guantes de Gabriel en su primera aparición en *La Madre Naturaleza.*

Ya apunté antes que el papel de Gabriel en esta novela es, en cierto modo, equivalente al de Julián en *Los Pazos*. Por eso, en el tío de Manuela se reproducen o repiten algunos de los rasgos característicos del sacerdote, entre ellos la pulcritud, por más que uno y otro personaje sean muy distintos. (Julián es un ferviente sacerdote, de intensa vocación; Gabriel, un escéptico, casi un positivista).

Esa primera descripción de Gabriel, en el viaje en diligencia a los Pazos, está hecha desde la perspectiva del cacique *Trampeta*, que viaja a su lado e ignora su personalidad. Al igual que Julián, en su viaje a caballo en el cap. I de *Los Pazos*, no abandona nunca los guantes, provocando el desprecio del abad cazador, aquí Gabriel aparece caracteri-

(16) Ed. cit., I, pág. 303.
(17) Ed. cit., I, pág. 309.
(18) Ed. cit., págs. 351-352.

zado, con enojosa insistencia, por ese detalle de su atuendo: «enguantadas manos» «el viajero de los guantes», «enguantado caballero» (19), «el viajero enguantado», «el de los guantes» (20), «el enguantado», «el rostro del enguantado» (21), «la claridad diurna alumbraba las facciones del viajero de los guantes», «bebió el enguantado por un vaso oblongo» (22), «el enguantado atendía gustoso» (23). E incluso después del vuelco de la diligencia, en el cap. VI, vuelve la Pardo Bazán al *leitmotiv* descriptivo del cap. V, los guantes: «El caritativo viajero salió a su vez; tiempo era ya. De la brega tenía destrozados los guantes y descompuesto el traje» (24). Y en el cap. VII se vuelve a hablar de «el viajero de los guantes, o sea, don Gabriel Pardo» (25), como si de toda su persona fuera ese elemento de su atuendo, lo más característico, lo que mejor le define. ¿Podía, tras esto, censurar la Pardo Bazán las descripciones de Zola obtenidas por insistencia en un detalle?

El procedimiento —ya se ha dicho— no era exclusivamente zolesco. Servirse de un objeto u objetos —como aquí el *fusique* del arcipreste de Loiro o los guantes de Gabriel— para enmarcar a un personaje y caracterizarlo, lo han hecho y lo siguen haciendo los mejores novelistas.

---

(19) Ed. cit., I, pág. 351.
(20) Ed. cit., I, pág. 352.
(21) Ed. cit., I, pág. 353.
(22) Ed. cit., I, pág. 354.
(23) Ed. cit., I, pág. 355.
(24) Ed. cit., I, pág. 358.
(25) Ed. cit., I, pág. 359.

XV

LA CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES NOVELESCOS: DICKENS Y FAULKNER

Una de las más populares figuras de *David Copperfield,* la criada o aya del muchacho. Peggotty, tiene como marco o *leitmotiv* definidor unos determinados objetos que, por primera vez y pormenorizadamente descritos, aparecen en el cap. II: un libro con relatos de cocodrilos, un «trocito de vela que tenía para enhebrar», «una casita de techo de bálago, dentro de la cual vivía la medida que servía de vara», una «caja de labores, de tapa corrediza, en la que estaba pintada una vista de la catedral de San Pablo (con la cúpula carmesí)» y un «dedal de latón» (1). Tales objetos componen el marco, el motivo definidor de Peggotty, según lo revela su repetida aparición en otras páginas de la novela.

En el mismo cap. II el protagonista relata cómo «nos encontrábamos Peggotty y yo sentados en compañía de su media, de la yarda de medir, del pedazo de vela, de la caja con la catedral de San Pablo pintada en la tapa y del libro de los cocodrilos» (2). En el cap. III se lee: «Peggotty se encontraba tan a sus anchas con sus labores de aguja, su catedral de San Pablo, y su trozo de vela» (3). En el VIII: «y a continuación se presentó con otra cofia, su caja de labores, la vara de medir,

(1) CHARLES DICKENS, *Obras Completas,* Ed. Aguilar, tomo VI, Madrid, 1950, págs. 22-23.
(2) Id., pág. 30.
(3) Id., pág. 35.

un pedazo de vela y todos los demás detalles de otros tiempos» (4). Estos objetos acompañan siempre a la simpática aya de David, a despecho del paso del tiempo, de todas las vicisitudes, viajes y cambios de lugar o de condición. En el capítulo LVII se dice: «También Peggotty ayudaba tranquilamente, provista de su vieja e insensible caja de labores, vara de medir y trozo de vela de cera que habían sobrevivido a tantos acontecimientos» (5).

El papel de esos objetos siempre unidos a Peggotty es bien claro: representan la inalterabilidad del nogar, de los quehaceres domésticos, la continuidad de la vida familiar, todo un conjunto de cosas muy queridas de Dickens, muy tiernamente victorianas. Por eso, en el último capítulo de la extensa novela, el LXIV, titulado *Una última mirada retrospectiva,* se lee: «Siempre con ella (la tía de David) se presenta Peggotty, mi vieja y buena niñera, también con gafas; acostumbra hacer las labores de aguja por la noche, acercándose mucho a la lámpara, pero sin olvidar jamás el trozo de vela, la vara de medir guardada en una pequeña casita y la caja de costura con la reproducción de San Pablo en la tapa». «Dentro del bolsillo de Peggotty hay algo que abulta. Ese algo es el *Libro de los cocodrilos* nada menos, bastante estropeado ya, con algunas de sus hojas desgarradas y recosidas, pero que Peggotty muestra a los niños como reliquia preciosa» (6).

La repetida aparición de estos objetos, en diferentes momentos de la novela, tiene un encanto casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en un largo concierto, una de esas delicadas frases que, al aparecer a intervalos, fácilmente reconocible, adentra en la intimidad de la obra al oyente. Los trabajos de costura de Peggotty son el símbolo de una fidelidad y una devoción dickensianas.

Este recurso caracterizador no se agotó en el XIX, sino que, con diversos matices, ha pasado a la novela actual. Quiero sólo recordar —tal vez por contraste con el caso de Dickens— un ejemplo tomado de una de las más conocidas y significativas obras de William Faulkner, *Santuario.*

De esta manera quedará ligado un relato de los hoy llamados *neo-*

---

(4) Id., pág. 98.
(5) Id., pág. 652.
(6) Id., pág. 707.

naturalistas al viejo procedimiento zolesco que la Pardo Bazán censuró y usó a la vez.

En *Santuario* hay un personaje fundamental en cuya caracterización emplea Faulkner el recurso de la insistencia en el detalle; en este caso, el pitillo del «ganster» Popeye.

Perdónese lo que pudiera parecer una digresión o una forzada incrustación en el conjunto del presente estudio, en gracia al interés que puede tener la observación de la técnica descriptiva faulkneriana.

Ya desde el cap. I de *Santuario* cabe observar cómo la descripción de Popeye está montada sobre un aspecto fundamental: su manera de fumar:

«Vió, a través del manantial, de cara a él, un hombre de pequeña estatura, con las manos en los bolsillos de la chaqueta y un cigarrillo en la boca, sesgado, que partía de su barbilla» (7).

Tras este primer toque descriptivo, a lo largo de todo el cap. I se insiste en la manera de fumar del personaje: «Del cigarrillo de Popeye partía, enroscándose a través de su cara, una tenue pluma de humo; un lado de su cara se contraía al contacto del humo como una máscara tallada en dos expresiones simultáneas» (8); «Sin quitarse el cigarrillo de la boca, Popeye escupió al otro lado del manantial» (9).

En el mismo capítulo se describe no sólo la manera de fumar del «ganster», sino también la de preparar un pitillo: «Tomó un cigarrillo del bolsillo sin sacar la cajetilla, le hizo boquilla, lo estregó entre los dedos, se lo puso en la boca y encendió un fósforo con la uña del pulgar» (10).

Estos dos *tics,* el sacar un pitillo y la manera de fumarlo, se repiten en *Santuario* con una insistencia calificable casi de trágica, dado el papel de Popeye en el relato y teniendo en cuenta la tremenda tensión y repugnancia que produce en los demás su presencia, enmarcada por el humo de su cigarrillo. Compruébese, por ejemplo, cómo Popeye exaspera hasta el insulto a Ruby, al final del cap. I, sirviendo de contrapunto a la

(7) W. FAULKNER, *Santuario,* Trad. de Lino Novás Calvo. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1934. pág. 11.
(8) Id., pág. 12.
(9) Id., pág. 13.
(10) Id., págs. 15-16

ira y asco de la mujer, el tranquilo fumar del «ganster»: «Popeye la observaba desde la puerta; el humo de su cigarro (lo había fumado todo sin tocarlo una sola vez con la mano) en volutas a través de su cara» (11).

El pitillo de Popeye es el *leitmotiv* o marco de este personaje, frío y sádico. Las insistentes alusiones del narrador a la manera de sacar y fumar los cigarrillo del «ganster», tensan, como baches de trágico silencio, la acción del relato.

Cuando tiene lugar el accidente automovilista de Temple, la muchacha que provoca todo el conflicto y cuya presencia carga de sensualidad el ambiente, Popeye aparece «fumando un cigarrillo» (12).

En el cap. V Temple ve cómo «Popeye la observaba desde la esquina de la casa, con las manos en los bolsillos y un cigarrillo sesgado en la boca, del que partían volutas de humo a través de su cara» (13). Y en el cap. VII, los diálogos entre Temple y Popeye, cargados ya de tensión, aparecen subrayados por la presencia del pitillo:

«Popeye estaba inclinado contra un poste, encendiendo un cigarrillo. Temple ascendió corriendo los peldaños rotos.

—Oiga —dijo ella— ¿no quiere llevarnos usted en auto a la ciudad?

El volvió la cabeza, con el cigarrillo en la boca y la cerilla en el hueco de las dos manos. Temple tenía los labios fijos en aquella mueca de adulación.

Popeye inclinó el cigarrillo hacia la cerilla.

—No —dijo.

—Vamos —dijo Temple— sea usted bueno. No tardará nada en ese Packard. ¿Estamos? Nosotros le pagaremos.

Popeye inhaló el humo. Tiró la cerilla a los hierbajos. Luego dijo con su voz fría y suave:

—Quítame esa tía perra de encima, hombre» (14).

El pitillo tiene, pues, un papel enfático, acentúa pausas y tensiones, matiza el gesto de Popeye y la violencia de la situación.

(11) Id., págs. 16-17.
(12) Id., pág. 41.
(13) Id., pág. 45.
(14) Id., págs. 50-51.

En el cap. VIII Popeye «encendió un cigarrillo. Tommy vió resplandecer su cara entre sus manos y el movimiento de sus mejillas al chupar; luego siguió con los ojos la pequeña cometa de la cerilla hacia la hierba» (15). En el silencioso, oscuro y terrible asedio erótico puesto por Popeye a Temple, el pitillo parece tangibilizarlo, expresarlo todo. En ese mismo cap. VIII, el humo, el olor del fumar del «ganster» persigue a la joven: «el humo de su cigarrillo en curso de regreso por encima de su hombro, la cabeza ligeramente vuelta, como si no mirara hacia donde se dirigía, el cigarrillo sesgado como si su boca se hallara en alguna parte baja al borde de la quijada» (16); «En la cocina estaba Popeye sentado a horcajadas sobre una silla, fumando» (17); «Sintió el olor del cigarrillo de Popeye» (18).

Y en el cap. XII la persecución continúa, subrayada por el hilo envolvente de los pitillos: «Su mano entró y salió rápidamente del bolsillo de la chaqueta, estregó e hizo girar el cigarrillo entre los dedos, lo metió en la boca y encendió un cigarrillo con el pulgar» (19); «Se llevó otro cigarrillo a la boca y se introdujo los dedos en el chaleco. Siguió a través del huerto caminando con cautela. Goodwin le sintió y miró por encima del hombro. Popeye sacó una cerilla del chaleco, le arrancó llamas y encendió el cigarrillo» (20); «Popeye fumaba tranquilamente: el humo de su cigarrillo cruzaba en volutas ante su negra, quieta y suave mirada» (21).

En el cap. XVIII, consumada ya la increíble violación de Temple por Popeye y habiéndose llevado éste consigo a la muchacha, continúan las alusiones caracterizadoras: «encendió un cigarrillo» (22); «Se detuvo a diez pies de distancia y cambió el emparedado a la mano izquierda, el cigarrillo por encender, ladeado hacia abajo hasta rebasarle la barbilla» (23).

Después, en todas las veces que aparece el «ganster», no falta nun-

(15) Id., pág. 65.
(16) Id., pág. 70.
(17) Id., pág. 72.
(18) Id., pág. 73.
(19) Id., pág. 88.
(20) Id., pág. 89.
(21) Id., pág. 89.
(22) Id., pág. 123.
(23) Id., pág. 124.

ca el pitillo. Así en el XXIV: «El estaba sentado con las manos sobre la mesa, haciendo remilgos con un cigarrillo» (24); «Partía delicadamente la punta del cigarrillo, haciendo salir el tabaco a presión» (25); «Vió Temple, inclinado hacia la cerilla que ardía en el hueco de las manos, el delicado y ganchudo perfil de Popeye bajo el sombrero ladeado, encendiendo el cigarrillo» (26).

Y cuando el «ganster» es condenado a muerte, los pitillos fumados, los gestos al sacarlos, encenderlos y aspirar su humo, siguen apareciendo con trágica reiteración: «mientras su mano libre —la otra estaba esposada al policía que lo había traído de Birmingham— sacaba melindrosamente un cigarrillo de la chaqueta»; «Le quitaron las esposas; la mano de Popeye pareció sacar una pequeña llama de un aire sutil. Encendió el cigarrillo y arrojó la cerilla hacia la puerta» (27); «Su mano en movimiento hacia el bolsillo donde llevaba los cigarrillos» (28); «su mano se movió hacia el bolsillo donde llevaba los cigarrillos»; «encendiendo un cigarrillo» (29); «fumando y contemplando sus pies»; «el cigarrillo en sus manos pequeñas» (30). Popeye permanece fumando hasta la hora de su ejecución: «El ministro miró detrás de él, donde había sentido moverse a Popeye, y vió doce marcas a intervalos espaciados a lo largo de la base de la pared, como hechas con fósforo quemado. Dos de los espacios estaban llenos de colillas de cigarrillo colocados en fila. En el tercer espacio había dos colillas. Antes de partir vió a Popeye levantarse, ir allí, aplastar otras dos colillas y colocarlas cuidadosamente junto a las otras» (31).

Desde la aparición, en el cap. I, de Popeye hasta su final en la horca, tras esa espera de la muerte marcada por los pitillos, estos han compuesto en *Santuario* el marco de una repulsiva figura, expresando toda su fría crueldad, su sadismo, su degeneración. Expresándolo con el sólo énfasis de su insistente presencia, atrayendo la atención del lector hacia

(24) Id., pág. 203.
(25) Id., pág. 203.
(26) Id., pág. 207.
(27) Id., pág. 263.
(28) Id., pág. 264.
(29) Id., pág. 265.
(30) Id., pág. 266.
(31) Id., pág. 267.

el humo, la cerilla, la llama, es decir, lo no humano. De Popeye —como de casi todos los personajes de *Santuario*— no se ofrecen sentimientos, ideas, sino esencialmente actitudes, y entre éstas, la muy repetida de su manera de fumar. Popeye es un rostro velado de humo, una boca sesgada, una mano pequeña buscando un pitillo a arrojando una cerilla al suelo... Hay algo de cinematográfico en esta técnica presentativa, resuelta sobre todo en primeros planos cargados de expresión, matizada de lentitud en la captación del detalle.

Si el *fusique* con rapé del arcipreste de Loiro expresaba bonachona sensualidad, los guantes de Gabriel pulcritud y civilización, y los cachivaches de costura de Peggotty, virtudes hogareñas, estos cigarrillos de Popeye que parecen sólo gestos, son precisamente —de puro repetidos, lentos y automáticos— la expresión del vacío, de una manera de ser huidiza, inapresable, del desajuste trágico entre lo que parece normal ademán y el ser monstruoso que tras él subyace. En la técnica descriptiva de Faulkner —caracterizada unas veces por la economía de rasgos, por la elusión y la alusión, y otras, por un cierto recargo barroco— la insistencia en presentar los gestos de Popeye al fumar, al buscar un pitillo, adquiere casi un aire de pesadilla. Un gesto real, repetido hasta la obsesión, desrrealiza a un personaje, hace de él un sujeto alucinante.

Obsérvese también, en la misma novela, el significado expresivo del sombrero de Temple durante todas las escenas que preceden a la de su violación. Hay una insistencia en aludir a la postura inverosímil, a la oblicuidad del sombrero femenino sobre la cabeza de la muchacha, que casi hace de ese objeto un símbolo, al concentrarse en él toda una serie de imágenes de caída, suciedad, torpeza, desorden: «Hocicando al niño, Temple se había empujado el sombrero hacia la parte posterior de la cabeza en un ángulo precario y disoluto (32) sobre sus bucles coagulados» (33); «el sombrero echado hacia atrás en lo alto de la cabeza, formando aquel ángulo desorbitado» (34); «el sombrero echado hacia atrás, enca-

(32) Obsérvese la adjetivación, el trasplante de lo puramente espacial —una postura, un ángulo— a lo ético. El sombrero de Temple es evidentemente un *símbolo*. Puede que en el mundo novelesco de FAULKNER, como en el de KAFKA, haya más símbolos de los que pudiera hacer creer la apariencia neonaturalista del narrador americano.

(33) *Santuario*, ed. cit., pág. 55.

(34) Id., pág. 62.

ramado en lo alto de la cabeza. Parecía muy pequeño» (35); «el sombrero inclinado sobre la parte posterior de su cabeza» (36).

Ese sombrero, siempre a punto de caer y sin caer nunca, marca toda la insoportable tensión de un conjunto de escenas que desembocan en la de la violación. Que el sombrero de Temple expresa algo, que actúa de intencionado *leitmotiv,* de dramático símbolo, lo revela el que tras la escena de la violación, cuando se describe de nuevo, capítulos adelante, a Temple en el coche junto a Popeye, se insiste en ese detalle de su atuendo: «Llevaba el sombrero encajado en la coronilla; el pelo se le escapaba por debajo del ala arrugada, en bucles desgreñados» (37).

Salvadas las distancias y la trágica intensidad que emana de ese minúsculo sombrero de Temple, su papel es en cierto modo semejante al de los guantes de Gabriel en el ya citado episodio del vuelco de la diligencia. Pero mientras que en la novela de la Pardo Bazán, esos guantes —estropeados pero puestos aún, tras el vuelco— sólo expresan una característica de un personaje: pulcritud; aquí, el sombrero torcido, a punto de caer, de Temple, más que expresar algo de ésta, alude a otras personas, a otros hechos. Su inestabilidad, su fragilidad grotesca están cargadas de vibraciones emocionales. No son sólo los temores de una joven los que tiemblan tras la postura del sombrerito, sino que todo el mundo pasional que a su alrededor se mueve, queda también captado en el desamparo de su gesto, en su ridícula oblicuidad.

El pitillo de Popeye expresa a éste y nos da el impacto de su presencia —aterrorizante, helada, repulsiva— en otros personajes. El sombrero de Temple expresa, sobre todo, el mundo tremendo que vibra de pasión en torno a la joven. Así como el humo sesgado del cigarrillo de Popeye vela su rostro y alude a la oblicuidad de su escondido carácter; el sesgado sombrero de Temple desnuda su tragedia, revela la presión de un contorno hecho de lascivia y violencia.

Más que nada he aludido aquí a estos ejemplos de Faulkner, para comprobar que el recurso de los *leitmotivs* caracterizadores sigue vivo, continúa utilizándose. Con él cabe obtener escenas y personajes tan in-

(35) Id., págs. 65-66.
(36) Id., pág. 67.
(37) Id., pág. 121.

tensos como los de *Santuario*.

Por eso quizás no sea acertado censurar el uso de este procedimiento en sí, sino su mal uso o su uso sin sentido. Decía Ortega en su crítica de *El obispo leproso* de Miró:

«No basta, pues, con amontonar sobre un personaje atributos vulgares de determinada profesión o carácter, y luego añadirle como *folie* alguna rareza, manía o curiosidad «pintoresca», un *tick* o prurito. En Dickens, por razones un poco largas de decir, tenía éste un sentido. Pero en esta novela de Miró no nos seduce saber que un deán se dedica a ejecutar primorosas caligrafías, ni que un preste dice «¡Leñe!» siempre que habla. Tales aditamentos son extrínsecos a la personalidad y sin trabazón con su perfil psicológico» (38).

Es lástima que Ortega no se decidiera a justificar el uso de los *tics*, de las repeticiones caracterizadoras en los personajes de Dickens. De todas formas, en lo que el gran pensador dice se ve que él no condena el recurso en sí, sino su gratuidad e injustificación. Cuando, por el contrario, la presencia de un *tic*, la repetición de un detalle de atuendo, de vocabulario o de carácter, dice más acerca de un personaje que pudiera decir un largo comentario, supongo que Ortega no podría condenarlo, por incidir entonces tal técnica dentro de los procedimientos *presentativos* que él considera típicos en la novela actual. Precisamente en sus *Ideas sobre la novela* hay una censura contra la Pardo Bazán por definir y no *presentar* a un personaje de una novela que no he podido identificar a través de la crítica orteguiana: «En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos» (39).

En cierto modo creo que esto es lo que Faulkner trató de conseguir con reiteraciones como la del pitillo de Popeye o el sombrero de Temple. Esos objetos *aluden a algo*, sin necesidad de comentario explícito. Un carácter, una situación aparecen expresados a su través.

(38) ORTEGA, *Obras completas*, III. Ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1947, pág. 544.
(39) ORTEGA, *Obras Completas*, III, pág. 391.

Por desgracia, en la Pardo Bazán la repetición de determinados toques descriptivos se apoya excesivamente en el tópico y, por tanto, no acierta a corporeizar debidamente a los personajes retratados. Entra dentro de la vulgaridad del lugar común, el presentar en *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza* a un médico positivista, que se tiene por ateo y anticlerical, mezclando en sus diálogos, junto a burlas contra el clero, involuntarias expresiones piadosas. El tipo así construído sólo podrá parecer muy auténtico dentro de un realismo masivo y topiquizado.

XVI

LA CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES NOVELESCOS POR MEDIO DEL «DATO FISICO»

Los procedimientos descriptivos que he tratado de ir estudiando en la Pardo Bazán no pueden ser considerados exclusivos, originales de ella, ni siquiera del naturalismo novelesco en general. Sólo de la insistencia en su uso, de su abundancia, cabría extraer alguna consecuencia que sirviera para caracterizar la manera descriptiva de la escritora gallega.

No creo, sin embargo, que ninguno de los recursos analizados hasta ahora constituya una pista segura para tal caracterización. Sí, en cambio, puede que resulte esclarecedor el estudio de otra modalidad descriptiva más ceñidamente naturalista que todas las anteriores, y muy peculiar ya de la autora de *Los Pazos*.

Me refiero a lo que podríamos llamar, con terminología muy del gusto naturalista, el uso del *dato físico*. Este procedimiento aunque incida a veces en la técnica referencial vista en los primeros capítulos, se asemeja al analizado en el capítulo anterior, en que lo que se dice de un personaje —antes un *tic*, un detalle del atuendo, del vocabulario— suele ser exclusivo de éste, con la exclusividad que da lo más intransferible de todo individuo: su constitución anatómica, fisiológica. Que un determinado repertorio de *datos físicos* convenga a varios, a muchos individuos —caso idéntico al de los *tics* o particularidades de ciertos sujetos—, no excluye el que al narrador naturalista le interese adscribir tales datos a un solo personaje, para obtener así su retrato, para conseguir la tan buscada y deseada sensación de verosimilitud.

Tan característico —abundante hasta la saciedad— es este procedimiento en la Pardo Bazán, que parece invitar a estudiarlo con cierto detalle, y a considerar en qué se diferencia la utilización *naturalista* del *dato físico,* de su uso, libre de esa etiqueta calificadora.

Casi todos los novelistas de todos los tiempos con mayor o menor detalle, de una u otra manera, a la hora de presentar a sus personajes, han solido manejar —y siguen manejando— algunas referencias descriptivas físicas: estatura, corpulencia, color del pelo, de la tez, de los ojos, sonido de la voz, manera de andar y de moverse, etc. Resultaría ingenuo e inútil buscar y transcribir ejemplos significativos. Cualquier novela, cualquier autor, cualquier época los ofrecen. Por el contrario, sería tarea interesante la de registrar los matices y evolución de tal procedimiento descriptivo, viendo qué elementos, qué *datos físicos* importa señalar en una época sobre otros, qué tipos físicos suelen ser los más novelescos, etc.

Todo esto es ajeno a mi actual propósito, centrado en el estudio del procedimiento en la Pardo Bazán.

De una manera general creo que la peculiaridad que la novela naturalista añade a ese procedimiento es la transformación del llamado *dato físico* en lo que casi cabría llamar *dato fisiológico* y aun *clínico;* es decir, el rebasar la descripción puramente epidémica —estatura, color de piel o de pelo, etc.— de un personaje novelesco, para caer en el detallismo anatómico, en la observación de la enfermedad, de lo más íntimamente orgánico. Dicho de otra manera: para el narrador naturalista sus personajes no son sólo línea y color, humanas envolturas reductibles a descripción plástica, sino que, ante todo, son carne, hueso, sangre, nervios, organismos complejos, estudiables y susceptibles de ser descritos tanto en su funcionamiento normal como —más frecuentemente aún, sobre todo en la Pardo Bazán— en una alteración fisiológica provocada por la enfermedad (1).

---

(1) Recuérdense novelas naturalistas como *Mont-Oriol* de GUY DE MAUPASSANT, en la que, sobre un fondo de balnearios, medicinas y farmacopea, tanto abundan las descripciones y motivos fisiológicos: descripción de un parto, de un lavado de estómago, etc. En *Bel-Ami* se describe con cierto detalle la agonía y muerte de Forestier, un tuberculoso. (La tuberculosis, de enfermedad romántica, adquiere en manos de los narradores naturalistas —como la PARDO BAZÁN— un nuevo sesgo, al quedar acentuado, en la descripción de la dolencia, todo el elemento crudamente fisiológico: sudor, esputos, tos, disnea, etc.)

Cervantes podrá presentar la catadura deforme de Monipodio, el vómito de Sancho provocado por el bálsamo de Fierabrás, el cuerpo molido de D. Quijote lleno de blezmas, el feísimo rostro de aquella peregrina que Persiles y Segismunda encuentran en uno de sus viajes, la compuesta belleza de Constanza o de Preciosa, pero nunca esas descripciones tienen nada que ver con lo fisiológico, ni tan siquiera aquellas en las que pudiera llegarse a ello desde lo burlesco-escatológico. (Recuérdese el temor de Sancho en la nocturna aventura quijotesca de los batanes). Estas descripciones cervantinas se mueven siempre en un mundo de valores estéticos, en el que importa tanto la belleza prodigiosa como —por contraste y encarecimiento— la fealdad desorbitada de Maritornes o de la hechicera del *Coloquio de los Perros*. Lo deforme, lo caricaturesco cervantino se aproxima —salvadas las distancias— a lo deforme, esperpéntico de Quevedo en su *Buscón* o en composiciones satíricas en verso como *A una nariz, A una mujer muy flaca, A una mujer muy pequeña,* etc. Nunca hay verdadero *dato fisiológico* en estas descripciones, por más que estén montadas sobre elementos reales, disparadero mínimo de la increíble fantasía imaginativa del poeta. El proceso estético satírico, literaturizador, a que son sometidos esos elementos reales, los desrealiza, ya por acumulación de belleza —Galatea gongorina—, ya de fealdad —Polifemo—. Se tiende a lo superlativo, el «naricísimo infinito» de Quevedo, o al «más disforme bárbaro», el Monipodio cervantina.

Distinto es el caso de los narradores —Dickens, Balzac— que acu-

---

Una novela muy característica en cuanto al tratamiento naturalista del *dato fisiológico* es *Germinia Lacerteux* de los GONCOURT. Estos, en el prefacio de la primera edición, advertían al lector: «El estudio que sigue pertenece a la clínica del Amor» (Trad. de J. A. Luengo en la «Col. Universal», Madrid, 1921, pág. 7). El relato abunda en descripciones densamente fisiológicas como la pintura, en el cap. III, de la insegura salud de la protagonista al salir de un parto —«La menor subida la asfixiaba, y estando junto a ella se percibía la incesante vibración que se escapaba de las arterias de su garganta» (Id. 50)—, o en el cap. X, la transformación de Germinia—. «Este amor dichoso y no satisfecho produjo en el ser físico de Germinia un singular fenómeno fisiológico. Hubiérase dicho que la pasión que circulaba por ella renovaba y transformaba su temperamento linfático. Ya no le parecía, como en otro tiempo, extraer la vida gota a gota de un manantial avaro: una fuerza generosa y plena circulaba por sus venas y el fuego de una sangre rica recorría su cuerpo» (Id., págs. 77-78)—, o la descripción en el cap. XX de los efectos de la fiebre puerperal, o la de las sucesivas pleuresía, tuberculosis, peritonitis y muerte de Germinia.

La PARDO BAZÁN decía de esta novela: «En *Germinia Lacerteux* el naturalismo lleva a la práctica, por primera vez, uno de sus principios; da entrada en el arte a la enfermedad y a la vergüenza humana. La heroína no es sólo una mujer de bajísima estofa, sino una infeliz histérica de clínica, y a poco más de manicomio» *(El Naturalismo,* pág. 75).

mulan detalles en la descripción de un personaje para transmitir al lector su imagen física. A tales narradores les importa la apariencia verosímil de sus criaturas novelescas, referida en lo fundamental a su exterior: rostro, talla, atuendo, etc. (2).

Por lo tanto, lo que diferencia tales relatos de los específicamente naturalistas y, en concreto, de los de Emilia Pardo Bazán, es que en estos últimos se busca la verosimilitud fisiológica, es decir, la explicación —por ejemplo— de un color de piel por una determinada secreción, por una enfermedad, por una circunstancia propia de la edad o el sexo, etc. Tal ahondamiento fisiológico serviría —en intención de la escritora gallega— no sólo para que la descripción del personaje cobrara más bulto y profundidad, sino también para que el mundo volitivo, intelectual del ser novelesco quedase asimismo determinado por un cuadriculado biológico capaz de explicar gestos y reacciones. Que todo esto se lograra o que no pasase de un juego pretencioso y pedante, es lo que hoy habría que discutir. Que tras ello hubiera la intención apuntada, parece casi innegable. No otra cosa se deduce de lo observable en la Pardo Bazán.

(2) Y aun así hay que tener en cuenta en el caso de DICKENS, que éste tiende muy frecuentemente a la descripción caricaturesca, hiperbólica y por tanto inverosímil, poco o nada realista, casi antirrealista. (Recuérdese que Dickens escribió muchos de sus relatos para ser ilustrados por caricaturistas de gran éxito, muy conocidos en la Inglaterra victoriana, como el famoso Phiz. No digo que esto sea escribir con un pie forzado plástico. Pero es muy posible que el hecho de escribir para ser ilustrado por un caricaturista moviera a Dickens a desrrealizar algunas de sus descripciones, buscando el rasgo exagerado, inverosímil, pero susceptible de alcanzar graciosa expresión con el lápiz del dibujante).

Me interesa apuntar aquí la tendencia dickensiana a la descripción, caricaturesca, por creer —y es creencia que quisiera confirmar con un estudio detallado— que Galdós pudo contagiarse algo de esa tendencia. Tal vez podrían explicarse así ciertas figuras excesivamente caricaturescas que existen en la novelística galdosiana, y que casi resultan chocantes en un mundo literario naturalista o por lo menos realista.

XVII

EMILIA PARDO BAZAN Y EL «DATO FISICO»: LA ENFERMEDAD, TEMA LITERARIO

Prescindiendo ya de todas las teorías deterministas sobre la herencia, el medio, etc., es fácil advertir cómo la enfermedad suele desempeñar un importante papel en casi todas las novelas de la escritora gallega. En general, ésta es bastante hábil para lograr que sus personajes enfermos no resulten demasiado superfluos en el desarrollo de las tramas elegidas. Sin embargo, a poco que uno se fije en el conjunto de estas novelas, sí comienza a resultar chocante no el que en ellas figuren enfermedades y personajes enfermos —pues esto es normal en la vida—, sino el que unas y otros merezcan una atención indudablemente excesiva. Y esto sólo cabe explicarlo teniendo en cuenta que, para la profundización fisiológica que la escritora quería conseguir en sus descripciones, una enfermedad, un personaje enfermo, ofrecían las mayores posibilidades de lucimiento. Este era menor en las semblanzas novelescas de seres normales, sanos, en las que, sin embargo, no suele faltar el inevitable *dato físico,* incluso como referencia de salud. Así en *Un viaje de novios* se dice de Lucía la protagonista:

«Venció la crisis de la infancia y pubertad sin ninguno de esos padecimientos anónimos que empalidecen las mejillas y apagan el rayo visual de las criaturas. Equilibráronse en un rico organismo nervios y sangre y resultó un temperamento de los que ya van escaseando en nuestras sociedades empobrecidas» (1).

---

(1) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos.* Ed. cit., I, pág. 81.

En un personaje como Lucía, cuya salud no parecía permitir a la Pardo Bazán descripciones ahincadamente fisiológicas, hay, sin embargo, gestos, actitudes que la escritora aprovecha para provocar la inmediata referencia fisiológica. Véase, por ejemplo, cómo es descrito el sueño de Lucía en el tren:

«Aflojábanse sus tirantes nervios y corría por sus venas esa inexplicable sensación de calor rítmico que anuncia que el curso de la sangre se regulariza y que el reposo comienza» (2); «luciendo en el dedo meñique la alianza y un poco hinchadas las venas porque la postura agolpaba allí la sangre» (3).

Con toques como éstos pretende la Pardo Bazán conseguir la máxima verosimilitud. Se observa —como indiqué antes— que, pese a lo individualizado de la descripción, no falta la referencia generalizante, indicadora del grado de realidad: «esa inexplicable sensación de calor rítmico», el agolparse de la sangre en una mano caída.

Un viaje de novios es, posiblemente, uno de los relatos de la Pardo Bazán más recargados de *datos físicos*. Parece como si la escritora los hubiera creído imprescindibles en el que era su primer tanteo narrativo de signo intencionadamente naturalista. Así, frente a la juvenil salud de Lucía aparece, en oposición, el aire dolientemente romántico de Ignacio: «Tenía las facciones bien dispuestas, pero encapotadas por unas nubes de melancolía y padecimiento, no del padecimiento físico que destruye el organismo, pega la piel a los huesos, amojama las carnes y empaña o vidría el globo ocular, sino del padecimiento moral o, mejor dicho, intelectual, que sólo hunde algo la ojera, labra la frente, empalidece las sienes y condensa la mirada, comunicando a la vez descuido y abandono a los movimientos del cuerpo» (4).

Para llegar a un retrato hecho con los tópicos usuales del tipo romántico, melancólico y pesimista, la Pardo Bazán se sirve de un ingenuo rodeo, en el que aparecen incluídos los síntomas de un padecimiento físico. Sin esta apoyatura debió creer la escritora que la semblanza perdería verosimilitud. De esta otra forma, con piel, huesos, globo ocular, ojeras, sienes pálidas, el lector sabe a qué atenerse, por lo menos en la in-

(2) Ed. cit., I, pág. 96.
(3) Ed. cit., I, pág. 98.
(4) Ed. cit., I, pág. 103.

tención de la novelista, ya que el resultado es, pese al lujo de *datos físicos,* un *cliché* inequívocamente romántico.

Aparte de estas descripciones que cabría considerar normales, están las aún más abundantes caracterizadas por el dato clínico, por el toque descriptivo o la detallada enumeración de los rasgos y síntomas de una enfermedad, de una dolencia. En *Un viaje de novios* los trastornos hepáticos de Miranda, el marido de Lucía, dan pie a descripciones acentuadamente fisiológicas: «Sus sienes verdeaban, sus ojeras se teñían de matices amoratados, la bilis se infiltraba bajo la piel» (5); «A Miranda le sentaban bien las aguas: desaparecían los tonos marchitos de su piel, bajo la cual comenzaba a infiltrarse un poco de sangre y grasa» (6).

Y en la misma novela, un personaje en cierto modo secundario, Pilar González, merece exagerada atención de la narradora por sólo el hecho de padecer una enfermedad fácilmente descriptible en su aspecto exterior: la tuberculosis. Se detallan en diversas ocasiones su «tez de linfática blancura», «sus encías blanquecinas y fláccidas», «sus orejas de cera», sus «ralos dientes», las hondas perturbaciones gástricas que padece, «la alopecia y el sudor» como «síntomas muy característicos», etc. (7). El proceso de su enfermedad y muerte es seguido a lo largo del relato con una mezcla de pedantería científica, de inoportunidad novelesca y, hasta, de mal gusto, muy característica a veces de la Pardo Bazán: «Tenía tosecilla blanda y continua, expectoración pegajosa, sudores que la menor elevación de temperatura determinaba, y las perversiones del apetito se habían convertido en desgana horrible» (8): «La tisis entraba con ímpetu menor en aquel cuerpo linfático que lo hiciera en uno sanguíneo y pujante. La oquedad de un pulmón estaba infestada de tubérculos y tenía ya esas brechas terribles que los facultativos denominan cavernas» (9): «Una agonía lenta, no muy penosa, amargándole solamente unas crisis de tos que traían a la garganta las flemas del pulmón deshecho» (10).

No fue esta la única vez que Emilia Pardo Bazán, con detallismo naturalista, se esforzó en describir la agonía de un tuberculoso. En *La*

(5) Ed. cit., I, pág. 133.
(6) Ed. cit., I. pág. 154.
(7) Ed. cit., I, pág. 130.
(8) Ed. cit., I, pág. 156.
(9) Ed. cit., I, pág. 158.
(10) Ed. cit., I, pág. 171.

Prueba, a propósito de Dolfos, un personaje insignificante, y en el Silvio Lago de *La Quimera,* tuvo ocasión la escritora de añadir nuevos datos clínicos. De Dolfos dice: «En su faz amarilla ni aun brillaban sus ojos atónicos y apagados. Lo que se veía mucho, por lo descarnado de las mejillas, eran los dientes oscuros en las encías pálidas y fláccidas. Sus orejas se despegaban del cráneo de un modo aterrador, como si fuesen a caerse al suelo. Sentí su mano viscosa entre las mías y noté en ellas juntos el ardor de la calentura y el sudor de la agonía próxima. Su aliento era ya la descomposición de un estómago que no tiene jugos digestivos» (11); «luchando con la disnea en el último período de un tisis caseiforme» (12).

Silvio Lago y, en general, todos los personajes de *La Quimera* se distinguen por una mayor complejidad. Los *datos fisiológicos* aparecen tratados con nuevos matices y sesgo, ya que junto a la tuberculosis de que muere Silvio, hay que señalar su neurosis y las de casi todos los elaboradamente *modernistas* seres del relato.

Resulta significativo, a este respecto, observar lo que la Pardo Bazán decía en su libro dedicado al romanticismo francés: «Los que nacimos después de mediado el siglo XIX, recordamos que en nuestra niñez aún conservaba cierto prestigio poético la tisis; esa enfermedad espiritual y bella, propia de organizaciones selectas, de espíritus soñadores, y de la juventud sobre todo; el tísico moría mecido por ardorosas ilusiones, excitado por una especie de fiebre dulce y se extinguía como el pájaro, cantando... y también tosiendo. Hoy la tisis ya es la tuberculosis; hoy se idealizan la salud y la fuerza, y si hay enfermedad de moda en las letras es la neurosis» (13).

Y en el tomo de la literatura francesa dedicado al naturalismo habla, a propósito de los Goncourt, de «la enfermedad nerviosa como tema de arte» (14).

Todo esto nos ayudará a entender mejor —habida cuenta de la capacidad mimética de la Pardo Bazán, pendiente siempre de la moda literaria— el nuevo giro que, con relación a otras obras, supone el ma-

(11) Ed. cit., I, pág. 737.
(12) Ed. cit., I, pág. 753.
(13) El *Romanticismo,* pág. 107.
(14) *El Naturalismo,* pág. 92.

nejo del *dato físico* en *La Quimera*. No se crea, sin embargo, que en ella ha desaparecido este recurso descriptivo naturalista. Por el contrario puede que en ninguna otra obra lo manejara la Pardo Bazán con tal abundancia e insistencia.

Silvio Lago muere tuberculoso, pero no es tanto esa enfermedad la que merece la atención descriptiva de la autora como otras dolencias suyas, y, sobre todo, su temperamento hiperestésico, tendente a la neurosis: «El repentino arrebato de Silvio descubría la nerviosidad mal dominada, profunda como una lesión orgánica, el desequilibrio de aquel temperamento de artista» (15): «Será cierto [se preguntó Silvio] que soy un sistema nervioso predominante y agitado, un neurótico?» (16). En conexión con ese desequilibrio nervioso de Silvio están sus trastornos gástricos: «Me siento mal, muy mal: parece que dentro del estómago tengo una barra de plomo» (17); «noto el estómago tan frío que —se lo conté ayer al hermano de mi amigo Cenizate, que es médico— padezco una aprensión rarísima (él la califica de alucinación, engendrada por la dispepsia), la idea de que me lo cruza sin interrupción una glacial corriente de agua» (18); «Me levanté temprano con el estómago revuelto, amarilla la tez; me parecía tener calentura» (19); «Porque tenía el estómago revuelto, y estoy a magnesia, a migranina, a droga» (20); «experimento la sensación desesperante de incurable frialdad en el estómago. Plomo es en él la comida. Allá dentro debo de tener un glaciar suizo» (21); «Necesito absorber un poco de bicarbonato y mi estómago me está gratificando, desde por la mañana, con una gastralgia horrible» (22); «Indudablemente, tengo los nervios desatentados. Muy a menudo siento la corriente de agua fría que me cruza por el estómago» (23).

En los últimos capítulos de *La Quimera,* la Pardo Bazán describe objetivamente el progreso de la tuberculosis en Silvio, con unos procedimientos semejantes a los empleados en *Un viaje de novios* y *La prueba:*

(15) Ed. cit., I, pág. 852.
(16) Ed. cit., I, pág. 1005.
(17) Ed. cit., I, pág. 857.
(18) Ed. cit., I, pág. 858.
(19) Ed. cit., I, pág. 870.
(20) Ed. cit., I, pág. 894.
(21) Ed. cit., I, pág. 947.
(22) Ed. cit., I, pág. 958.
(23) Ed. cit., I, pág. 968.

«Sus mejillas se hundían y bajo la gorra inglesa de viaje sus orejas de cera se despegaban y transparentaban la luz solar. Sus ojos, cercados de livor, mazados, tenían en la pupila esa transparencia acuosa que revela, antes que síntoma alguno, la rapidez de las combustiones que, desnutriendo el organismo, determinan la consunción» (24); «Interrumpióse para escupir su pobre pulmón deshecho y con rosetas de fiebre en las mejillas...» (25), etc.

Junto a Silvio Lago y su enfermedad, se mueven en *La Quimera* otros personajes en cuyas semblanzas no falta el dato físico: «La Camargo, flaca, cobriza, teñida, de tez estropeada por el artritismo» (26); «Los ojos apagados y estriados de bilis de Valdivia» (27). Y, sobre todo, Clara Ayamonte y Espina Porcel, dos casos de neurosis femenina que la Pardo Bazán describe con el detalle y atención presumibles en quien veía en la neurosis la enfermedad literaria de moda.

Del caso de Clara Ayamonte y del nuevo sentido que lo fisiológico parece tener para la Pardo Bazán en la época de *La Quimera,* me ocupo en el cap. XXI. Ahora me interesa, aun a riesgo de prolijidad, insistir en el tratamiento naturalista de las descripciones caracterizadas por el *dato físico* sin trasfondo simbólico.

En *Morriña* el joven Rogelio merece descripciones como las siguientes: «palidez mate; ojos negros y alegres, pero de caído párpado y cárdenas ojeras» (28); «una figura no salida aún de la adolescencia y como detenida en su desarrollo por la clorosis que produce la vida de invernáculo» (29); «La sangre de Rogelio hasta entonces lenta, enfriada por la clorosis, saltó en las venas con impetuoso hervor y, refluyendo al corazón de golpe, volvió a derramarse, encendida, por el organismo» (30): Un accidente, una caída sufrida por la madre de Rogelio da pie a la escritora a describir la conmoción cerebral de ésta y la «degeneración erisipelatosa» que se produce en la magulladura (31).

(24) Ed. cit., I, pág. 1029.
(25) Ed. cit., I, pág. 1039.
(26) Ed. cit., I, pág. 880.
(27) Ed. cit., I, pág. 984.
(28) Ed. cit., I, pág. 556.
(29) Ed. cit., I, pág. 557.
(30) Ed. cit., I, pág. 584.
(31) Ed. cit., I, pág. 596.

En *Insolación* el acento fisiológico naturalista se percibe a lo largo de todo el relato, cuya tesis determinista, ya señalada, es la de hacer ver cómo el ambiente, el hervor del sol en un día de fiesta y de bullicio, favorece la aproximación erótica, fisiológica en lo sustancial, de una encopetada dama de la buena sociedad madrileña y un joven andaluz. Prescindiendo de esta tesis central, aún cabría buscar color fisiológico, abundancia de *datos físicos* en descripciones tan características como la de la jaqueca de la protagonista, en las primeras páginas de la novela: «la primera señal por donde Asís Taboada se hizo cargo de que había salido de los limbos del sueño fue un dolor como si le barrenasen las sienes de parte a parte con un barreno finísimo; luego le pareció que las raíces del pelo se convertían en millares de puntas de aguja y se le clavaban en el cráneo. También notó que la boca estaba pegajosita, amarga y seca; la lengua, hecha un pedazo de esparto, las mejillas ardían; latían desaforadamente las arterias, y el cuerpo declaraba a gritos que, si era ya hora muy razonable de saltar de la cama, no estaba él para valentías tales» (32). Y en otra ocasión se describe así un sueño de esta dama: «No era la pesadilla que causa la ocupación de estómago, en que tan pronto caemos de altísima torre como volamos por dilatadas zonas celestes, ni menos el ensueño provocado por la acción del calor del lecho sobre los lóbulos cerebrales, donde, sin permiso de la honrada voluntad, se representan imágenes repulsivas» (33).

En *La piedra angular,* la presencia de un médico, el Dr. Moragas, da lugar a escenas como la del reconocimiento de un enfermo de bilis: «Y Moragas, acercándose, le desabrochó los últimos botones del chaleco, tactando y apoyando de plano su mano izquierda abierta, hacia la región del hipocondrio, verificó rápidamente la percusión auscultando hasta donde ascendía el sonido mate peculiar del hígado» (34). De la misma novela es esta explicación mecánica, fisiológica de un acto de recuerdo, de memoria: «Sin duda una viva ola de sangre refrescó el rincón en que el recuerdo dormía, porque de improviso se destacó, claro y victorioso» (35).

(32) Ed. cit., I, pág. 483.
(33) Ed. cit., I, pág. 547.
(34) Ed. cit., II, pág. 321.
(35) Ed. cit., II, pág. 323.

El *dato físico* en función de la deformidad, la tara, lo monstruoso aparece también, con cierta abundancia, en los relatos de Emilia Pardo Bazán. Recuérdese, por ejemplo, en *La Tribuna* a los cuatro hermanitos de Guardiana: «todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos y la última, niña de tres años, sordomuda (...), al raquítico dio en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre; fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo» (36). Y en *El cisne de Vilamorta,* Minguitos, un niño jorobado, suscita unas páginas en donde el folletín y el mal gusto descriptivo se mezclan con cierta morbosidad. La misma morbosidad que, en *La Tribuna,* lleva a la autora a describir un grupo de monstruosos mendigos: «Un elefancíaco enseñaba su rostro bulboso, un herpético descubría el cráneo pelado y lleno de pústulas, éste tendía una mano seca, aquel señalaba un muslo ulcerado invocando a Santa Margarita para que nos libre de *males extraños.* En un carretoncillo un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante, mientras una mocetona en pie al lado del vehículo, recogía las limosnas» (37).

Fuera de casos como éstos, el *dato físico* suele estar situado en un plano de normalidad o casi normalidad. Así, en *El Cisne de Vilamorta* se dice de un personaje, D. Victoriano, que padece *diabetes sacarina,* y ésta es calificada por un médico del pueblo de «enfermedad nueva, muy rara, de las de última moda» (38). Si la Pardo Bazán creía otra cosa, no

(36) Ed. cit., II, pág. 143.

(37) Ed. cit., II, pág. 179. —Las figuras de mendigos monstruosos y contrahechos no son, claro es exclusivas de la literatura naturalista. Sin salir de Galicia cabría recordar los mendigos de VALLE-INCLÁN. Pero éstos, como, en cierto modo, los de GABRIEL MIRÓ corresponden a un momento *modernista* o *impresionista,* en el que —al igual que en el siglo barroco— lo feo es también belleza. No es un prurito de sórdida verosimilitud naturalista, el que empuja a VALLE-INCLÁN a describir mendigos deformes. Es su tendencia a lo esperpéntico, al empeño —de raíz barroca— de lograr la máxima expresividad, incluso a costa de lo horrendo. Los mendigos, tullidos y leprosos de MIRÓ son un elemento de contraste, una manera de encarecer —a través de la realidad, de la podredumbre humana— la limpidez y la belleza del paisaje. Por eso MIRÓ en las *Figuras de la Pasión del Señor,* presenta a un legionario romano mordiendo una naranja, cuyo zumo gotea sobre la úlcera de un niño. La delicia de lo frutal se contrapone a la miseria de la llaga infantil. Para Miró, como para Valle-Inclán, lo deforme, lo feo, lo monstruoso no es sino un barroco circunloquio con el que llegar a la conquista y expresión de lo bello.

(38) Ed. cit., II, pág. 246.

lo demuestra en ninguna parte, ya que, con ingenua pedantería, no perdona ocasión de describir los síntomas de esa «enfermedad nueva». Cuando D. Victoriano va a un balneario, se lee: «la efímera mejoría se evaporaba, creciendo la postración, la bulimia, la sed y la desecación del pobre cuerpo. Recordaba que Sánchez del Abrojo le había indicado cuánto alivio le proporcionaría un ligero sudor, y al observar los primeros días después de beber el agua sulfurosa, el restablecimiento de esta función de la piel su alegría no tuvo límites. ¡Mas cuál fue su terror al advertir que la camisa, tiesa y dura, se le pegaba al cutis como si estuviese empapada en almíbar! Apoyó los labios en un pliegue de la manga y percibió un sabor dulzón. ¡Evidente! ¡Sudaba azúcar! ¡La secreción glucosa era, pues, incoercible, y por tremenda ironía de la suerte, todas las amarguras de su existencia venían a resolverse en aquella extraña elaboración de materias dulces!».

«Notaba de pocos días a esta parte otro alarmante síntoma. Su vista se alteraba. Al desecarse el humor acuoso del ojo, se le iba empañando el cristalino y presentábase la catarata de los diabéticos» (39).

La muerte de este personaje es comentada así por un médico: «Opino que el caso no es extraordinario: la diabetes suele terminar así, con parálisis seguida de derrame seroso» (40).

(39) Ed. cit., II, págs. 286-7.
(40) Ed. cit., II, pág. 302.

XVIII

ESPIRITU Y MORAL EN CONEXION CON EL «DATO FISICO»

En *Los Pazos de Ulloa* la caracterización fisiológica de los principales personajes responde no sólo al gusto naturalista, sino también a uno de los propósitos perceptibles en el relato. Dada la importancia que en él tiene el paisaje, violento, fuerte y áspero, se comprende que a la Pardo Bazán le interesara caracterizar con cierta precisión el también áspero y violento vivir de los seres que sobre ese paisaje se mueven y que de él parecen emanación. En líneas generales cabría decir que en *Los Pazos* hay dos tipos humanos: el del hombre identificado con la tierra bárbara y primitiva, de constitución fuerte, de rica fisiología; y el ser humano —presentado en contraste con el anterior y con el paisaje— débil, ciudadano, de pobre contextura física. Julián, el sacerdote, y Nucha, la esposa del marqués de Ulloa, definen este último tipo, en tanto que el propio marqués, el antiguo abad de Ulloa, Sabel y otros muchos personajes expresan bien la modalidad opuesta.

De esta manera el conflicto entre dos mundos, dos concepciones de la vida, queda expresado físicamente, y pierde color simbólico para alcanzarlo naturalista. De Julián y de su blandura hemos recogido ya abundantes citas. Esa debilidad de su carácter está conectada, claro es, con su constitución orgánica, apuntada ya en el primer capítulo: «Iba el jinete colorado, no como un pimiento sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas» (1). E incluso la personalidad moral

(1) Ed. cit., I, pág. 191.

de Julián queda, en ocasiones, casi reducida o por lo menos ligada a su organización fisiológica: «A Julián le ayudaba en su triunfo [la continencia] amén de la gracia de Dios que él solicitaba muy de veras, la endeblez de su temperamento linfático-nervioso» (2). Y, por contraste, cuando alguna rara vez Julián vence su blandura, aparece también la inevitable referencia fisiológica: «sintió la cólera repentina, ciega, que rarísima vez fustigaba su linfa» (3). Pero en otra ocasión se lee: «Su temperamento linfático no poseía el secreto de ciertas saludables reacciones, con las cuales se desecha todo vano miedo, todo fantasma de la imaginación. Era capaz, y demostrado lo tenía, de arrostrar cualquier riesgo grave, si creía que se lo ordenaba su deber; pero no de hacerlo con ánimo sereno, con el hermoso desdén del peligro, con el buen humor heróico que sólo cabe en personas de rica y roja sangre y músculos firmes. El valor propio de Julián, era valor temblón, por decirlo así; el breve arranque nervioso de las mujeres» (4).

Paralelamente a esta debilidad de Julián discurre la de Nucha. Con Julián compone el grupo del desamparado, de la ternura y la suavidad cristiana frente al hosco mundo de violencia, lujuria e intrigas que vibra a su alrededor. La delicada constitución de Nucha se pone de manifiesto, sobre todo, en ocasión de su embarazo, cuando «le velaba frente y sienes esa ligera nube conocida por paño» (5), y cuando su estado general provoca el siguiente comentario del médico Máximo Juncal, muy significativo en cuanto a la oposición campo-ciudad como una de las escondidas claves de *Los Pazos* y aun de *La Madre Naturaleza:* «A las mujeres se les da en las ciudades la educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre... Mil veces mejor preparadas están las aldeanas para el combate de la gestación y alumbramiento que al cabo es la verdadera función humana» (6).

No se crea, a la vista de estas líneas, que la Pardo Bazán va a ento-

(2) Ed. cit., I, pág. 200.
(3) Ed. cit., I, pág. 212.
(4) Ed. cit., I, pág. 280.
(5) Ed. cit., I, pág. 261.
(6) Ed. cit., I, pág. 264.

nar, por boca de Juncal, algo así como una nueva modalidad, *sub specie* fisiológica, del tema del *Beatus ille.* Por el contrario, el gran descubrimiento naturalista —Zola en *La tierra,* la Pardo Bazán en estas novelas y en sus cuentos gallegos, Blasco Ibáñez en sus relatos rurales valencianos, etc.— es el de considerar al hombre del campo como un ser no menos maligno y perverso que el de la ciudad, al que supera en barbarie y en el desahogo de sus más bestiales instintos. De ahí que la prédica de Máximo no pueda enlazarse al motivo horaciano, ya que, unas líneas después, la autora dice de este médico: «Creíase que era mozo inteligente, de bastante lectura y determinado a lidiar con las enfermedades ajenas: mas la amarillez biliosa de su rostro, la lividez y secura de sus delgados labios, no prometían salud robusta. Aquel fanático de la higiene no predicaba con el ejemplo. Asegurábase que tenían la culpa el ron y una panadera de Cebre, con salud para vender y regalar a cuatro doctores higienistas» (7).

Aunque sea de modo indirecto y a través de un ser no enteramente campesino, es evidente que el bello cuadro de salud rural presentado por Máximo, queda roto y oscurecido por su propia conducta, por la presencia de unos vicios que han podido desarrollarse en un ambiente aparentemente opuesto al de las tan denostadas ciudades.

De Máximo Juncal, de sus teorías naturalistas y de su personal constitución fisiológica volveré en seguida a ocuparme. Ahora procede seguir con Nucha y con su pobreza orgánica, acentuada tras el parto: «Empujábanla hacia adentro [de la muerte] las horribles torturas físicas que habían sacudido sus nervios, la fiebre desoladora que trastornó su cerebro y el invadir sus pechos la ola de la leche inútil, el desconsuelo de no poder ofrecer a su niña aquel licor que la ahogaba [...]. Bizqueaba más por habérsele debilitado mucho aquellos días el nervio óptico» (8). Tan débil constitución, unida a la angustiosa y humillante situación que Nucha vive en Los Pazos, la empujan a la neurosis, a la enfermedad y a la muerte: «Nucha, de repente, se incorporaba lanzando un chillido, y corría al sofá, donde se reclinaba lanzando interrumpidas carcajadas histéricas, que sonaban a llanto. Sus manos crispadas arrancaban los cor-

(7) Ed. cit., I, pág. 264.
(8) Ed. cit., I, pág. 270.

chetes de su traje, o comprimían sus sienes, o se clavaban en los almohadones del sofá arañándolos con furor» (9): «Agitaba sus hombros un temblor que delataba la tiranía del sistema nervioso sobre su debilitado organismo» (10).

Enfrente de estos dos delicados seres, Julián y Nucha, está el mundo tremendo de los Pazos y sus pobladores. Ya en el cap. I la descripción del marqués de Ulloa, muy detallada, acentúa las notas fisiológicas de robustez, de fortaleza: «pero por venir despechugado y sombrero en mano se advertía la blancura de su piel no expuesta a la intemperie en la frente y en la tabla del pecho, cuyos diámetros indicaban complexión robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizoso que dividía ambas tetillas»; «despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz» (11).

Así como la continencia de Julián quedaba explicada, en parte, por lo débil de su constitución, de manera semejante, el Marqués de Ulloa pretende justificar su bárbaro erotismo con una explicación fisiológica: «Es preciso hacerse cargo de lo que es la juventud y la robustez» (12).

Por eso cuando este personaje va a elegir esposa entre sus primas —junto a las que se mueve «con la cálida sangre despierta» (13)— emplea, en principio, una valoración estrictamente fisiológica, que le lleva a sentirse atraído por Rita: «La cumplida proporción del tronco y miembros, la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno, todo cuanto en las valientes y armoniosas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta» (14). Y comenta D. Pedro: «Parece sana como una manzana, y los hijos que tenga heredarán su buena constitución» (15).

Junto al marqués de Ulloa cabría alinear a casi todos los restantes personajes de *Los Pazos,* opuestos en su primitivismo, su aspereza, a la blandura de Nucha y de Julián. Algo ha quedado apuntado ya del abad de Ulloa, sucio, desaliñado y violento, con su «selva de pelo gris y cer-

(9) Ed. cit., I, pág. 285.
(10) Ed. cit., I, pág. 294.
(11) Ed. cit., I, págs. 193-4.
(12) Ed. cit., I, pág. 222.
(13) Ed. cit., I, pág. 231.
(14) Ed. cit., I, pág. 231.
(15) Ed. cit., I, pág. 234.

doso» (16). El primitivismo y la salud casi agresiva, la encendida biología de Sabel, la criada de los Pazos y amante del marqués, destacan, con dramático contraste, frente a la debilidad de Nucha y la castidad de Julián.

Pero es que incluso los personajes secundarios aparecen en *Los Pazos* caracterizados físicamente de una manera tal que su presencia sirve para reforzar el ambiente de barbarie, de desmesura, de exuberancia vital y paisajística, propio de la novela. Recuérdese, por ejemplo, como expresión de lo enorme orgánico, al arcipreste de Loiro y a su hermana: «Ambos jadeaban; su dificultosa respiración parecía el resuello de un accidentado; las triples roscas de la papada y el rollo del pestorejo aureolaban con formidable nimbo de carne las fauces moradas, de puro inyectadas de sangre espesa» (17). Otro tanto ocurre —hipérbole de la exuberancia vital, orgánica— con figuras como la de la nodriza que el marqués de Ulloa busca para su hija, tipo que cae casi en lo caricaturesco, «poderosa bestiaza» (18) que da pie a la autora para manejar algún tópico inequívocamente naturalista: el de la animalización de los campesinos, tema de ciertos cuentos gallegos.

Que tan robustos organismos no son —como antes señalé— expresión y símbolo del sano vivir campesino y que, por contrario, el vicio se alberga en ellos —lujuria en el marqués de Ulloa y Sabel, glotonería en el arcipreste de Loiro, etc.—, lo revela el que la Pardo Bazán describe su condición de ruinas humanas, sobre todo en *La Madre Naturaleza.* Los poderosos organismos del marqués, de Sabel, del arcipreste de Loiro aparecen, con el paso del tiempo que supone la acción de la segunda novela, reducidos a poco menos que ruinas. La mutación experimentada por Sabel quedó recogida ya en el cap. V. En cuanto al marqués de Ulloa, los excesos y vicios, unidos al normal proceso de envejecimiento, presentan, en *La Madre Naturaleza,* derrumbada la que, en *Los Pazos,* parecía recia constitución: «Para los cincuenta y pico en que debía de frisar, parecíale muy atropellado y desfigurado el marqués, tan barrigón, con la tez tan inyectada, con el pescuezo y nuca tan anchos y gruesos, con las manos tan nudosas por las falanges, como suelen estar las de los labriegos que por espacio de medio siglo se han consagrado a beber

(16) Ed. cit., I, pág. 194.
(17) Ed. cit., I, pág. 258.
(18) Ed. cit., I, pág. 267.

el hálito de la tierra y a rasgarle el seno diariamente. A modo de maleza que invade un muro abandonado, veía el artillero en el conducto auditivo, en las fosas nasales, en las cejas, en las muñecas de su cuñado, que teñía de rojo el sol poniente, una vegetación, un musgo piloso, que acrecentaba su aspecto inculto y desapacible. El abandono de la persona, las incesantes fatigas de la caza, la absorción de humedad, de sol, de viento frío, la nutrición excesiva, la bebida destemplada, el sueño a pierna suelta, el exceso, en suma, de vida animal, habían arruinado rápidamente la torre de aquella un tiempo robustísima y arrogante persona, de distinta manera, pero tan por completo como lo harían las excitaciones, las luchas morales y las emociones febriles de la vida cortesana» (19).

La insistencia puesta en la calidad de ruina, de muro, de torre roída ya por la vegetación y desmantelada por la intemperie y el paso del tiempo, resulta muy significativa en cuanto a la intención del pasaje y a su enlace temático con *Los Pazos de Ulloa*. Hacer de un ser humano algo así como una ruina arquitectónica no suponía nada nuevo (20), pero de todas formas sí parece ofrecer cierto interés contemplar, desde esta perspectiva, el conjunto novelesco de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* como la historia de unas ruinas, las de una generación, las de unos seres humanos arrollados, vencidos por el paisaje, la naturaleza. Esta es la que triunfa en ambas obras, invadiendo y desordenando, en la primera, la geometría del antiguo jardín de los Pazos, derrumbando la fortaleza física del marqués, o provocando y destruyendo a la vez, en la segunda, el amor entre Perucho y Manuela.

En la semblanza del marqués que acabo de transcribir interesa también apuntar el cuidado con que la Pardo Bazán separa el impacto físico que el campo produce, del conseguido por la vida ciudadana. El resultado es el mismo —ruina orgánica total—, pero no la manera. Con esto —y enlanzando con lo observado a propósito de las predicaciones higienistas de Máximo Juncal— la Pardo Bazán insiste en el tratamiento naturalista del viejo tema Campo-Ciudad. La enfermedad, la miseria, el desmoronamiento físico y moral se dan en uno y otra, ya que tan perverso o vicioso puede resultar el hombre campesino como el ciudadano. La

(19) Ed. cit., I, pág. 386.

(20) En el XIX español recuerdo un emotivo cuento de ROSALIA DE CASTRO sobre este tema, titulado precisamente *Ruinas*.

apariencia triunfalmente biológica del marqués, de Sabel y de otros seres de los Pazos, frente a la debilidad ciudadana de Julián o Nucha, es sólo eso: apariencia.

No pretendo, de todas formas, insinuar que el pleno sentido, la posible tesis de *Los Pazos* y de *La Madre Naturaleza*, resida en los *datos físicos* usados como significativas claves. Pero sí parece evidente que tales *datos físicos* son algo más que superfluo ornato naturalista y que, a lo largo de la acción de las dos novelas, subrayan y acentúan intenciones y momentos realmente decisivos. Por boca precisamente de Máximo Juncal, expone la Pardo Bazán la tesis, tan antigua, del correlato existente entre lo fisiológico y lo moral, entre salud orgánica y espiritual: «Hay que decir en abono del discutidor higienista que tomaba su profesión por lo serio, y la respetaba tanto como Julián la suya. Probábalo su misma manía de la higiene y su culto de la salud, culto infundido por librotes modernos que sustituyen al Dios del Sinaí con la diosa Higia. Para Máximo Juncal, inmoralidad era sinónimo de escrofulosis, y el deber se parecía bastante a una perfecta oxidación de los elementos asimilables. Disculpábase a sí propio ciertos extravíos por tener un tanto obstruídas las vías hepáticas» (21).

Es claro que la Pardo Bazán se burla de esta teoría de Juncal —cuyo anticlericalismo aparece explicado precisamente por esos trastornos hepáticos—, que, como, católica, no puede compartir; pero, no obstante y sin llegar a identificar la miseria orgánica con la moral, lo cierto es que la escritora gallega en esas dos novelas y en los casos citados ya, presenta ruinas humanas, como las del marqués, en función no sólo del tiempo, sino referidas también a malas costumbres, a desórdenes que rebasan lo fisiológico para incidir en lo ético. Y de acuerdo con esta intención, algo simbólica, Perucho y Manuela, los dos jóvenes enamorados de *La Madre Naturaleza* rebosan belleza, salud, casi como expresión de su equilibrio moral, de su inocencia. Véase, por ejemplo, la siguiente descripción de Manuela:

«La montañesa echó adelante, ágil y airosa como una cabrita montés, y su tío la seguía, rumiando aquello del terreno virgen y observando con gran placer que era aplicable *así a lo moral como a lo físico* de la

(21) Ed. cit., I, pág. 267.

muchacha. La cintura de Manuelita, en vez de ser de forma cilíndrica, tenía las dos planicies, delante y detrás, que suelen delatar la inocencia del cuerpo» (22).

En *La Tribuna*, que pasa por ser la novela más rotundamente naturalista de la Pardo Bazán, hay, claro es, una buena carga de datos fisiológicos, algunos de los cuales han sido citados ya. Aún cabría recordar la explicación psico-fisiológica de la muerte del padre de la protagonista: «Sabiendo cuanto influyen en los sacudimientos cerebrales y en las hemorragias internas los accesos de furor, puede creerse que tal vez la rabia y no el orgullo de ver a su hija elevada a la categoría de *Tribuna del pueblo* determinaron en la pletórica constitución del viejo la apoplejía fulminante» (23). Recuérdese también el pasaje del parto de Amparo, descrito a través de sus quejidos, en el cap. XXXVII, titulado significativamente *Lucina Plebeya.*

(22) Ed. cit., I, pág. 396.— Cfr. este paisaje con la siguiente descripción de la protagonista de *Una cristiana*: «Sus sienes estaban un tanto marchitas. Su talle era más plano: no había adquirido la redondez, graciosa y majestuosa, que se advierte en las desposadas, aunque no sean madres» (Id. págs. 708-9).

(23) Ed. cit., II, pág. 165.

XIX

FISIOLOGIA SOCIALIZADA EN «LA TRIBUNA»

Pero más interés que todo esto ofrece, en *La Tribuna*, la observación de lo que podríamos llamar *fisiología socializada*, es decir, manejo del *dato físico* referido a una circunstancia social, oficio, profesión, trabajo, etc. Siendo *La Tribuna* una novela de ambiente proletario, encuentra Emilia Pardo Bazán abundantes ocasiones para exponer observaciones como ésta, acerca de la fabricación de barquillos: «El que viere aquellos cañutos dorados como las ilusiones de la niñez, no podría figurarse el trabajo ímprobo que representaba su elaboración. Mejor sería manejar la azada y el pico, que abrir y cerrar sin tregua las tenazas abrasadoras, que además de quemar los dedos, la mano y el brazo, cansaban dolorosamente los músculos del hombro y del cuello. La mirada siempre fija en la llama se fatigaba; la vista disminuía; el espinazo, encorvado de continuo, llevaba a puros esguinces la cuenta de los barquillos que salían del molde. ¡Y ningún día de descanso! No pueden los barquillos hacerse de víspera; si han de gustar a la gente menuda y golosa conviene que sean fresquitos. Una nada de humedad los reblandece» (1).

El *dato físico* está referido no a una intención ética, sino a un propósito descriptivo socializador que, en seguida, desemboca en lo patético, ya que la hija del fabricante, con unos cinco mil barquillos al lado, ha de comer «pan de mixtura» (2).

(1) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., II, pág. 118.
(2) Id.

En la misma línea está alguna otra descripción o alusión fisiológica, como la referente a la protagonista, Amparo, cigarrera de oficio: «al salir de la fábrica le dolían a Amparo la nuca, el espinazo, el pulpejo de los dedos» (3).

El cuadro que en el cap. XXI, *Tabaco picado*, se describe, resulta típicamente naturalista y contiene de todo: detallismo fisiológico, descripción de un oficio y hasta negro color de infierno dantesco —«Si los pitillos eran el Paraíso y los cigarros comunes el Purgatorio, la analogía continuaba en los talleres bajos que merecían el nombre de Infierno» (4)—. La sordidez de la escena, la significativa adjetivación, la literaria referencia o comparación de la faena con un rito indio, definen bien todo el afán simbólico y aun el verbalismo demagógico-romántico que alienta tras las formas naturalistas: «Dentro de una habitación caleada, pero negruzca ya por todas partes, y donde apenas se filtraba luz al través de los vidrios sucios de alta ventana, vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar. El tabaco los rodeaba: habíalos metidos en él hasta media pierna; a todos les volaba por hombros, cuello y manos, y en la atmósfera flotaban remolinos de él. Los trabajadores estribaban en la punta de los pies, y lo que se movía para brincar era el resto del cuerpo, merced a repetido y automático esfuerzo de los músculos; el punto de apoyo permanecía fijo. Cada dos hombres tenían ante sí una mesa o tablero y mientras el uno, saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrados en el tabaco, lo volvía para que el ya picado fuera deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que al caer la cuchilla segase los dedos o la mano que encontrara a su alcance. Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo; corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patentaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes. Desde la puerta, el primer golpe de vista era singular: aquellos hombres, medio desnudos, color de tabaco, y rebotando como pelotas semejaban indios cumpliendo alguna ceremonia o rito de sus extraños cultos» (5).

(3) Ed., cit., II, pág. 152.
(4) Ed., cit., II, pág. 167-68.
(5) Ed. cit., II, pág. 169.

XX

FISIOLOGIA Y NATURALISMO

Un particular interés ofrece *La prueba*, continuación de *Una cristiana*, no sólo por la abundancia de descripciones apoyadas en lo fisiológico, sino, sobre todo, por revelarnos la Pardo Bazán, en las últimas páginas del relato, su convencimiento de que manejaba un recurso naturalista y de que su abuso podía resultar desagradable. Prescindiendo de otros personajes y descripciones interesa observar, en *La prueba*, la atención descriptiva que la escritora presta, por boca de Salustio, protagonista y narrador, a la enfermedad del tío de éste, atacado de lepra. En principio se habla de erisipela, y se describen los primeros síntomas de la enfermedad: «El sol, colocándose al través de las cortinas de percal, introducía, por donde éstas no ajustaban, una flecha de luz que bañaba el rostro del hebreo —donde se advertía cierta demacración— y su cuello salpicado de placas rojizas» (1).

Más adelante se habla ya del tío de Salustio como víctima de la lepra, de las terribles úlceras que le pegan la ropa al cuerpo: «Quería leer en su fisonomía descolorida y como infectada; en su cuello, sembrado de rojas fláctenas, el secreto de la incurable enfermedad, transmitida de padres a hijos» (2). Se reproduce un diálogo de un médico con Salustio:

«Ya se le van anestesiando las extremidades. Los músculos comienzan

(1) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*. Ed. cit., I, pág. 794.

(2) Ed. cit., I, pág. 801.

a atrofiarse.

—Pero yo creía que no había en el mundo semejante enfermedad.

—¡Vaya si la hay! Sólo que a esa clase de padecimientos en las personas acomodadas, las llamamos dermatosis, degeneraciones cutáneas...» (3).

Y el propio Salustio observa y describe el avance del terrible mal en su tío:

«Había en él algo que impresionaba siniestramente, tal vez por su misma inmovilidad, pues noté que le faltaba el juego expresivo de las facciones, sin duda a causa de la atrofia muscular de que hablaba el doctorcillo. No estaba, sin embargo, ni muy desfigurado, ni enflaquecido en demasía. Cejas y pestañas habían desaparecido casi, y en la parte inferior de las mejillas noté manchas lívidas y siniestras» (4).

Tiene lugar, pocas líneas después, una escena en la que se presenta al tío de Salustio quemándose el pie en la chimenea, sin darse cuenta y dando lugar a la siguiente explicación del médico: «Es la forma anestésica, la muerte de los tejidos: Los nervios se destruyen completamente, de manera que tu tío pudo quemarse el pie enterito sin notarlo, hasta que el fuego llegase a la parte sana» (5).

Aún aparecen más toques descriptivos encaminados a reflejar el proceso de la enfermedad del tío Felipe, hasta llegar a la escena de su muerte. Pero antes, un amigo del narrador, cuando éste le habla de la autobiografía que ha ido escribiendo, le aconseja la eliminación de todo lo referente a la enfermedad de su tío:

«—Hacerte una observación —respondió— para el caso de que algún día destinaras esos borrones a la publicidad: tentación en que caerás ¡como si lo viese!, porque ningún joven de nuestra época se conforma en archivar *sus estudios* (*inspiraciones*, los llamaban antes) (6). Si encajas eso por ahí... en periódicos o revistas, debes, en mi concepto, suprimir todos los capítulos donde pintas los progresos y caracteres de la enfermedad de tu tío. Créeme: al público no le gustan esas descripciones

(3) Ed. cit., I, pág. 810.

(4) Ed. cit., I, pág. 811.

(5) Ed. cit., I, pág. 815.

(6) Obsérvese en la terminología el paso del romanticismo —literatura como inspiración— al naturalismo, literatura como observación y documento.

brutalmente naturalistas, y cuanto más a lo vivo las dibujes, más antipáticas le serán. No obligues al que haya de leerte a oler un frasquito de sales, ni hagas que las señoras nerviosas cierren tu libro sin acabarlo» (7).

El texto es interesante pues por boca de Portal, un personaje de ficción, habla la escritora y señala un estado del gusto del público de su época, que nos hace ver que el naturalismo excesivo o estaba *demodée* o nunca había agradado del todo. Es curioso comprobar cómo las reacciones de cerrar el libro o utilizar un frasquito de sales ante la hediondez naturalista, sean casi las mismas que la Pardo Bazán decía haber experimentado ante la lectura de *La Tierra* de Zola (8).

Y resulta también curioso señalar —evidente desdoblamiento de la escritora a través de las voces de Portal y de Salustio— el hecho de que este último, en su defensa de las descripciones de la lepra de su tío, utiliza argumentos manejados por la propia Pardo Bazán en apoyo de la legitimidad del naturalismo narrativo, tales como el ligarlo al remoto antecedente de la *Biblia*.

Replica Salustio a Portal:

«Dices que es repugnante. Pues ¿y la Biblia, cuando describe a Job rayéndose la podre con un casco de teja?» (9).

Portal insiste en aconsejar a su amigo que suprima todas las descripciones de la lepra, y llega a exponer una teoría sobre ciencia y literatura que hay que ver, quizás, como propia de la Pardo Bazán, defensora aquí de un naturalismo sobrio y montado sobre la selección de los datos, del material novelesco:

«Vendas... trapos... ¡Todo esto apesta a hospital, a fénico, a pus! ¡No lo nombres siquiera! Toma mi consejo, insisto en que no debes decirlo. El arte no desciende ahí. El arte debe ser una selección... El artista

(7) Ed. cit., I, pág. 825.

(8) «Y lo que colmó la medida fue la escatología, personificada en un aldeano que lleva un mote divino; todo lo cual tenía que causar náusea. Lo único que se vio en la larga novela fue una figura tan apestosa. Los que habíamos reclamado equidad para Zola, justicia para su talento, retrocedimos y echamos mano al pañuelo, rociado de colonia o más bien de mentol» (*El Naturalismo*, pág. 113).

(9) Ed. cit., I, pág. 825.— Cfr. con las siguientes líneas de *El Naturalismo*: «El naturalismo y el realismo en arte, formas de la intuición humana ante la naturaleza, son viejos como el mundo, y los encontraremos en los Vedas, en Caldea y Asiria, en la Biblia a puñados» (pág. 299).

pasa a través de la Naturaleza, haciendo lo que haría un paseante inteligente y delicado; recogiendo las florecitas para atarlas y formar un ramillete y colocarlo en un lindo búcaro. La ciencia... ya es diferente: el botánico puede recoger las hierbas malas, feas y ponzoñosas, y guardarlas con cariño, y estudiarlas y clasificarlas» (10).

(10) Ed. cit., I, pág. 826.

XXI

DE LA MATERIA AL ESPIRITU: «LA QUIMERA»

En ese viaje naturalista de la Pardo Bazán, de ida y vuelta, algo le quedó, en todas las novelas, de los procedimientos narrativos y descriptivos calificables de naturalistas o por lo menos —como ella quería— de realistas. Por eso en *La Quimera*, novela modernista perteneciente a una nueva etapa en la evolución literaria de la escritora gallega, el *dato físico* —lo hemos visto antes— sigue siendo manejado, si bien encontramos ya el enfrentamiento deliberado y simbólico de Fisiología y Espíritu, de Ciencia y de Mística.

Desde el *dato físico* se puede conseguir algo más que la simple contextura plástica de un personaje e, incluso, sus costumbres y psicología. Avanzando más, la Pardo Bazán mueve ahora a algún personaje de *La Quimera* desde la referencia fisiológica al anhelo místico. Que tales conversiones estén mejor o peor resueltas y que su expresión y ensamblaje novelesco resulten adecuados o no, es cuestión aparte. Aquí sólo interesa apuntar la intencionalidad latente en ellas, el nuevo sesgo que la novelística de la Pardo Bazán ha experimentado, perceptible en el nuevo tratamiento y enfoque de lo fisiológico. Es —en seguida vamos a verlo— un retroceso, una caída en lo romántico, casi en lo barroco.

Clara Ayamonte, una de las mujeres que pasan por la novela, es un ser romántico, tanto o más que Silvio, al cual dice ella en una ocasión: «Tú eres algo romántico» (1).

(1) Ed. cit. I, pág. 887.

Este ser femenino, convencionalmente delicado y complejo, tras su amor por Silvio, sufre una conmoción religiosa, casi mística. Su padrino, el médico Mariano Luz, advierte en ella, en la etapa inmediatamente anterior a su conversión, algunos síntomas característicos:

«Sabía Luz de memoria lo que no se finge, porque no tiene sobre ello dominio la voluntad; el metal verdadero de la voz, el sentido de sus inflexiones timbradas o enronquecidas, las empañaduras del cristal de los ojos, las securas de los labios quemados por nocturna fiebre, el temple urente de las manos, la fatiga y decaimiento del andar o su desigual rapidez, la posición de la cabeza, la tirantez forzada de la sonrisa, el hundimiento de las maceradas sienes, la contextura de la epidermis, donde en pocos días habíanse marcado pliegues todavía no atribuídos a la edad. Lo más significativo para el doctor eran ciertas fulguraciones repentinas de la mirada, aceradas y terribles, que tenía apuntadas en sus cuadernos por haber visto coincidir ese síntoma con resoluciones decisivas, con actos de violencia, con accesos de locura» (2).

Este detallismo descriptivo con el que quiere componer la autora algo así como un cuadro clínico, desemboca en una escena llena de magia romántica, por más que ésta se apoye sobre el gran fetichismo positivista de la ciencia. En el gabinete del doctor Luz se inicia, realmente, la conversión religiosa de Clara Ayamonte. Emilia Pardo Bazán dispone la escena con un decorado científico —el de una clínica— metamorfoseado románticamente en algo cargado de misterios y enigmas:

«Era una salita cuadrada, vestida de gris, severa y hasta ceñuda, por lo que siempre tienen de amenazador aparatos y mecanismos cuyo objeto y manejo ignoramos. Al decir el doctor que eran chirimbolos de electroterapia y radiología, no perdieron para Clara su austeridad, su enigmático aspecto (3). En la pared brillaban instrumentos de acero dispues-

(2) Ed. cit., I, pág. 903.

(3) Resulta curioso comprobar cómo la PARDO BAZAN desdobla su actitud de mujer culta y al tanto del progreso, y de ser admirado aún ante tales prodigios científicos, y cómo expresa ese desdoblamiento a través de los términos empleados. Con *chirimbolos* parece aludir a su familiaridad —a través de la del doctor Luz— con los aparatos de electroterapia y radiología. Con *austeridad* y *enigmático aspecto* descubre su otra faz de mujer que no puede evitar el deslumbramiento y el ingenuo temor reverencial ante las maravillas técnicas de su siglo. Que esta actitud, pese a la pretensión científica de la PARDO BAZAN y a su estar de vuelta de todo, es la que en ella predomina, lo revela el examen de todo este pasaje, caracterizado por el constante énfasis puesto en las descripciones de lo que no debía resultarle muy familiar o conocido, cuando es susceptible de adquirir categoría casi

tos en panoplia. Dentro de una vitrina se alineaban otros no menos limpios y estremecedores. En un ángulo de la sala se erguía la jaula destinada a someter a los pacientes a la alta tensión eléctrica. En primer término, ocupando breve espacio, una máquina de rayos X —ya anticuada, tan de prisa va la investigación— (4), deslustrados por el abandono sus amplios discos de metal, escudos de combate que el combatiente arrinconó para servirse de arma más poderosa. En el centro, la cama de operaciones radiográficas con su cabecera movible y su colchoneta de terciopelo mustio. Al otro lado, en la esquina, la máquina flamante, última» (5).

En tal ambiente, y tras examinar varias radiografías que permiten al doctor Luz hacer un panegírico de los rayos X, tiene lugar una escena de magia científica, cuando Clara Ayamonte ve una radiografía de su mano. La Pardo Bazán acentúa las notas románticas, misteriosas, del escenario:

«Pasaron al tugurio en que el doctor tenía los chirimbolos fotográficos (6) a fin de revelar la placa. Sobreexcitada la fantasía de la señora, se exaltó más en la oscuridad, combatida apenas por una luz eléctrica de roja bombilla que lanzaba reflejos de sangre sobre el rostro enérgico y expresivo del doctor. Este, preparando la cubeta, trataba de que la solución de hidroquinona bañase por igual la placa, y los mechones argentinos de su pelo se incendiaban con resplandores de hoguera. La habitación, reducida y atestada de trastos que se vislumbraban apenas, sugería visiones de alquimia y de hechicería medieval» (7).

A esto hemos llegado desde la ciencia y el progreso, a la caverna mágica del hechicero, con el oportuno *atrezzo* escénico. Tinieblas, luces rojas con reflejos de sangre, resplandor fantástico de la cabeza masculina, al lado de la débil referencia científica, de esa pequeña e ingenua

---

mágica.

(4) Aquí la PARDO BAZAN vuelve a adoptar la actitud de familiaridad con el progreso científico.

(5) Ed. cit., I, pág. 907.

(6) Otra vez la nota familiar, dada por el mismo vocablo de antes, *chirimbolos*. Parece evidente que, muchas veces, el naturalismo de la PARDO BAZÁN reside en su oscilar entre la locución familiar e incluso topiquizada, y la pretensión culta, científica, que la lleva a manejar términos médicos, técnicos, etc.

(7) Ed. cit., I, pág. 909.

lección de cosas que la Pardo Bazán da al hablar de la cubeta con solución de hidroquinona. Todo el artilugio científico está aquí, manejado novelesca, simbólicamente, para que en su seno se produzca el milagro, la romántica rotura de las tinieblas hendidas ahora por una fría luz, por un helado tacto de muerte. Es la radiografía de la mano de Clara:

«Dibujóse, cada vez más visiblemente, la marca terrible de una mano de esqueleto. Abierta como estaba, desviado el pulgar, la mano tenía una actitud de llamamiento, de una seña imperiosa. Parecía decir: *Ven.* Clara, fascinada, miraba fijamente, ávidamente los huesecillos mondos y finos que acentuaban su mística forma, esbozada antes, y los veía, sin nada que los uniese en las falanges, exagerar su gótico y macabro diseño, que parecía trasladado de algún viejo panel de retablo de catedral. Y siempre la capciosa seña, el llamamiento insistente, persuasivo, hiriendo las cuerdas de la oculta lira que Clara llevaba dentro y que sólo esperaba el soplo del aire».

«Mi propio esqueleto —repetíase atónita la señora—. Así soy... ¿Dónde va la carne? No hay carne. La carne se ha disuelto».

«Una asociación de representaciones, involuntaria, fulgurante, presentó al lado de aquella mano seca la figura de otra mano varonil, esqueletada también. En su alucinación vió que las dos manos, los dos haces de huesecillos áridos y oscuros se buscaban y se unían un momento, entrelazando y enclavijando sus grupos de flautines de caña, y produciendo un sonido de choque de palillos, irónicamente musical. Se soltaron por fin las dos manos de muerto, como asustadas o hartas de estrecharse, y los huesos sin trabazón rodaron esparcidos por el tablero de la mesa, donde reprodujeron la sepulcral burlesca musiquilla» (8).

Como consecuencia de esta profunda conmoción espiritual, Clara Ayamonte ingresa en un convento. Por eso cuando Mariano Luz le dice: «¿Verdad que poder fotografiar así los huesos tiene algo de milagro?», ella contesta: «Algo de milagro tiene» (9), dándonos la clave de su conversión. En ésta me parece ver un signo claramente interpretable como barroco o, mejor aún, como romántico —obsérvese el lenguaje: *mística forma, gótico y macabro diseño, la oculta lira que Clara llevaba den-*

(8) Ed. cit., I, pág. 909.
(9) Ed. cit., I, pág. 911.

tro, sepulcral burlesca musiquilla—, dadas las circunstancias que en ella concurren y que traen a la memoria episodios como el del Duque de Gandía ante el cadáver de la Emperatriz, o el del amador barroco de Mira de Amescua o el romántico de Espronceda que al ir a abrazar a la mujer deseada encuentran el frío abrazo de un esqueleto.

Tal momento en *La Quimera* y aun en la novelística toda de la Pardo Bazán y de su época, tiene cierta importancia si consideramos cómo, desde un punto de partida calificable de naturalista —fetichismo científico—, llega la escritora española a una solución barroca o romántica, recalando en el tan hispánico tema de la caducidad de lo terreno, de la fugacidad de la vida, de la presencia en todo de la muerte.

Piénsese en que Hamlet ante la calavera de Yorik puede extenderse en inolvidables consideraciones sobre lo que de engañoso hay en la belleza el poder y la fama de sus seres humanos, y si Lope ante la calavera de una mujer, evoca en su bellísimo soneto la hermosura desaparecida, la fungibilidad de la carne, de la belleza *—hermosura mortal, cometa al viento—;* la Pardo Bazán, en este episodio de Clara Ayamonte, llega al mismo resultado mediante un recorrido inverso al shakespiriano o al lopesco, un recorrido —ahora— desde el presente al futuro, en vez de saltar meditativa y líricamente desde el presente al pasado. Esto es lo que Lope hace en su soneto al oponer al presente de la muerte, de la calavera femenina, el pasado de su vivir y de su belleza. Obsérvese el contraste entre los demostrativos, *esta, estos,* que abren el soneto y el adverbio *aquí,* sostenedores —como un epitafio— de la calavera ante nuestros ojos ahora, en este momento, con los inmediatos verbos en pasado, *tuvo, fueron, detuvo, estuvo, entretuvo:*

«Esta cabeza, cuando viva, tuvo,
Sobre la arquitectura de estos huesos,
Carne y cabellos, por quien fueron presos
Los ojos que, mirándola, detuvo.
Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos.
Aquí los ojos de esmeralda impresos,
Color que tantas almas entretuvo».

Del violento contraste entre ese frío presente y la dolorida evoca-

ción del pasado con vida, color, tacto, emana toda la barroca lección de desengaño del soneto. Lope descubre la muerte, el esqueleto que todos llevamos dentro, a través del de un ser desaparecido ya, del que sólo queda esa ruina de su cadáver, alineable junto a la ruina de la flor o la del soberbio coliseo romano.

Emilia Pardo Bazán, en el episodio de Clara Ayamonte, va desde el presente al futuro, al describir esa visión de la dama ante la radiografía de su mano. No es el esqueleto, no son los restos de otro ser los que invitan a la ascética consideración de la brevedad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte, sino que es la revelación del esqueleto propio, de la muerte albergada en nuestro cuerpo, la que produce en Clara su mística conmoción. Literariamente el interés de la escena está en el decorado científico, naturalista, que la enmarca; en el hecho de que sea una normal experiencia científica la que introduce en el vivir de Clara un nuevo y decisivo sesgo.

De esta manera, en una de las novelas de su última etapa, Emilia Pardo Bazán descubre su indisfrazable temple hispánico, su adhesión a una temática calificable en un sentido amplio de tradicional, y, en otro más limitado, de barroco-romántico. La calavera con la que, según la leyenda, tropieza el estudiante germen del D. Juan, o la que Lope canta desde el desengaño, o la que sobre el esqueleto de Elvira encuentra D. Félix de Montemar desde el ardor de su libertinaje, se prolonga, ahora, en esa mano espectral que Clara Ayamonte ve por obra y gracia de la mágica ciencia moderna. Que en la realización de ese episodio la Pardo Bazán proceda con ingenuidad, incluso con novelesco convencionalismo, no menoscaba el valor de su significación: Una escritora naturalista está intentando en *La Quimera* saltar desde el manido dato físico, desde el mundo de la ciencia y de la materia, al mundo del espíritu (10).

---

(10) Un aspecto secundario que quedaría por estudiar aún es el de las comparaciones calificables de *fisiológicas,* explicables posiblemente desde una perspectiva naturalista. La obsesión por lo plásticamente fisiológico lleva a decir a la PARDO BAZÁN en *La Madre Naturaleza:* «Arrojó, como arroja el caño de sangre la arteria cortada, una interjección obscena y vulgarísima» (I, pág. 449). Y en *El cisne de Vilamorta:* «rompió a hablar, apasionadamente, con frases que brotaban en oleadas súbitas, con chorros impetuosos y desiguales, como el caño de sangre por la cortada arteria» (II, pág. 266).

Compárese con MAUPASSANT en *Pedro y Juan:* «Hablaba como si nadie le escuchase, porque necesitaba hablar, porque había sufrido y callado mucho. Porque su herida comprimida [espiritual, claro es] se había hinchado como un tumor y acababa de reventar man-

(Viene de pág. 132) ...chando a todos» (Ed, cit., pág. 211). Comparaciones de este tipo se encuentran en muchos otros novelistas. Así, en FOGAZZARO: «Después se sentó y se abismó en los profundos pensamientos que no había querido revelar a su marido y que habían crecido y madurado en ella en el transcurso de las últimas veinticuatro horas como una infección maligna absorbida desde mucho tiempo atrás, mantenida inerte desde entonces, reavivada de repente por la corriente de la sangre y extendida con una violencia fulminante» *(Pequeño mundo antiguo,* trad. de M.ª Teresa Mayol, Ed. Janés, Barcelona, 1943, pág. 222): «Ella se rió entonces de un modo sutil y brevísimo, en dos veces, como el chorro de una vena herida bajo la presión del dedo pulgar» *(Pequeño mundo moderno.* Ed. Janés, Barcelona, 1943, pág. 61).

Por otra parte, tales comparaciones fisiológicas no suponen una excesiva novedad. Bastaría recordar cómo, en el *Cantar del Mío Cid,* se encarece el dolor de la separación de Rodrigo y Jimena con la comparación de la uña arrancada de la carne.

XXII

EL DETALLISMO DESCRIPTIVO

Quizás el rasgo más ostensiblemente naturalista —denunciado ya y parodiado como tal en el siglo XIX, y considerado después como indicio, el más revelador, de una manera novelesca— venga dado por las descripciones detallistas, pormenorizadas.

Resulta imposible aquí —al igual que en anteriores capítulos— intentar esbozar ni siquiera un esquema de las variaciones experimentadas, a lo largo del tiempo, en el arte de describir paisajes, interiores u objetos. Como ocurre con tantos otros recursos y artificios literarios, con éste, así estudiado, tendríamos posiblemente una importante clave con la que entender muchas mudanzas del gusto, del sentimiento, del estilo.

A un narrador como D. Juan Manuel, por ejemplo, no le interesa el aderezo descriptivo y se queda, por tanto, con los rasgos esenciales, sin color, pero con una sensación de ambiente:

«Et desque esto ovo dicho, llamó al deán, et entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada, et fueron descendiendo por ella muy gran pieça, en guisa que paresçia que estavan tan vaxos que passava el río de Tajo por cima dellos. Et desque fueron en cabo del escalera, fallaron una possada muy buena, et una cámara mucho apuesta que y avía, o estavan los libros et el estudio en que avia de leer» (1).

La falta de un detallismo descriptivo es suplido por la densidad ad-

(1) *El conde Lucanor*. Ed. cit., pág. 70.

jetivatoria: «Piedra muy bien labrada», «muy gran pieça», «possada muy buena», «cámara mucho apuesta». Con tales adjetivos, con tan superlativas ponderaciones el lector puede imaginarse el ambiente, el escenario, a su antojo.

Si, antes de D. Juan Manuel, un poeta como Berceo parece gustar del detallismo descriptivo en algunos pasajes de sus obras, es por su resonancia simbólica o afectiva. Así, la minuciosa descripción del prado de la *Introducción* de los *Milagros,* cobra sentido al ser interpretada simbólica, religiosamente. Y de manera semejante, la circunstanciada descripción del altar de la Virgen que figura en el milagro de *La iglesia quemada,* adquiere sentido si consideramos que ese recuento descriptivo es el soporte del prodigio cantado en el milagro: toda la iglesia arde, excepto el altar de la Virgen con todo lo a él perteneciente o con él relacionado.

Es decir que esas detalladas descripciones de Berceo no son, en rigor, tales descripciones —fondo, escenario, ambiente—, dado el papel que desempeñan en sus obras.

Por el contrario, si Don Juan Manuel simplifica los trazos en el cuento de D. Illán es porque lo que le interesa es la peripecia humana, el plano ético del suceso, en cuyo desarrollo los paisajes o interiores de casas sólo tienen un papel referencial, ligado al puro acontecer del relato y sin valor sustantivo.

En el siglo XV el énfasis que en temas y lenguaje afecta a la literatura castellana, repercute en el sentido y tono de las descripciones.

Tanto el Arcipreste de Talavera, como Fernando de Rojas y Diego de San Pedro gustan ya de la densidad descriptiva, del acumular objetos, es decir, de la incontinencia verbal, característica también, un siglo antes, del Arcipreste de Hita. Sin embargo, habría que buscar los matices y ver cómo el recargo descriptivo, enumerativo del Arcipreste de Talavera tiende a una solución que hoy llamaríamos costumbrista —sin perder de vista el plano sonoro, verbal, justificador siempre de tales orgías enumerativas, en el XV español— próxima también a la de algún momento de *La Celestina* —v. gr., la descripción de la cámara de ésta, sobre la que luego volveré,—, en tanto que el pormenor descriptivo en una obra como la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro tiene —salvadas las distancias— una intención alegórica próxima a la del prado de Berceo. Cuando Diego de San Pedro detalla la estructura, los colores y el

contenido de la cárcel a la que es llevado Leriano, lo hace para, en seguida, desmontar alegóricamente toda esa circunstanciada descripción e informarnos de su significado.

En la época de Carlos V el anónimo autor del *Lazarillo* vuelve a la vieja fórmula de la descripción escueta, pero con un nuevo arte muy distinto ya del de D. Juan Manuel. La economía descriptiva del *Lazarillo* no se resuelve en esquemas sin color, por donde circula la anécdota de unos personajes cargados de reflexiones moralizadoras, sino en muy sobrias estampas en las que ya hay color, sensación de ambiente muy preciso, aire de la época, intensa temperatura de vida. Con sólo pensar en la recreación que *Azorín* ha podido hacer de la vivienda del escudero al que Lázaro sirve en Toledo, podremos valorar el acierto descriptivo del escritor del XVI:

«En este tiempo dió el relox la una después de medio día y llegamos a una casa ante la qual mi amo se paró y yo con él y, derribando el cabo de la capa sobre el lado yzquierdo, sacó una llave de la manga y abrió su puerta y entramos en casa. La qual tenía la entrada obscura y lóbrega de tal manera, que parecía que ponía temor a los que en ella entraban (2): aunque dentro estava un patio pequeño y razonable cámara» (3). «Todo lo que yo avia visto eran paredes, sin ver en ella silleta ni tajo ni vanco ni mesa ni aun tal arcaz como el de marras» (4).

El preciso arte narrativo y descriptivo del autor del *Lazarillo* es —en una versión primitiva aún, insegura— el arte de los grandes novelistas, los de signo o cuño stendhaliano, más atentos a la trama, al vivir de los personajes que al primor descriptivo.

Sin embargo, en España, en la misma época, en el siglo XVI, parece prolongarse el énfasis del XV, la irrestañable verborrea del habla cortesana, en el cálido fluir de la prosa de fray Antonio de Guevara. Resulta curioso contrastar la desnudez de la casa del escudero toledano, con

(2) Téngase en cuenta el papel de esa oscuridad y esa lobreguez en las escenas que siguen en el *Lazarillo,* cuando el muchacho, al ver pasar un entierro por las calles toledanas y oír que llevan al muerto a la casa donde nunca comerá ni beberá, cree, aterrorizado, que se dirigen a la casa de su amo. Consciente o insconscientemente, el autor con la desnudez, la oscuridad de la casa del escudero, el no comer ni beber en ella, parece estar aludiendo al hecho de que Lázaro —nunca mejor llamado así— vive en ese tiempo en una tumba.

(3) *Lazarillo de Tormes.* Ed. Clás. Cast., pág. 151.

(4) Id., pág. 158.

el recargo de objetos que fray Antonio de Guevara considera típicos de una casa campesina, un ajuar —se ha dicho— semejante al de D. Quijote:

«O quán dichoso es en este caso el aldeano, al qual le abasta una mesa llana, un escaño ancho, unos platos bañados, unos cántaros de barro, unas tapaderas de palo, un salero de corcho, unos manteles caseros, una cama encaxada, una cámara abrigada, una colcha de Bretaña, unos paramentos de sarga, unas esteras de Murcia, un çamarro de dos ducados, una taça de plata, una lança tras la puerta, un roçín en el establo, una adarga en la cámara, una barjuleta a la cabecera, una bernia sobre la cama y una moça que le ponga la olla» (5).

Por este camino, por el de tan prolijas enumeraciones de objetos se diría que vamos a llegar, en seguida, a las descripciones-inventarios de las novelas naturalistas. Creo, sin embargo —como el lector podrá percibir, páginas adelante, a la vista de algunas enumeraciones naturalistas de objetos—, que existe una diferencia fundamental entre el inventariar tan grato a Fray Antonio de Guevara y el que aparece en tantas novelas de Pereda o de la Pardo Bazán. En tales novelas naturalistas las descripciones acumulativas con tono de inventario tienen, en general, una intención fotográfica, la de *no perder detalle,* la de transmitir al lector un ambiente con todos sus pormenores, con toda su —tantas veces— abrumadora carga de verdad.

A fray Antonio de Guevara, por el contrario, en una descripción como la transcrita, quizás le interese no tanto la verosimilitud de un ajuar campesino —que, en general, cabe creer lograda—, como la cadencia que puede obtener con la enumeración de tal ajuar. Es bien conocido de todos el gusto de este escritor por los efectos rítmicos, por las similicadencias de su prosa. Obsérvese cómo en el trozo reproducido el empaque sonoro se inicia ya desde la horaciana fórmula de apertura —*Beatus ille: O quán dichoso—,* prolongándose luego en todos los complementos que, en el extenso período, dependen del verbo *abasta.* Esos complementos están distribuídos serialmente con una intención rítmica y simétrica. Primero, tres complementos con adjetivos o participios: «Mesa *llana*», «escaño *ancho*», «platos *bañados*», seguidos de otros tres con preposición *de:* «cantaros *de* barro», «tapadera *de* palo», «salero *de* corcho». Se pasa

(5) *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea.* Ed. Clás. Cast., pág. 137.

luego a una nueva cadencia, volviéndose al grupo de tres adjetivos o participios: «manteles *caseros*», «cama *encaxada*», «cámara *abrigada*», para, al fin, colocar una última, larga cadena de complementos con preposición que en principio es *de,* para pasar luego a la variación retórica *tras, en, a, sobre.* El período finaliza con un último complemento, dilatado, redondo, como propio del cierre de una cláusula extensa.

Creo que no es preciso insistir en la estructura rítmica, en la razón musical que sostiene y justifica las prolijas descripciones de Fray Antonio de Guevara. Quizás en algún pasaje naturalista sea posible descubrir también una cierta musicalidad, pero en líneas generales lo que en el descriptivismo naturalista predomina es la estricta intención fotográfica, documental, carente de toda intención rítmica. En tanto que en Fray Antonio de Guevara importan mucho las palabras como tales palabras —«una lança tras la puerta, / un rocín en el establo», dos octosílabos—, en las descripciones naturalistas lo que al autor le preocupa es el valor referencial, el deseo de que cada palabra corresponda a un objeto de fácil determinación visual. Así, con la suma de palabras y de imágenes, se pretende proporcionar al lector la precisa fotografía del ambiente descrito.

A un escritor como Fray Luis de León, en pleno Renacimiento, sigue importándole la calidad sonora de los vocablos, la disposición y orden de estos, pero ya no es sólo belleza verbal, acústica, la que busca, sino conceptual también. La tan conocida descripción de la huerta en que transcurren los diálogos *De los Nombres de Cristo* resulta muy expresiva en cuanto a esa aleación de deleite verbal y ansia de una belleza que transcienda lo estrictamente sonoro, perceptible en Fray Luis:

«Es la huerta grande, y estava entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden, más esso mismo hazia deleyte en la vista, y sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrando en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron passeando y gozando del frescor, y despues se sentaron juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos assientos. Nasce la fuente de la huerta que tiene la casa a las espaldas, y entrava en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropeçando, parecia reyrse. Tenian tambien delante de los ojos y cerca dellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lexos, se veya el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchiendo bien sus riberas, iba torciendo el passo por aquella vega. El

día era sossegado y purissimo, y la hora muy fresca» (6).

Por más que Fray Luis describa un real paisaje salmantino, a mí estas líneas de *Los Nombres de Cristo,* tal vez por su deliberada resonancia platónica, por ser el marco de una elevada meditación religiosa, me producen el efecto de albergar un paisaje de esencias, en el que los elementos reales han sido trasmutados, depurados, en virtud de una rara alquimia que introduce virginidad y unicidad en las cosas más corrientes y usuales: los árboles, el huerto, la fuente, el río. Todo tiene, en el texto de Fray Luis, el temblor y la pureza de lo único, de lo esencial, como si todos los huertos, todos los ríos, todas las fuentes, todos los árboles, hubiesen quedado aquí condensados, apresados en contornos de una gran nitidez. Posiblemente contribuye a provocar esta sensación, el buen gusto con que Fray Luis ha ordenado vocablos, verbos y adjetivos, la insistencia con que alude a la hora y a las luces bajo las que el paisaje es visto: «El día era sossegado y purissimo, y la hora muy fresca». Obsérvese el valor de los superlativos, y vease como esta última connotación del paisaje acendra y resume todo su valor esencial.

Este tipo de paisaje casi abstracto, pese a su apoyatura real, pervive en la prosa renacentista y barroca española, en la novela pastoril e, incluso en la picaresca. Recuérdese, por ejemplo, la siguiente descripción de *Guzmán de Alfarache:* «Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitoso de aquella comarca por la fertilidad de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todos aquellos huertos y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio nombre dél. Tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos del Sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada» (7).

Por el contrario, frente a tan topiquizados y abstractos paisajes, Cervantes maneja ya descripciones muy nítidas, en las cuales la aparición del detalle bien captado, el elegante trazo realista equivalen casi a la ma-

---

(6) *De los Nombres de Cristo.* Ed. Clás. Cast., I, págs. 21-22.

(7) *Guzmán de Alfarache.* Ed. Clás. Cast., pág. 79.

nera velazqueña (8).

Es de todos conocida la descripción, en *Rinconete y Cortadillo,* del patio de Monipodio. Muchas veces se ha comentado cómo el intenso amor cervantino a la belleza llevó al escritor a inundar de limpia luz sevillana, de alegres brillos y colores el marco de la más increíble asociación de pícaros y hampones. Frente a la sordidez habitual en la novela picaresca —elevada a categoría de esperpento por Quevedo—, Cervantes levanta el nítido orden de su patio sevillano:

«El salió luego y los llamó, y ellos entraron, y su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado, que de puro limpio y aljimifrado parecía que vertía carmín de lo más fino. Al un lado estaba un banco de tres pies, y al otro un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio, un tiesto, que en Sevilla llaman *maceta,* de albahaca».

«Miraban los mozos atentamente las alhajas de la casa en tanto que bajaba el señor Monipodio; y viendo que tardaba se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban, y vió en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, dentro de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma y, encajada en la pared, una almofía blanca, por dó coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofía de tener agua bendita; y assi era la verdad» (9).

El detalle en el orden de la descripción y en la caracterización de cada uno de los objetos descritos parece ya propio de una novela moderna. No le faltaba razón a la Pardo Bazán al invocar el nombre de Cervantes y el realismo español de los siglos de oro como legítimos precedentes del realismo novelesco del XIX. Claro es que siempre habría que tener en cuenta las diferencias, la distinta intencionalidad que cabe descubrir tras una descripción detallista como la transcrita de Cervantes,

(8) Sobre Cervantes y Velázquez vid. HELMUT HATZFELD, *Artistic Parallels in Cervantes and Velazquez* en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* III, Madrid, 1952, págs. 265 y ss.

(9) *Novelas Ejemplares.* Ed. Clás. Cast., I, págs. 170-171.

y las tan abundantes de la novelística del XIX.

Lo que de teatral hay en las escenas del patio de Monipodio—como ha visto bien Casalduero (10)—pudo, por un lado, incitar al autor a describir con cierto cuidado el marco, el escenario fijo de tales acciones. Por otro lado, la monstruosidad de Monipodio y de sus cofrades destaca mejor, en barroco contraste, sobre esa bien precisada y limpia atmósfera del patio. Insistir en ella es tanto como preparar, con la debida iluminación, el fondo para el resalte de unas figuras y unas acciones. De una u otra forma me parece que el detallismo descriptivo cervantino, en este y otros casos, tiene un valor funcional. Cervantes se detiene en la descripción del patio de Monipolio no sólo por amor a la mágica luz sevillana, por prurito estético, sino, sobre todo, porque el acarreo de detalles —nunca superfluos— va a actuar como de expresivo resonador de unas palabras, de unos ademanes, de unos seres, que alcanzarán su exacta medida, su total sentido, a través de su resonancia en esos detalles. Pues un ambiente puede no sólo explicar a los seres que en él viven por identidad o semejanza —es el caso de la pensión de *Papá Goriot*—, sino también por contrastes o por afinidades más escondidas y complejas. La sordidez de Monipodio y sus secuaces destaca sobre el brillante fondo del patio, pero, a la vez, no se despega de él por la fuerza del contraste, sino que encaja en todos sus rasgos. Cuando la vieja Pipota toma agua bendita de la almofía que Rincón ha visto, el conjunto cobra pleno sentido, los objetos aparecen vivificados y el juego, tan artístico, de idoneidad y contraste se percibe entonces en toda su admirable fuerza.

(10) J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Buenos Aires, 1943, págs. 84 y ss.

XXIII

LA LITERATURA COSTUMBRISTA DEL SIGLO XIX: DETALLISMO Y OBSERVACION

Casi cabría decir que a Cervantes en descripciones como la del patio de Monipodio le importa conseguir no tanto la verosimilitud total, como la específicamente novelesca. Creo que, por el contrario, el narrador naturalista tiende ante todo a conseguir la verosimilitud total, fotográfica, dirigida al lector, y mejor o peor conectada con la marcha e intención de la novela.

Es, precisamente, la pretensión fotográfica la que da superfluidad a tantas descripciones naturalistas. Sucede, entonces, que la descripción pierde funcionalidad, deja de estar, en ocasiones, al servicio de la novela para casi desgajarse de ella y vivir por su cuenta. Habrá casos en que acciones y seres quedan mejor explicados con el recuento de los detalles de su contorno, de su escenario; pero en otros, los más, el minucioso cuidado puesto en la descripción de esos escenarios no añade nada a la comprensión del suceso o del ser novelesco. Es algo así como un alto en la acción, un salto de un plano dinámico al estático de la inmovilizada fotografía, ofrecida al lector para que, tras verla con el tiempo suficiente, pueda de nuevo insuflar vida en ella y continuar el movimiento novelesco.

La literatura costumbrista del siglo XIX no es ajena a esta técnica naturalista. Por el contrario, la preludia y hasta, en cierto modo, la engendra. Pues el costumbrismo, en última instancia, tiende a ser *retrato,* es decir, fijación de lo móvil, congelación del gesto, del tipo, del am-

biente. Que existan artículos costumbristas llenos de acción, casi cuentos, con color, peripecias, aire novelesco, no excluye el que la pretensión última de toda esta literatura sea la de retratar. También el novelista lo hace —y más aún el naturalista— pero en él la pretensión de retratar tiene un alcance y un sentido distinto. Nada más significativo que comprobar cómo las novelas más cargadas de lastre costumbrista, aquellas constituidas por una sucesión de capítulos equivalentes casi a cuadros de costumbres, inciden enseguida en lo no novelesco, se convierten en algo así como un retablo integrado por varios cuadros, inmóviles estampas. La técnica del cuadro es típicamente costumbrista y, aplicada en grandes dosis a la novela, es casi seguro que tiende a *desnovelizarla*.

Cadalso, en sus *Cartas Marruecas,* abre ya, en el siglo XVIII, el camino al manejar en alguna ocasión el detalle con una nítida intención costumbrista. Recuérdese en la carta XLI la pintura del hombre acaudalado de la época: «Despiértanle dos ayudas de cámara primorosamente peinados y vestidos; toma café de Moca exquisito en taza traída de la China por Londres; pónese una camisa finísima de Holanda, luego una bata de mucho gusto tejida en León de Francia; lee un libro encuadernado en París, viste a la dirección de un sastre y peluquero franceses; sale con un coche, que se ha pintado donde el libro se encuadernó; va a comer en vajilla labrada en París o Londres las viandas calientes, y en platos de Sajonia o de China las frutas y dulces» (1).

En general, el escritor costumbrista aunque cargue sus descripciones de detalles muy concretos de color realista, fruto de la observación, tiende a esquemas abstractos, válidos para una especie, un oficio, un ambiente. Caracterizándose la literatura costumbrista por el rasgo generalizante, se explica esta peculiaridad de las descripciones, realistas y abstractas a la vez, en ella perceptibles.

Así, por ejemplo, la descripción que del taller de zapatero de viejo hace Larra en *Modos de vivir que no dan de vivir* vale, en la intención del autor, para todos los talleres de ese tipo, para todos los portales en donde vive ese oficio:

«El zapatero de viejo hace su nido en los rincones de los portales; allí tiene una especie de gruta, una socavación subterránea, las más ve-

(1) *Cartas Marruecas,* Ed. Clas, Cast., pág. 169.

ces sin luz ni pavimento. Al rayar del alba fabrica en un abrir y cerrar de ojos su taller en un ángulo (si no es lunes): dos tablas unidas componen su recinto; una mala banqueta, una vasija de barro para la lumbre, indispensablemente rota, y otra más pequeña para el agua en que ablanda la suela, son todo su *menaje;* el cajón de las lesnas a un lado, un *delantal de cuero, un calzón de pana y medias azules, son sus signos distintivos*» (2).

En general creo que Larra gustó poco de las descripciones detalladas. Su costumbrismo ofrece un carácter ético, a diferencia del más plástico de Mesonero Romanos y, sobre todo, de Estébanez Calderón. Larra además tiende —resabio quevedesco (3)— a desrrealizar las descripciones, a desmontar hiperbólicamente sus detalles, resueltos entonces en plena caricatura:

«Dejó mi criado la señal que le pidieron, y dos horas después ya estaba en la puerta de mi casa un birlocho pardo con varias capas de polvo de todos los días y calidades, el cual no le quitaban nunca porque no se viese el estado en que estaba, y aun yo tuve para mí que lo debían de sacar en los días de aire a tomar polvo para que le encubriese las macas que tendría. Que las ruedas habían rodado hasta entonces no se podía dudar; que rodarían siempre y que no harían rodar por el suelo al que dentro fuese de aquel inseguro mueble, esa era ya otra cuestión; que el caballo había vivido hasta aquel punto, no era dudoso: que viviría dos minutos más, eso era precisamente lo que no se podía menos de dudar cada vez que tropezaba con su cuerpo, no perecedero, sino ya perecido, la curiosa visual del espectador. Cierto sonido desapacible de los muelles y del eje le hacían sonar a hierro, como si dentro llevara medio Rastro. Peor vestido que el birlocho estaba el criado que le servía, y entre la vida del caballo y la suya no se podía atravesar concienzudamente la apuesta de un solo real de vellón; por lo mal comidos, por lo estropeados, por la poca vida, en fin, del caballo y el lacayo, por la completa semejanza y armonía que en ambos entes irracionales se notaba, hubiera creído cualquiera que eran gemelos, y que no sólo habían nacido a un mismo tiem-

(2) LARRA, *Artículos de costumbres.* Ed. Clás. Cast., pág. 286.

(3) Vid. R. BENÍTEZ CLAROS, *Influencia de Quevedo en Larra* en *Cuadernos de Literatura,* Madrid, 1947, n.° 1, pág. 117; y M. BAQUERO GOYANES, *Escritores quevedescos en el siglo XIX* en *Barroco y Romanticismo (Dos ensayos).* Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1951.

po, sino que a un mismo tiempo iban a morir. Si andaba el birlocho era un milagro; si estaba parado, un capricho de Goya» (4).

Frente a este costumbrismo casi esperpéntico, de raíz quevedesca y ética, el más de corteza, plástico de Mesonero Romanos:

«La habitación alta está dividida en sendos compartimientos, adornados cada uno con su tablado de cama verde, jergón de paja, sábanas choriceras y manta segoviana; su mesilla de pino, con un jarro candil, y una estampa del Dos de Mayo o del Juicio Final, pegada con miga de pan en el comedio de la pared, amén de los diversos adornos, que alternativamente aparecen y desaparecen, tales como albardas, colleras, esquilones, y otros propios de los trajinantes que suelen ocupar aquellos aposentos» (5).

(4) LARRA, ed. cit., págs. 197-198.

(5) *Costumbristas españoles,* Antología de CORREA CALDERÓN, Ed. Aguilar, I, pág. 737.

XXIV

EL DETALLISMO DESCRIPTIVO EN LA PARDO BAZAN: LA DESCRIPCION-INVENTARIO

Este gusto por la observación, el culto al detalle caracterizador y colorista, será heredado por los narradores españoles del XIX que proceden del costumbrismo: *Fernán Caballero,* Pereda, etc. El costumbrismo —según ha señalado *Andrenio* (1)— trajo un aprendizaje de observación y abrió el camino a la posterior novela realista o naturalista. En ésta el detallismo descriptivo se hace tan inevitable que da pie, incluso, a la parodia o la burla. Recuérdese, por ejemplo, lo que Palacio Valdés decía en su *Testamento literario:*

«Los novelistas de mi tiempo fueron los primeros que concedieron predominio a la pintura de la naturaleza y costumbres del país en que la acción se realiza. Es lo que se ha llamado color local. Y, en efecto, tiene merecida importancia por el estrecho lazo que une al ser humano en todas partes con la tierra y la raza en que ha nacido. Pero en esto también se ha pasado de un extremo a otro. El novelista se ha convertido en un pintor de costumbres. Describirlas bien y ofrecerlas vivas y con su verdadero color es ya mucho; pero no merece el nombre de novelista sino el que conoce sus secretos y sabe revelarlos de un modo bello. Las costumbres y la Naturaleza no son en la novela más que el fondo del cuadro».

(1) E. GOMEZ DE BAQUERO, *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX,* pág. 39.

«Las descripciones sólo se justifican cuando sirven para descubrir el lazo misterioso entre el ser humano y el ambiente de que acabo de hablar, o para determinar la impresión que en un momento dado ejerce la naturaleza sobre el personaje. No hay regla para fijar cuando hacen falta y cuando huelgan. El novelista que merece el nombre de tal, pocas veces se equivoca: se deja guiar por su instinto y marcha seguro».

«¡Cuánto se ha abusado de las descripciones! Cuando yo llegé al campo de las letras era una pasión, un verdadero furor. La epidemia vino de Francia, y nos cogió a casi todos. Los jóvenes escritores de mi tiempo, cuando se les convidaba a almorzar iban provistos de lápiz y cuartillas para describir el aspecto de la mesa. En cierta ocasión encontré a un amigo plantado delante de una casa de los barrios bajos, tomando apuntes. «¿Te has dedicado al dibujo?», le pregunté. «No —me respondió—; voy a colocar en esta casa algunas escenas de mi próxima novela y quiero describir con exactitud su fachada» (2).

Tan adherida estaba la idea del detallismo descriptivo a la del naturalismo novelesco que, fijándose en la presencia del primero en *La Regenta* de Alas, los críticos de su época y aún los posteriores han solido juzgar esta obra como el *spécimen* más extremoso a que pudo llegar el naturalismo español.

La pretensión fotográfica, documental, llevó a los narradores naturalistas a describir con todos sus detalles un paisaje, el mobiliario de una habitación, los platos y viandas de una mesa, etc. Se concede mucha importancia a todo esto que, casi siempre, no es sino dato superfluo, más o menos ambientador, si bien, en algún caso, la descripción presenta un carácter funcional, al servicio del relato, de la psicología de los seres novelescos.

Emilia Pardo Bazán en su primera novela larga, *Pascual López* (1879), tiende a la descripción retoricista y fácil: «Vivo era el contraste entre el camaranchón que acababa de abandonar y el sitio en que me hallaba. Cuanto allí de incuria, desbarajuste y desaliño, notábase aquí de primor, pulcritud y orden. La mesa escritorio, de antiguo nogal bruñido por el uso, relucía como barnizado ébano; la maciza escribanía de plata también, que representaba al Apóstol matando moros, cegaba con su res-

(2) A. PALACIO VALDES, *Obras completas,* Ed. Aguilar, II, págs. 1299-1300.

plandor y con los destellos de la espada y bandera del santo, que eran sobredoradas lo mismo que los turbantes de los infieles. El estante, abrumado bajo el peso de voluminosos infolios cubiertos de pergaminos, templaba con su severidad el aspecto risueño de la salita, por cuya ventana se veían asomar los pámpanos de vid y las ramas más encopetadas de los árboles de un jardinete. En la piedra del umbral de la ventana una gata maltesa, acurrucada y hecha un ovillo, se refocilaba aprovechando un pálido rayo de sol, que a dicha rompía las grises nubes haciendo lucir unos átomos en la atmósfera apacible de la habitación» (3).

En *Un viaje de novios* las descripciones detallistas pierden énfasis o ademán retórico para ganar precisión de inventario: «Cerciorόse asimismo de que una cartera *de* cuero *de* Rusia y plateados remates, que pendiente *de* una correa llevaba terciada al costado, abría y cerraba fácilmente con las llavecicas *de* acero que volvió a guardar en el bolsillo *del* chaleco con cuidado sumo» (4). O esta descripción de un comedor: «con sus altos y discretos cortinajes *de* colores mortecinos, su revestimiento *de* madera oscura, su enorme chimenea *de* bronce y mármol, su aparador espléndido, que dominaba una pareja *de* anchos y barrigudos tibores japoneses, rameados *de* plantas y aves exóticas; fulgurante *de* argentería Ruoltz y cargado con montones *de* vajillas *de* china opaca« (5). O este salón femenino: «Embalsamaban la atmósfera leves auras *de* gardenias, *de* vinagre *de* tocador, *de* sal inglesa, *de* perfumería Rimmel. No se veían sino dijes y prendas graciosas abandonadas sobre sillas y mesas, sombrillas largas *de* seda, muy recamadas *de* cordoncillo *de* oro; cabás y estuches *de* labor, ya *de* cuero *de* Rusia, ya *de* paja con moños y borlas *de* estambre; aquí, un chal *de* encaje, allí un pañuelo *de* batista, acá un ramo *de* flores que agoniza exhalando su esencia más deliciosa, acullá un velito *de* moteado tul y encima las horquillas que sirven para prenderlo» (6).

Estamos ya ante la típica descripción inventario propia de la novela realista o naturalista de fin de siglo. Recuérdese en *Sotileza* de Pereda el cuarto del P. Apolinar, en el que hay una «mesa *de* pino, un sillón

(3) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., II, pág. 21.
(4) Ed. cit., I, pág. 80.
(5) Ed. cit., I, pág. 110.
(6) Ed. cit., I, pág. 147.

de vaqueta, un tintero *de* cuerno, una pluma *de* ave, una carpetilla *de* badana, una palmatoria *de* hoja *de* lata», etc. La sala del capitán Bitadura, en la misma novela, es descrita en una larga enumeración —caracterizada también por el abundante uso de la preposición *de*— en la que figuran «retratos *de* todos los barcos, un espejo con un marco *de* papel dorado, cuadritos *de* bordados *de* felpilla, caracolas *de* la China, ramilletes *de* coral, monigotes *de* especias, una caja *de* música, dos fruteros *de* cera, sillería *de* cerezo, cortinillas *de* muselina, el suelo *de* tabla *de* pino, las sillerías *de* caoba con un embutido *de* limoncillo y asientos *de* tejido *de* cera; el reló *de* sobremesa, los candelabros *de* plata», etc. (7).

Tienen realmente estas descripciones un aire tan de inventario que al propio Pereda, en *Sotileza,* se le escapa esa palabra al decir en una ocasión, describiendo nuevamente la habitación del P. Apolinar: «un cabo de vela, embutido en una palmatoria, también inventariada mas atrás» (8).

También la novelística galdiosana se caracteriza por las descripciones de interiores cuyo mobiliario aparece minuciosamente inventariado. Véanse estos dos fragmentos de *Fortunata y Jacinta:* «Había muebles forrados de seda y cortinas hermosas; pero aquellos eran feotes, de amaranto combinado con verde limón; las cortinas estaban torcidas, las guardamalletas mal colocadas, la alfombra mal casada; y las jardineras de bazar con begonias de trapo, cojeaban. El reloj de la consola no había sabido nunca lo que es dar la hora. Era dorado, con figuras como de pastores, haciendo juego con candelabros encerrados en guardallamas; había laminitas compradas en baratillos, con marcas de cruceta, y otras mil porquerías» (9). «El comedor era interior, con tres ventanas al patio, una gran mesa y aparadores de nogal llenos de finísima loza de China, la consabida sillería de cuero claveteado, y en las paredes papel imitando roble, listones claveteados también y los bodegones al óleo, no malos, con la invariable raja de sandía, el conejo muerto y unas ruedas de merluza que de tan bien pintadas parecían que olían mal» (10).

---

(7) J. M. DE PEREDA, *Obras completas,* Ed. Aguilar, Madrid, 1943, págs. 1285 y 1320-1, respectivamente.

(8) Id. pág. 1360.

(9) *Fortunata y Jacinta, Obras completas,* de GALDOS, Ed. Aguilar, V, pág. 321.

(10) Id., pág. 68.

Obsérvese cómo Galdós en estas descripciones introduce un matiz subjetivo, destruye lo estricta, fríamente fotográfico, para animar el inventario de objetos con alguna observación crítica, calificadora, vitalizadora en definitiva.

También la Pardo Bazán, ya en *Un viaje de novios,* intenta animar algunos de sus interiores como éste tan sórdido de una sala de juego: «A Perico se le encontraba con más frecuencia en otro departamento tétrico como una espelunca, las paredes color de avellana tostada, los cortinajes gris sucio con franjas rojas, donde una hilera de bancos de gutapercha moteada hacía frente a otra hilera de mesas, cubiertas con el sacramental, melodramático y resobadísimo tapete verde. Así como la marea al retirarse va dejando en la playa orlas paralelas de algas; así se advertían en los respaldos de los bancos de gutapercha roja series de capas de mugre, depositadas por las cabezas y respaldos de los jugadores» (11).

El recargo descriptivo de que la Pardo Bazán gustó en su etapa más decididamente naturalista, dió lugar a inventarios tan minuciosos y prolijos como este de *Insolación* en el que, al igual que en los trozos transcritos de Galdós, no falta la observación crítica y calificadora: «La sala estaba amueblada con esas pretensiones artísticas que hoy ostenta todo bicho viviente, sepa o no sepa lo que es arte, y con ese aspecto de prendería que resulta de aglomerar el mayor número posible de cosas inconexas, sitiales, butacas bajas y coquetonas, mesillas forradas de felpa imitando un corazón o una hoja de trébol, columnas que sostienen quinqués, divancitos cambiados donde la gente puede gozar del placer de darse la espalda y coger un tortícolis, alguna drácena con jardineras de cinc, un perro de porcelana haciendo de centinela junto a la chimenea y dos hermosos bargueños patrimoniales restaurados y dorados de nuevo... Todo revuelto, colocado de la manera que más dificultase el paso a la gente, haciendo un archipiélago donde no se podía navegar sin práctico. ¿Y las paredes? Si el suelo estaba intransitable, en las paredes no quedaba sitio libre para un clavo, pues al buen marqués de Andrade, incapaz de distinguir un Tiziano de un Ribera, le había dado algún tiempo de protector de jóvenes artistas, llenando la casa de acuarelas con chulas, matronas del Renacimiento o damas de Luis XV; de «manchas», apun-

(11) Ed. cit., I, pág. 151.

tes y bocetos hechos a punta de cuchillo o a yema de dedo, tan «libres» y tan «francos» que ni el mismo demonio adivinaría lo que representaban; de tablitas laminadas y microscópicas encerradas en marcos cinco veces mayores; de fotografías con retumbantes dedicatorias, migajas de arte, en suma, que al menos cubren la vulgaridad del empapelado y distraen gratamente la vista. Y en hora semejante, en medio de la amable paz que flotaba en la atmósfera y con la luz discreta trasparentada por el encaje, los cachivaches se armonizaban, se fundían en una dulce intimidad, en una complicidad silenciosa; la misma horrible carátula japonesa colgada encima de un bargueño, y de uno de cuyos ojos se descolgaba una procesión de monitos de felpa, tenía gesto menos infernal; el pañolón de manila que cubría el piano abría alegremente todas sus flores; las begonias, próximas a la entreabierta ventana, se estremecían como si las acariciase el vientecillo nocturno... Sólo el *bull-dog* de porcelana, sentado como una esfinge, miraba con alarmante persistencia al grupo del sofá» (12).

Véase cómo, en las últimas líneas, la Pardo Bazán intenta conectar la detallada y larguísima descripción con el idilio de los protagonistas, es decir, con la acción de la novela. Aún así, es forzoso reconocer que la escritora se excedió esta vez en el inventario del mobiliario pretencioso de una casa madrileña. Hay en *Pedro y Juan* de Maupassant una descripción de interior muy parecida a la que acabo de transcribir, y en la que tampoco falta el comentario crítico, la referencia subjetiva: «Cuando volvieron al salón, Juan abrió de repente la puerta de la izquierda y se vió el comedor circular, con tres ventanas, alumbrado por una lámpara japonesa. La madre y el hijo habían dado allí rienda suelta a su fantasía: Aquella habitación, con muebles de bambú, estatuas, jarrones, sederías bordadas de oro, transparentes con cuentas de cristal que parecían gotas de agua, abanicos clavados en la pared para sujetar las colgaduras, puntillas, panoplias con sus sables, sus caretas, juguetes de porcelana, de madera, de papel, de marfil, de nácar y de bronce, tenía el aspecto pretencioso y amanerado propio de manos poco hábiles y de ojos ignorantes de las cosas que exigen más tacto, más gusto, más educación artística» (13).

(12) Ed. cit., I, pág. 518.

(13) *Pedro y Juan,* trad. de Frontaura, ed. cit., págs. 204-205.— Recuérdese asimis-

Se comprende que, a la vista de tan prolijos inventarios, Sartre en nuestros días haya podido censurar este recurso tan típico de la novelística del siglo pasado: «Flaubert écrit pour se débarraser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'atrappe, l'immobilise et lui casse les reins, se renferme sur lui, se change en pierre et le pétrifie avec elle. Elle est aveugle et sourd, sans artères; pas un souffle de vie, un silence profond la sépare de la fhrase qui suit; elle tombe dans le vide, éternellmen et entraîne sa proie dans cette chute infinie. Toute réalité, une fois décrite, est rayée de *l'inventaire:* on passe à la suivance» (14).

---

mo, en *Nuestro corazón* de MAUPASSANT, el siguiente inventario de tono modernista: «En aquel gabinete no había más muebles que dos meridianas y algunos asientos bajos, tapizados con telas suaves y flexibles, hechos para el reposo de los miembros fatigados y del cuerpo desnudo. Un inmenso espejo que figuraba un horizonte transparente ocupaba un muro entero de la habitación. Estaba formado por tres lunas, dos de las cuales, las dos laterales, articuladas por medio de charnelas, permitían contemplarse a la vez, de frente, de perfil y de espalda, rodeándose de la propia imagen. A la derecha, en un nicho, velado ordinariamente por una cortina, el baño o, más bien, una pila profunda, también de mármol verde, a la que se bajaba por dos escalones. Un amor de bronce, elegante, figurita del escultor Prédolé, sentado sobre la orilla vertía el agua caliente o fría, por medio de dos conchas con las que parecía juguetear. En el fondo de este reducto, una luna de Venecia, poligonal, hecha con espejos inclinados, se levantaba en forma de bóveda, abrigando, encerrando y reflejando en cada una de sus caras, el baño y la bañista» (MAUPASSANT, *Obras completas,* ed. Aguilar, I, Madrid, 1948, pág. 493).

Recuérdese asimismo el inventario que ofrece el cap. I de *Germinia Lacerteux:* «En la habitación, encima de la chimenea, había en una cuadrada caja de caoba un reloj de amplia esfera, de gruesos números y de recios minuteros. A un lado, y bajo unos fanales de cristal, estaban dos candelabros formados por tres cisnes de plata, que alzaban su cuello alrededor de un dorado carcaj. Cerca de la chimenea, un sillón a lo Voltaire, cubierto con uno de esos bordados de ajedrezada traza que hacen las muchachas y las viejas, tendía sus vacíos brazos. Pendían clavados en la pared dos paisajitos de Italia según el estilo de Bertin; una acuarela de flores, fechada con tinta roja en su parte inferior, y algunas miniaturas. Encima de la cómoda de caoba, de estilo Imperio, una estatuita del Tiempo, de bronce negro, corriendo con la guadaña hacia delante, servía de relojera a un relojito con cifra de diamantes sobre esmalte azul, rodeado de perlas. Una alfombra floreada extendía sobre el suelo entarimado sus cenefas negras y verdes. Las cortinas de la ventana y del lecho eran de una antigua tela pérsica con dibujos rojos sobre un fondo de color de chocolate». (Ed. cit., págs. 11-12).

(14) J. P. SARTRE, *Situations,* II, Gallimard, París, 1948, pág. 172.

XXV

EL DETALLISMO DESCRIPTIVO EN LA PARDO BAZAN: LO BURGUES, LO VULGAR Y LO SORDIDO

Exceptuada *La Quimera,* a la que más adelante aludiré, en cuyas descripciones se percibe no sólo el impacto de los Goncourt —refinamiento, japonerías, exotismo— sino también el de otras corrientes más nítidamente modernistas aún, en las restantes obras de la Pardo Bazán predominan las descripciones caracterizadas por la vulgaridad y cotidianeidad de los objetos en ellas inventariados, como corresponde a su intención fotográfica y verosimilista. Así, en *Morriña,* un comedor de la mesocracia madrileña merece estas líneas: «Allí estaba el reloj de pared, que consultaba para las horas de clase Rogelio, perezoso en dar cuerda a su remontuar; allí la mesilla, donde el cesto de la labor y la media empezada desaparecían bajo los números de *Madrid Cómico,* de *Los Madriles* y de todas las *Ilustraciones* habidas y por haber; allí el sofá bajo, ancho y cómodo, y las vastas poltronas; allí, sobre el aparador, el reparito del estómago, botella de jerez y bizcochos, o, en verano, frutas, que el chico gulusmeaba; allí, en una copa, el ramo de lilas frescas o los claveles que se ponía en el ojal; allí, el botijón trasudando agua, y el azucarero, y el frasco de jarabe ferruginoso, y el abanico japonés, y la novela empezada, con la plegadera entre las hojas, y algún libro de texto maltratado» (1).

(1) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos,* Ed. cit., pág. 556.

Con estas sumas de detalles, el lector contemporáneo de la Pardo Bazán estaba en posesión de todas las claves con las que construir, imaginar, un muy preciso ambiente, aun cuando fuera a costa del ritmo y de la verosimilitud novelesca, más importante que la fotográfica. Resulta curioso comprobar cómo en *Una cristiana* el narrador tras decir que mira *distraídamente* una estancia, nos da una circunstanciada descripción de la misma:

«Miré distraídamente el gabinete, que era archivulgar, con su chimenea de mármol blanco y por mobiliario sus butacas de borra de seda recercadas de felpa más oscura, su escritorio chiquitito y su tocador muy teatral, vestido de imitación de encaje y engalanado con lazos del color de las cortinas. La angosta luna que coronaba la chimenea no tenía marco dorado, sino de la misma felpa que guarnecía butacas y sofá» (2).

Es precisamente lo *archivulgar* el más explotado de los terrenos por la Pardo Bazán, a efectos descriptivos. En *La piedra angular:* «Era la casa de Rufina una tendezuela de las llamadas antaño *de aceite y vinagre,* y donde hoy se mezclan la especiería, el petróleo y los comestibles con los fósforos, barajas, aleluyas, alpargatas y otros artículos variados; por ejemplo, pastillas de jabón rosa y verde, lechugas y botellas de cerveza» (3). La acumulación de objetos vulgares fragua a veces en cuadros tan sórdidos como éste de *La Tribuna:* «En el patio, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho a los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería, mezclados con cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guiñapos viejos y un innoble zapato que se reía a carcajadas. Casi más lastimoso era el espectáculo de la alcoba matrimonial: la cama en desorden, porque la salida precipitada a la fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabicorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón, veteada de cardenillo; la palangana, puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta; en resumen: la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos» (4).

¡Qué explícitamente nos da la Pardo Bazán la clave naturalista de

(2) Ed. cit., I, pág. 648.
(3) Ed. cit., II, pág. 335.
(4) Ed. cit., II, pág. 120.

estas descripciones-inventarios! Los objetos enumerados en tales descripciones *narran,* según la intención de la autora, es decir, hablan, explican, sugieren. No se trata solamente de las virgilianas *lágrimas de las cosas,* de la impregnación melancólica de que pueden revestirse los objetos inanimados para, luego, evocar en el contemplador impresiones dolientes y nostálgicas. Para el narrador naturalista el objeto no es sólo un símbolo que alude a algo, es la historia misma de lo que se desea contar, es el personaje, su contorno y su esencia, su fisonomía y su alma. Esto, por lo menos en la intención, ya que las descripciones-inventarios, en muchas ocasiones, adolecen de superfluidad.

Otras, la descripción de puro realista desborda los límites de lo fotográfico para alcanzar los de la alegoría o el símbolo, con la consiguiente desrrealización. Algo de esto hemos visto ya a propósito de la superposición simbólica —infierno dantesco, rito exótico— perceptible en un pasaje de *La Tribuna.* De la misma novela es esta otra descripción de la fábrica de cigarros:

«Además, como sus pulmones [de Amparo] estaban educados en la gimnasia del aire libre, se deja entender la opresión que experimentaron en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde la atmósfera estaba saturada del olor ingrato y herbáceo del virginia humedecido y de la hoja medio verde, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano y con el fétido vaho de las letrinas próximas. Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera, ennegrecidas por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros juveniles y lindos: pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco».

«El colorido de los semblantes, el de las ropas y el de la decoración se armonizaban y fundían en un tono general de madera y tierra, tono a la vez crudo y apagado, combinación del castaño mate de la hoja, del amarillo sucio de la vena, del dudoso matiz de los serones de esparto, de la problemática blancura de las enyesadas paredes y de los tintes sordos, mortecinos al par que discordantes, de los pañuelos de cotonía, las sayas de percal, los casacos de paño, los mantones de lana y los para-

guas de algodón» (5).

Cualquier lector puede observar que aunque la descripción pretenda ser fotográficamente naturalista y se hayan acumulado en ella los más sórdidos elementos, el conjunto conseguido tiende a lo artificioso y desrrealizado. Poco importa que el arranque se apoye en una realista sensación olfativa, si al momento la Pardo Bazán comienza a manipular artificiosamente los elementos descriptivos, acentuando la tristeza y tono lúgubre de la fábrica al convertir sus naves en poco menos que en cementerios—«parecían hileras de nichos»— y acentuando también la pobreza y sordidez de seres y de ambiente, al trasmutar el conjunto de las cigarreras en una «enorme ensalada femenina» (6). Juega la Pardo Bazán con los colores—tras la vieja comparación de las manos con las ramas de un árbol—de una manera casi impresionista, al darnos no una estampa de líneas y matices muy diferenciados, sino, por el contrario, mezclados hasta la fusión en un apagado color total. Para lograr esto la Pardo Bazán amortigua y ensordece todos los matices, como puede comprobarse por los adjetivos empleados: «*castaño mate*», «*amarillo sucio*», «*problemática blancura*», «*tintes sordos, mortecinos*». ¿Cabe creer que estemos realmente ante una impasible fotografía? No, ya que en ella hay algo más de lo que suele llamarse retoque. Hay selección, manipulación y alquimia literaria, metamorfoseadora de líneas, colores y significados.

---

(5) Ed. cit., II, pág. 133.— Creo que esta descripción procede, tal vez, de una muy semejante que se encuentra en el cap. XVI de *Germinia Lacerteux*. Es la descripción de una plebeya sala de baile: «En el recinto de la danza, bajo la luz penetrante y las llamas que despedía el gas, había toda clase de mujeres, vestidas de lanas obscuras, gastadas y ajadas; mujeres con gorros de tul negro, mujeres con negros sobretodos, mujeres con chambras destrozadas y gastadas por las costuras, mujeres oprimidas dentro de las palatinas con pieles de las vendedoras al aire libre y de las tenderas del arroyo. En medio de todo esto no había un cuello que encuadrara la juventud de los rostros ni un pico de enaguas claro revoloteando en el torbellino de la danza, ni siquiera una pincelada blanca en estas mujeres, sobrias hasta la punta de sus botas sin brillo y vestidas por completo con los colores de la miseria. Esta ausencia de ropa blanca ponía en el baile un duelo de pobreza y daba a todas aquellas figuras algo de triste, de sucio, de apagado y terroso, un vago aspecto siniestro donde se mezclaba la salida del hospital con el regreso del Monte de Piedad» (Ed. cit., págs. 95-96).

(6) Otra comparación femenino-vegetal se encuentra en *La Tribuna* al final de un circunstanciado inventario de objetos sórdidos. Un barbero regala a Amparo, «un escarpidor de cuerno y una lendrera de boj; dos paquetes de horquillas tomadas de orín; un bote

Por este y otros aspectos a que luego aludiré, *La Tribuna* es una de las novelas de la Pardo Bazán más interesantes considerada desde el punto de vista que ahora estudio. Hay capítulos enteros caracterizados por la nota costumbrista, por la acumulación descriptiva. Por ejemplo, el XXX, *Dónde vivía la protagonista,* en el que se encuentran descripciones como ésta:

«Tiendecillas angostas, donde se vendían zarazas catalanas y pañuelos; abacerías de sucio escaparate, tras de cuyos vidrios un galán y una dama de plastaflora se miraban tristemente, viéndose tan mosqueados y tan añejos, y las cajas tremendas de fósforo se mezclaban con garbanzos, fideos amarillos, aleluyas y naipes; figones que brindaban al apetito sardinas fritas y callos; almacenes en que se feriaban cucharas de palo, cestería, cribas y zuecos; tal era la industria de la cuesta de San Hilario» (7).

---

de pomada rosa: medio jabón *aux amandes amères,* con pelitos de la barba de los parroquianos, cortados y adheridos todavía; un frasco, casi vacío, de esencia de heno, y otras baratijas del mismo jaez. Amalgamando tales elementos, logró Amparo desbastar su figura y sacarla a luz, descubriendo su verdadero color y forma, como se descubre la del tubérculo enterrado al arrancarlo y lavarlo» (Ed. cit., II, pág. 137).— Y de un niño recién nacido se dice: «cráneo blando y colorado como una berenjena» (id., pág. 224).— Con tales comparaciones Emilia Pardo Bazán busca algo más que un fácil y plástico término de referencia. El que éste pertenezca al mundo vegetal —sórdidamente enfocado— denuncia el deliberado y muy naturalista rebajamiento de lo humano.

(7) Ed. cit., II, pág. 195.

XXVI

EL DETALLISMO DESCRIPTIVO EN «LOS PAZOS DE ULLOA»: VALOR ROMANTICO DEL PAISAJE

En *Los Pazos de Ulloa* creo percibir un detallismo descriptivo mejor orientado, más francamente novelesco, que en otras narraciones de la Pardo Bazán. En muchos casos —algunos de los cuales transcribo seguidamente— el recuento de detalles no tiene más fin que el de reforzar un escenario que es casi un personaje, el más importante de la acción novelesca (1).

El gusto por el pormenor salta ya a la vista desde las primeras líneas de *Los Pazos,* caracterizadas por una muy densa adjetivación, en orden a no perder detalle, a apresarlos todos en su tupida red calificadora:

«Por más que el jinete trataba de sofrenarlo, agarrándose con todas sus fuerzas a la *única rienda de cordel* y susurrando palabrillas *calmantes y mansas,* el *peludo* rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote *cochinero* que desencuadernaba los intestinos, cuando no a trancos *desigualísimos* de *loco* galope» (1 bis).

El recorrido de Julián a caballo, camino de los Pazos, va acompañado de una serie de detalles, que afectan incluso a los más insignificantes episodios:.

---

(1) Sobre el detallismo paisajista en *Los Pazos* y, en general, en las novelas regionales de la Pardo Bazán, vid. E. GONZALEZ LOPEZ, ob. cit., págs. 54 y ss.

(1 bis) E. PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos,* Ed. cit., I, pág. 191.

«Caían ya oblicuamente los rayos del sol en los zarzales y setos, y un peón caminero, en mangas de camisa, *pues tenía su chaqueta colocada sobre un mojón de granito,* daba *lánguidos* azadonazos en las hierbecillas *nacidas al borde de la cuneta.* Tiró el jinete del ramal para detener a su cabalgadura, y ésta, que se había dejado en la cuesta abajo las ganas de trotar, paró inmediatamente. El peón alzó la cabeza, *y la placa dorada de su sombrero relució un instante*» (2).

La Pardo Bazán presenta a Julián atravesando un paisaje sombrío, cargado de presagios y de tragedia:

«La vereda ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y algún que otro castaño todavía cargado de fruta; a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la Naturaleza y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos».

«—¡Qué país de lobos!, dijo para sí, tétricamente impresionado» (3).

Ofrece interés comparar esta visión que Julián tiene del paisaje gallego de los Pazos, con la que en *La Madre Naturaleza* tiene Gabriel, personaje que, según señalé antes, desempeña un papel semejante al del sacerdote en la primera novela. Cuando Gabriel se dirige a los Pazos, viaja a través del mismo paisaje recorrido por Julián, pero como la estación —el estío en *La Madre Naturaleza*— es otra, y otros el ambiente emocional, erótico, de la novela, y el temperamento de Gabriel, ese paisaje único resulta distinto, cambiante, cual si estuviera visto a través de diferentes prismas o lentes.

Véase la descripción del viaje de Gabriel:

«Era la tarde de esas del centro del año, que en los países templados suelen ostentar incomparable magnificencia y hermosura. Campesinos aromas de sauco venían a veces en alas de una ligerísima brisa, apenas perceptible. La yegua de Juncal, que montaba el comandante, no desmentía los encomios de su dueño. Regíala Gabriel con la diestra y bien

(2) Ed. cit., I, pág. 192.
(3) Ed. cit., I, pág. 193.

pudiera dejarle flotar las riendas sobre el pescuezo, pues aunque lucia y redondita de ancas gracias al salvado de Catuxa, era la propia mansedumbre. Sólo se permitía de rato en rato el exceso de torcer el cuello, sacudir el hocico y rociar de baba y espuma los pantalones del jinete; pero aun esto mismo lo hacía con cierta docilidad afectuosa».

«Gabriel se dejaba columpiar blandamente, penetrado de un bienestar intenso, de una embriaguez espiritual» (4).

El inquieto caballo de Julián ha sido sustituído por la dócil yegua en que viaja Gabriel. Los brezales y arbustos oscuros, por los suaves aromas de sauco. La atmósfera de tragedia, por la sensación de bienestar y placidez. En la primera novela, *Los Pazos,* interesaba a la Pardo Bazán acentuar, desde el primer capítulo, todos los elementos capaces de expresar y sugerir el clima de violencia y brutalidad en que ha de desarrollarse la acción. En *La Madre Naturaleza,* por el contrario, la atención de la escritora se centra en los resortes capaces de transmitir sensaciones de blandura, de sensualidad, con las que componer el marco erótico de Manuela y Perucho.

Por eso, un mismo fenómeno atmosférico, una tormenta, se carga de distinto sentido en *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza.* En la primera sirve de marco —romántica escenografía— a los terrores de Julián y Nucha, los dos blandos seres enfrentados al violento mundo de los Pazos:

«Miró [Julián] por la ventana, y el paisaje le pareció tétrico y siniestro: verdad es que entoldaban la bóveda celeste nubarrones de plomo con reflejos lívidos, y que el viento, sordo unas veces y sibilante otras, doblaba los árboles con ráfagas repentinas. El capellán bajó la escalera de caracol con ánimo de decir su misa, que, a causa del mal estado de la capilla señorial, acostumbraba celebrar en la parroquia. Al regresar y acercarse a la entrada de los Pazos, un remolino de hojas secas le envolvió los pies, una atmósfera fría le sobrecogió y la gran huronera de piedra se le presentó imponente, señuda y terrible, con aspecto de prisión, como el castillo que había visto soñando. El edificio bajo su toldo de negras nubes, con el ruido temeroso del cierzo que le fustigaba, era amenazador y siniestro. Julián penetró en él con el alma en un puño» (5).

(4) Ed. cit., I, pág. 381.
(5) Ed. cit., I, pág. 282.

En *La Madre Naturaleza,* por el contrario, la tormenta con que se abre el primer capítulo no presenta ningún rasgo amedrentador ni siniestro. Es sólo un marco sensual que acentúa y enciende los matices exuberantes de la vegetación y que empuja a los adolescentes, Manuela y Perucho, a utilizar como defensa común la falda de la muchacha —recuerdo de *Pablo y Virginia*—, a unir sus rostros «confudiéndose el calor de su aliento y la cadencia de su respiración» y a refugiarse al fin en una cueva de tan densa y húmeda vegetación —detalladamante descrita— que bastaría para disipar cualquier duda en cuanto al significado erótico, sensual, de la tormenta:

«Aun cuando el escondrijo daba espacio bastante, la pareja no se desunió al acogerse allí, sino que, enlazada, se dirigió a lo más oscuro, sin detenerse hasta tropezar con la pared, contra la cual se reclinó en silencio al abrigo de la arremangada falda. Ni menos se desunían sus rostros, tan cercanos que él sentía el alentar de ella y el cosquilleo de sus pestañas curvas. Dentro del camarín de tela los envolvía suavemente el calor mutuo que se prestaban; las manos, al sujetar bajo la barbilla la orla del vestido, se entretejían, se fundían, como si formasen parte de un mismo cuerpo. Al fin, el mancebo fue aflojando poco a poco el brazo y la mano, y ella apartó cosa de media pulgada el rostro. La tela deslizándose cayó hacia atrás, y quedaron descubiertos, agitados y sin saber qué decirse. Llenaba la gruta el vaho poderoso de la robusta vegetación semipalúdica y el sofocante ardor de un día canicular» (6).

El valor funcional, expresivo, del paisaje es tan grande para la Pardo Bazán en estas dos novelas, que un mismo fenómeno atmosférico, una tormenta, adquiere luces románticas, lividece de país nórdico en *Los Pazos,* para luego, en *La Madre Naturaleza,* cobrar color y rasgos de tormenta propios de un país tropical. Tales metamorfosis son propias de una manera de ver más romántica que naturalista, de una sensibilidad muy despierta, que tiende a identificar estados pasionales y sentimientos con determinados tonos paisajísticos.

Precisamente en *La Madre Naturaleza,* y a través del pensamiento de Gabriel, nos da la Pardo Bazán la clave del paisaje de esta novela, comparado con el de *Los Pazos,* una clave inequívocamente romántica:

(6) Ed. cit., I, pág. 336.

«La Naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo. No le parecieron a Gabriel tristes y lúgubres ni los abruptos despeñaderos que se suspenden sobre el río Avieiro, ni los pinares negros cuya mancha limitaba el horizonte, ni los montes calvos o poblados de aliaga, ni los caminos hondos que cubría espesa bóveda de zarzal. Al contrario, miraba con interés los pormenores del paisaje, y al llegar al crucero de piedra y al copudo castaño que le formaba natural pabellón exclamó con entusiasmo:

—¡Qué hermoso sitio! Ni ideado por un pintor escenógrafo de talento.

—Cerquita de aquí —advirtió Juncal— mataron al excomulgado de Primitivo» (7).

El paisaje recorrido por Gabriel, camino de los Pazos, es el mismo que recorrió Julián en el capítulo primero de la otra novela. Si ante los ojos optimistas de Gabriel resulta grato y amable, en contraste con el aire sombrío que presentaba ante los aterrorizados de Julián, es por una sencilla razón romántica de adecuación de sensibilidad humana y naturaleza. Emilia Pardo Bazán así nos lo advierte, muy explícitamente, e incluso juega al contraste espectacular de ligar la exclamación admirativa de Gabriel al rincón del bosque donde fue asesinado Primitivo. De esta manera la escritora nos hace ver, muy plásticamente, cómo un lugar sombrío y trágico puede parecer bello, grato y apacible, para unos ojos iluminados de alegre esperanza (8).

Resulta también significativo comprobar cómo la propia Pardo Bazán, de acuerdo con esta romántica tendencia a identificar los paisajes con los estados emocionales, maneja en *La Madre Naturaleza* la descripción de un arco iris con un sentido distinto al que el mismo fenómeno atmosférico tiene en unas páginas de *La Quimera.*

Tras la tormenta que obliga a Manuela y Perucho a refugiarse en la cueva, aparece luego, esplendoroso, el arco iris, como emblema de fuerza y alegría, es decir, como refuerzo o *crescendo* del marco, de la nota

(7) Ed. cit., I, pág. 382.

(8) Compárese también el papel exacerbadamente erótico que el paisaje desempeña en *La Madre Naturaleza* con el sedante que, a veces, tiene en *Los Pazos:* «Era la noche templada y benigna, y Julián apreciaba por primera vez la dulce paz del campo, aquel sosiego que derrama en nuestro conturbado espíritu la Madre Naturaleza» (I, pág. 220).

erótica, tan elaborada en ese primer capítulo de la novela, en el que la autora quiere ya pintar, con todo su poder, a la Madre Naturaleza:

«Lucía el sol, y sobre el replegado ejército de nubes se erguía vencedor, con inusitada limpidez y magnificencia, un soberbio arco iris, cuyo arranque surgía del Pico-Medelo, cogía en medio su alta cúspide, y venía a rematar, difuminándose, en las brumas del río Avieiro».

«No era esbozo de arcada borrosa y próxima a desvanecerse, sino un semicírculo delineado con energía, semejante al pórtico de un palacio celestial, cuyo esmalte formaban los más bellos, intensos y puros colores que es dado sentir a la retina humana. El violado tenía la aterciopelada riqueza de una vestidura episcopal; el añil cegaba con su profunda vibración de zafiro; el azul ostentaba claridades de agua que refleja el hielo, frías limpideces de noches de nieves; el verde se tornasolaba con el halagüeño matiz de la esmeralda en que tan voluptuosamente se recrea la pupila; el amarillo, anaranjado y rojo parecía luz de bengala encendiendo en el firmamento círculos concéntricos trazados por un compás celestial con fuego del que abrasa a los serafines, fuego sin llama, ascua de oro». «El arco se trasladaba en efecto, con dulce e imponente lentitud, de manera teatral. Se vió un instante la cima del Pico recortada sobre el fondo de vivos esmaltes; luego, poco a poco, el arco dejó atrás la montaña y vino a coronar con su curva magnífica la profundidad del valle. Mas ya palidecían sus tintas espléndidas y se borraban sus líneas brillantes, dejando como un vapor de colores, delicadísimo toque casi fundido ya con el firmamento, casi velado por la humareda de las nubecillas blancas, que vagaban y se deshacían también» (9).

Tal descripción cierra el cap. I de *La Madre Naturaleza* como una luminosa exaltación de ésta. También en *La Quimera* un capítulo se cierra con la descripción del movimiento de un arco iris, contemplado melancólicamente por Silvio Lago:

«Más allá del soto, bastante cerca, sin embargo, apoyando uno de los extremos del semicírculo colosal en las honduras de la cañada que cobija la presa del molino, la zona polícroma del iris ascendía del suelo a lo más alto de la bóveda gris, y volvía a descender diseñando un puente para titanes. No llovería más. Los aéreos colores, verdes, anaranja-

(9) Ed. cit., I, pág. 338.

dos, violados, de trasparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisibles a fuerza de delicadeza se esfumaron al fin completamente y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal, traidora y pronta en sobrevenir» (10).

Emilia Pardo Bazán repite aquí, con más economía de detalles, la descripción de un arco iris desvanecido sobre un fondo de paisaje gallego. En *La Quimera,* dados el tono de la novela, la actitud romántica de Silvio Lago, su trágico final y la estación elegida para la descripción —el otoño—, el arco iris que se apaga suavemente deja un eco melancólico que falta en la descripción equivalente de *La Madre Naturaleza,* donde el efecto es de exaltación y alegría pánica.

Insisto en todo esto, tan obvio, para mejor entender y valorar las descripciones paisajísticas de *Los Pazos de Ulloa.* Pese a todo el aparato naturalista, hay mucho de romántico en la sensibilidad de la escritora gallega y esto la lleva en *Los Pazos* a cargar de intención sentimental, simbólica, todas o casi todas las descripciones fundamentales en el transcurso de la acción novelesca.

(10) Ed. cit., I, págs. 854-5.

XXVII

EL MUNDO DESMESURADO DE «LOS PAZOS DE ULLOA»

Julián, tras encontrar al marqués de Ulloa, al abad y a Primitivo, camino de los Pazos, entra en estos de noche. El cap. II se abre con la descripción de la llegada de los viajeros a la mansión de Ulloa, en plena oscuridad nocturna, plástica y simbólica expresión de la negrura de las almas y de las pasiones. Los toques descriptivos refuerzan a cada instante las imágenes de tinieblas, de oscuridad, «negrura del ambiente», «ninguna luz brillaba en el vasto edificio», «corredores sombríos» (1).

Después, en el interior de la casa, ya desde el cap. II y luego a lo largo de toda la novela, Emilia Pardo Bazán manejará con obsesiva insistencia el efecto simbólico de lo enorme, de lo desmesurado. Todo en la «gran huronera» —como tantas veces se dice— de los Pazos es grande hasta la hipérbole. Habitaciones, corredores, objetos e incluso los mismos seres humanos que viven en este ambiente de barbarie y violencia se caracterizan por la desmesura. De esta forma la Pardo Bazán va construyendo el emocional escenario de su relato. Lo gigantesco de acciones, gestos, seres, pasiones, objetos, contrasta con la debilidad, la pequeñez de Nucha y de Julián.

En la elaboración de este escenario la Pardo Bazán va sumando elementos, descripciones, en los sucesivos capítulos de la novela. Así, en el II, al pasar Julián y sus acompañantes a la cocina, se describe una es-

(1) Ed. cit., I, pág. 195.

pecie de bodegón naturalista, caracterizado por la repetida alusión a la enorme. La enormidad física parece expresar de esta forma, plásticamente, la enormidad de las pasiones, de las violencias y pecados albergados en los Pazos:

«En el esconce de la cocina, una mesa de roble, denegrida por el uso, mostraba extendido un mantel grosero, manchado de vino y grasa. Primitivo, después de soltar en un rincón la escopeta, vaciaba su morral, del cual salieron dos perdigones y una liebre muerta, con los ojos empañados y el pelaje maculado de sangraza. Apartó la muchacha a un lado el botín y fue colocando platos de peltre, cubiertos de antigua y maciza plata, un mollete *enorme* en el centro de la mesa y un jarro de vino *proporcionado* al pan. Luego se dió prisa a revolver y destapar tarteras, y tomó del vasar una sopera *magna*» (2).

Es evidente que la escritora trata de dar una impresión de primitivismo, de elementalidad, un mundo en el que todo es enorme, el pan, los jarros de vino, las soperas, el apetito de los cazadores, las pasiones. La escena subsiguiente en que los perros, alimentados antes que los hombres, por poco destrozan a dentelladas al niño Perucho, da toda la medida del salvajismo y violencia que la Pardo Bazán desea pintar. Todo es siempre enorme. El marqués de Ulloa escudriña en las «cubetas de palo» de los perros el caldo servido «con una cuchara de hierro... hasta sacar a luz tres gruesas tajadas de cerdo» (3). Obsérvese el material —palo y hierro— y la enormidad del cuenco de caldo —«hasta sacar a luz»—. El niño es luego embriagado por tan brutales personajes en una escena en la que se sigue insistiendo en lo enorme, en lo desmesurado: «*colmaba* de vino su vaso, y se lo presentaba al niño, que, cogiéndolo sin vacilar, *lo apuró de un sorbo*», «sacó un *repleto* cuenco de caldo, y el niño fue a sentarse en el borde del llar para engullirlo sosegadamente» (4).

Cuando, al día siguiente, Sabel lleva el desayuno a Julián en su habitación —que se describe como «vastísima»— aparece un nuevo conjunto de elementos gigantescos: «Le presentaba en una mano platillo y jícara y con la otra un plato de peltre, un *púlpito* de agua fresca y una

(2) Ed. cit., I, pág. 196.
(3) Ed. cit., I, pág. 196.
(4) Ed. cit., I, pág. 197.

servilleta *gorda* muy doblada encima» (5).

Las ruinas en que los jardines y la propia mansión de Ulloa van convirtiéndose —símbolo de la ruina espiritual de una progenie— se caracterizan también por la nota gigantesca: «y las *gruesas bolas de granito* que lo guarnecían [el estanque] andaban rodando por la hierba, verdosas de musgo, esparcidas aquí y acullá como *gigantescos* proyectiles en algún desierto campo de batalla» (6).

Pese al estado ruinoso, el marqués de Ulloa se enorgullece de su mansión: «es la más grande del país— añadió con orgullo» (7). Y en efecto se habla del «*enorme* caserón» (8), de «*grandes* estanterías de castaño sin barnizar, que en vez de cristales tenían enrejado de alambre *grueso*» (9), de «la *vasta* mesa, no lejos del fuego del hogar cebado por Sabel con *gruesos troncos*» (10); se describe en el cap. VI una tremenda comilona rural con bodegones de «hidrópica despensa» (11), casi, dice la autora, propios de la pintura flamenca. Es un «festín homérico»:

«Media docena de tablas tendidas sobre otros cestos ayudaban a *ensanchar* la mesa cotidiana; por encima, dos limpios manteles de lamanisco sostenían *grandes* jarros *rebosando* tinto añejo; y haciéndoles frente, en una esquina del aposento, esperaban turno *ventrudas* ollas *henchidas* del mismo líquido» (12). Se habla también en esta comida de veintiséis platos, de «la *monumental* sopa de pan», de «*gigantescos tarterones*».

Otro festín pantagruélico se describe con ocasión de las elecciones a las que concurre el marqués. Dos medios sociales distintos aparecen descritos gastronómicamente y sin faltar la alusión a lo enorme: «Desde que empezó a hervir la olla, hubo en los pazos mesa franca: corrían Filomena y Sabel por los salones adelante, llevando y trayendo bandejas con tostado, jerez y bizcochos; oíase el retintín de las cucharillas en las tazas de café y el choque de los vasos. Abajo, en la cocina, Primitivo

(5) Ed. cit., I, pág. 201.
(6) Ed. cit., I, pág. 202.
(7) Ed. cit., I, pág. 203.
(8) Ed. cit., I, pág. 203.
(9) Ed. cit., I, pág. 203.
(10) Ed. cit., I, pág. 209.
(11) Ed. cit., I, pág. 214.
(12) Ed. cit., I, pág. 215.

obsequiaba a sus gentes con vino del Borde y *tarterones* de bacalao, *grandes* fuentes de berzas» (13).

Los seres que viven en esta tierra gallega no son menos enormes que los objetos o las casas. Del tío del marqués de Ulloa se dice que «cada pie suyo parecía una lancha; cada mano, un mazo de carpintero» (14). De su hija Rita, «la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno» (15). El arcipreste de Loiro y su hermana son tan corpulentos que han de comer en una mesa con «dos escotaduras, una frente a otra, sin duda destinadas a alojar desahogadamente la rotundidad de un par de abdómenes gigantescos» (16).

De la nodriza que el marqués de Ulloa busca para su hija se dice:

«Traía de la mano una muchachona de color de tierra, un castillo de carne, el tipo clásico de la vaca humana».

«Que Máximo Juncal, ya que es su oficio, reconozca detenidamente la cuenca del río lácteo de la poderosa bestiaza, conducida por el marqués de Ulloa, no sin asombro de las gentes, en el borrén delantero de la silla de su yegua, por no haber en Castrodorna otros medios de transportes y no permitir la impaciencia de D. Pedro que el ama viniese a pie. La yegua recordará toda la vida, con temblor general de su cuerpo, aquella jornada memorable en que tuvo que sufrir a la vez el peso del actual representante de los Moscosos y el de la nodriza del Moscoso futuro» (17).

Véase cómo la insistencia en lo gigantesco lleva a la Pardo Bazán a crear descripciones casi caricaturescas, hiperbólicas, a decir incluso de la nodriza: «se asemejaba a la gigantona tradicional de la catedral de Santiago, llamada la *Coca*» (18). O a incidir en lo francamente grotesco: «El ama, decía ella, era un tonel lleno de leche que estaba allí para apli-

(13) Ed. cit., I, pág. 299.

(14) Ed. cit., I, pág. 228.

(15) Ed. cit., I, pág. 231.

(16) Ed. cit., I, pág. 258.

(17) Ed. cit., I, pág. 267.— Un tipo humano semejante se encuentra en *Mont-Oriol* de MAUPASSANT: «Y apareció la nodriza, mujerona coloradota y con boca de ogro guarnecida de dientes relucientes y enormes que casi amedrentaron a Cristiana. De su corpiño abierto extrajo una poderosa ubre, tensa e hinchada de leche, una ubre enteramente vacuna. Viendo Cristiana a su pequeña beber en esa carnosa calabaza...» (MAUPASSANT, *Obras completas*, ed. cit., pág. 756)

(18) E. cit., I, pág. 271.

carle la espita cuando fuese necesario y soltar el chorro; ni más ni menos. La comparación del tonel es exactísima: el ama tenía hechura, color e inteligencia de tonel. Poseía también, como los toneles, un vientre magno. Daba gozo de verla comer, mejor dicho, engullir, en la cocina. Sabel se entretenía en llenarle el plato o la taza a reventar, en ponerle delante medio pan, cebándola igual que a los pavos» (19).

* En *La Madre Naturaleza* no he encontrado nada que se asemeje a *Los Pazos de Ulloa* en ese constante uso de las descripciones caracterizadas por lo enorme, lo gigantesco. Este hecho confirma mis sospechas de que Emilia Pardo Bazán hace algo más que fotografiar ambientes. Por el contrario, somete a artística manipulación los elementos descriptivos, seleccionados y presentados de acuerdo con determinadas intenciones. Si en *La Madre Naturaleza* subsiste el mismo concreto paisaje gallego de *Los Pazos,* todo aparece en él transformado por virtud de una serie de especiales efectos: la distinta estación climatológica, el diferente enfoque afectivo de las descripciones de una tormenta, de un arco iris, etc. La insistente nota, en *Los Pazos,* de lo enorme no es gratuita ni arbitraria, según he tratado de explicar. Su ausencia en *La Madre Naturaleza* —con el mismo paisaje, los mismos protagonistas— podría explicarse teniendo en cuenta que, en esta segunda novela, no le importaba a la autora cargar el acento afectivo, emocional, sobre la violencia, rudeza y primitivismo del mundo encarnado en los Pazos, sino que le interesaba transportarlo al más amplio contorno de una naturaleza espléndida y pánica. Para captar y describir su exuberancia, podría la Pardo Bazán haber manejado otra vez el recurso de lo enorme, pero a costa de incurrir en el énfasis excesivo.

El hecho de que lo enorme aparezca en *Los Pazos* referido a un mundo en el que deberían imperar las dimensiones normales, hace que todo gane expresividad con la desorbitación dimensional sufrida. Por el contrario, si la Pardo Bazán en *La Madre Naturaleza* hubiese aplicado este procedimiento desmesurador no al marco rudo —seres y objetos de los Pazos—, sino al más amplio, inconmensurable, de la naturaleza, es muy posible que el efecto expresivo, lejos de conseguirse, hubiera desembocado en el pobre achatamiento de lo que tiende a resistirse a ser agigan-

(19) Ed. cit., I, pág. 273.

tado, por la simple razón de ser ya gigantesco en sí.

La observación que acabo de hacer, a propósito de *Los Pazos,* tiene su importancia referida a la presunta técnica naturalista de la Pardo Bazán. Es un caso más, alineable junto a otros que a lo largo de estas páginas he tratado de ir señalando, revelador de cuánto artificio hay en las novelas que pasan por más rotundamente naturalistas, lo que es tanto como subrayar otra vez el hecho de que el naturalismo no supuso nunca, por lo menos en la Pardo Bazán, un triunfo definitivo sobre las anteriores retóricas y maneras narrativas, sino más bien la prolongación de algunas de ellas y la sustitución de otras por nuevos procedimientos tan artificiosos o más que los precedentes. Con un contenido calificable de naturalista, la novela *Los Pazos de Ulloa* posee una estructura, una disposición —como consecuencia de un muy determinado propósito—, calificable de romántica. Pues, en definitiva, lo que la Pardo Bazán hace no es retratar un ambiente, sino inventar un marco adecuado a la intención novelesca. Aunque en la elaboración de ese marco los seres, los objetos, los paisajes, los ambientes se tomen de la realidad, son sometidos a tal manipulación artística, que en muchos casos sobreviene la hipérbole, la desrrealización —estampa caricaturesca de la nodriza— y la aparición de la más característica escenografía romántica: viaje de Julián a los Pazos, tormenta, etc. (20).

(20) Cfr., asimismo en el cap. XXIX de *Los Pazos* la muy romántica descripción de la salida de Julián de la casa y la acumulada gradación de toques escenográficos, adjetivos enfáticos y efectismos terroríficos, que desembocan en el descubrimiento del cadáver de Primitivo: «Ni olvidará tampoco la salida de la casa solariega, la ascensión por el camino que el día de su llegada le pareció tan triste y lúgubre... El cielo está nublado; cierne la claridad del sol pardos crespones cada vez más densos; los pinos, juntando sus copas susurran de un modo persistente, prolongado y cariñoso: las ráfagas de aire traen el olor sano de la resina y el aroma de miel de los retamares. El crucero, a poca distancia levanta sus brazos de piedra manchados por el oro viejo del liquen... La yegua, de improviso respinga, se encabrita... Julián se agarró instintivamente a las crines, soltando la rienda. En el suelo hay un bulto; un hombre, un cadáver; la hierba, en derredor suyo se baña en sangre, que comienza ya a cuajarse y ennegrecerse» (I, pág. 327).

El sentido de estas líneas se percibe, sobre todo, conectándolas con la descripción inicial de la novela. Una y otra se complementan, se explican mutuamente, componiendo un círculo trágico en el que queda encerrado todo el conflicto novelesco.

XXVIII

EL DETALLISMO SUPERFLUO. LO MINUSCULO Y LO INVEROSIMIL

Junto al detallismo descriptivo, orientado afectiva, románticamente, está el poco menos que superfluo, de signo, en mi opinión, más genuinamente naturalista que el anterior. Veáse cómo, en el cap. I de *Los Pazos,* se describe una actitud de Julián:

«Buscó en el bolsillo interior de su levitín, y fue sacando un pañuelo muy planchado y doblado, un «semanario» chico, y, por último, una cartera de tafilete negro, cerrada con elástico, de la cual extrajo una carta que entregó al marqués» (1).

El pormenor descriptivo tiene aquí una intención fotográfica, verosimilista: retratar el carácter del cura a través de sus precauciones campesinas. De manera semejante en el cap. II se retrata su fervorosa piedad:

«Solo ya, sacó Julián de entre la camisa y el chaleco una estampa grabada, con marco de lentejuelas, que representaba a la Virgen del Carmen, y la colocó en pie sobre la mesa donde Sabel acababa de depositar el velón. Arrodillóse, y rezó la media corona contando por los dedos de la mano cada diez» (2).

Cuando Julián se dispone a ordenar y limpiar la biblioteca de los Pazos sobreviene una escena típicamente naturalista, en la que todos los

(1) Ed. cit., I, pág. 194.
(2) Ed. cit., I, pág. 199.

pormenores descriptivos están enderezados a conseguir auditiva, visual y táctilmente una triple sensación de repugnancia:

«Las correderas, perseguidas en sus más secretos asilos, salían ciegas de furor o de miedo, obligándole a despachurrarlas con los tacones, tapándose los oídos para no percibir el «¡chac!» estremecedor que produce el cuerpo estrujado del insecto; las arañas, columpiando su hidrópica panza sobre sus descomunales zancas, solían ser más listas y refugiarse prontísimamente en los rincones oscuros, a donde las guía misterioso instinto estratégico. De tanto asqueroso bicho, tal vez el que más repugnaba a Julián era una especie de lombriz o gusano de la humedad, frío y negro, que se encontraba siempre inmóvil y hecho una rosca debajo de los papeles, y al tocarlo producía la sensación de un trozo de hielo blando y pegajoso» (3).

En *La Madre Naturaleza* el detallismo se orienta a veces hacia lo costumbrista, como en esta descripción del atuendo de un curandero gallego, hecha casi al modo de Pereda y en la que no falta el dato hiperbólico, caricaturesco:

«Iba el señor Antón en mangas de camisa (por señas que la gastaba de estopa), chaqueta terciada al hombro y un pitillo tras la oreja derecha. Los pantalones pardos lucían un remiendo triangular azul en el lugar por donde más suelen gastarse, y otros dos, haciendo juego con el de las nalgas, en las perneras; de puro cortos, descubrían el hueso del tobillo cubierto apenas de curtida y momificada piel, y los zapatos torcidos y contraídos como una boca que hace muecas. Fuera del bolsillo interior de la chaqueta asomaba un libro empastado en pergamino, cuyas esquinas habían roído los ratones, y cuyas hojas atesoraban grasa suficiente para hacer el caldo una semana» (4).

Véase, también, en la misma novela la extensa y detallada descripción de una humilde casa campesina, superflua estampa costumbrista intercalada en el relato:

«Era una casuca baja y construída con piedras mal trabadas; adornábala principalmente un balcón o «solana» de madera, al cual nadie podía asomarse por obstruirlo una barricada de enormes calabazas, de

(3) Ed. cit., I, pág. 204.
(4) Ed. cit., I, pág. 339.

amarilla corteza, rameada de verde; en una esquina colgaban a secar ropas de recién nacido, y al través de ellas se abría paso una soberbia mata de claveles reventones, rojo coral, que florecía en una olla desportillada, con las raíces escapándose de la tierra negruzca que las mantenía». «Tenía la casa piso de tierra; una escalera de madera conducía al sobrado o cuarto alto, y en el bajo se notaba una pintoresca mezcla de racionales e irracionales. El «lar» y la chimenea con asientos de madera bajo su campana; la artesa de guardar el pan; el horno de cocerlo; algunos taburetes con cuatro patas muy esparrancadas; la cuna de mimbres, de una criatura; y el «leito» o camarote de tablas en que dormía el matrimonio que la había engendrado, eran los muebles que pertenecían a la humanidad en aquel recinto. La animalidad invadía el resto. Al través de una división de tablones mal juntos pasaba el hálito caliente, el lento rumiar y los quejumbrosos mugidos del ganado; gallinas y pollos escarbaban el suelo y huían con señal de ridículo temor, renqueando al acercárseles la gente: dos o tres palomas se paseaban muy sacadas de buche y muy columpiadoras de cuello, esperando a que cayese alguna migaja; un marrano sin cebar, magro y peludo aún como un jabalí, sopeteaba con el hocico gruñendo sordamente en una tartera de barro donde nadaban berzas en aguachirle; un perro de esa raza híbrida llamada en el país de «pajar», completamente tendido en tierra, dormía; al respirar se señalaba bajo su piel el armazón del costillaje, y de cuando en cuando, al posársele una mosca encima, un estremecimiento hacía ondular todos sus músculos y sacudía, sin despertar, una oreja. Por un ventanillo abierto en el testero entraban las avispas a comerse los gajos de cerezas maduras que andaban rodando sobre la artesa; y si fuese posible prestar oído a unas trotadas menudas que allá arriba resonaban, se comprendería que los ratones no andaban remisos en dar cuenta del poco maíz restante de la cosecha anterior ni de cuanto encontraban al alcance de los dientes» (5).

La técnica de la descripción-inventario se percibe muy claramente en el trozo transcrito. El recuento de detalles se hace con implacable orden: Del exterior al interior, del mobiliario humano al mundo animal, de lo visible a lo no visible, pero audible si se afina el oído: el roer de los ratones. La estampa queda así completa, aunque la verosimilitud y

(5) Ed. cit., I, pág. 340.— Sobre esta descripción vid. E. GONZALEZ LOPEZ, ob. cit., pág. 120.

el ritmo novelesco sufran evidente quebranto.

La descripción del interior de una diligencia, en *La Madre Naturaleza,* merece asimismo el siguiente recuento naturalista, caracterizado por la densa adjetivación:

«La atmósfera del interior con sol, sol disuelto en polvo, sol blanquecino, crudo, implacable, centuplicado por la oscura refracción de los puercos vidrios que ningún viajero osaba bajar por temor a ahogarse entre la polvareda. La respiración se dificultaba: gotas de sudor rezumaban de los semblantes, y moscas y tábanos —cuyo fastidioso enjambre había elegido allí domicilio— se agolpaban en los pescuezos y labios, chupándolos. No había modo de espantar a tan impertinentes bichos, porque ni nadie podía revolverse ni ellos, enconados por el ambiente de fuego, soltaban la presa a dos tirones. Al desabrido cosquilleo del polvo en las fosas nasales se unía el punzante mal olor de los quesos y aún sobresalía el desapacible tufo del correaje, y el vaho nauseabundo tan peculiar a las diligencias como el olor del carbón de piedra a los vapores» (6).

---

(6) Ed. cit., I, pág. 350.— Resultaría interesante, a propósito de esta descripción, comparar un motivo manejado aquí en sentido naturalista, el de las moscas, con su empleo en Miró. En otra parte *(La prosa neomodernista de Gabriel Miró,* Murcia, 1953), he tratado de comentar estilísticamente las siguientes líneas mironianas procedentes de *Las cerezas del cementerio,* en las cuales un período largo con polisíndeton, con la repetición obsesiva de la palabra *moscas,* parece expresar toda la pesadez, toda la pegajosidad de esos insectos:

«¿Moscas? ¿Moscas allí? Las oseaba exaltado, frenético de odio; su alma se deprimía, rodaba de la altitud a las angostas callejas de la ciudad, polvorientas, abrasantes, por donde va una rapaza alta, flaca, despeinada, pobre, que lleva en sus brazos a la hermanita, y le canta para que se duerma mientras las moscas acuden a las lágrimas; y cruza un abuelo tosiendo y aburrido, en cuyas cejas lacias se le pegan las moscas; y luego pasa un señorito lugareño, gordo, sudando, un Silvio; el cuello le gotea y, al enjugarse, las moscas resuenan tenaces, enfurecidas; y en las casas las moscas rebrillan y zumban entre las hebras de sol que se tienden desde las ventanas y alumbran el olvido de los viejos muebles; y las moscas suben golpeándose por las vidrieras y algunas pisan y aletean ruidosas encima de las que han muerto en las orillas de los cristales y muestran el palpo torcido, las patas dobladitas y los vientres blancos, secos, rígidos» (G. MIRÓ, *Obras completas,* ed. Biblioteca Nueva, pág. 363).

Cabría asimismo recordar la siguiente descripción de *El cisne de Vilamorta:*

«A la puerta de la botica de doña Eufrasia, tres o cuatro cabalgaduras sufrían mal las impertinencias de las moscas y tábanos, volviendo a cada paso la cabeza con desapacible estrépito de ferraje, y mosqueándose los ijares con la hirsuta cola. Tampoco las fruteras, entre regateos y risas, descuidaban espantar los pérfidos insectos posados en el lugar donde la grietosa piel de las claudias y tomates descubría la melosa pulpa o la carne roja. Mas el verdadero cónclave mosquil era la dulcería de Ramón. Daba fatiga y náusea ver a aquellos bichos zumbar, tropezarse en la cálida atmósfera, prenderse las patas en el caramelo de las yemas, hacer después esfuerzos penosos para liberarse del dulce cautiverio. Sobre

En la búsqueda y captación del detalle Emilia Pardo Bazán llega tan lejos que cae en lo inverosímil. Así, en el episodio de *La Madre Naturaleza* en que se describe el vuelco de la diligencia, visto desde lejos por el médico Máximo Juncal, incurre la escritora en un error o franca inverosimilitud. Desde un prado, a bastante distancia, Juncal contempla el paso de la diligencia, y la Pardo Bazán no teniendo en cuenta esa distancia que hay entre el carruaje y los ojos del médico, acumula, en la visión de éste, detalles totalmente imperceptibles:

«Dormía también el mayoral; sólo que éste ya roncaba cínicamente, despatarrado en el pescante, con la boca casi desangrada bajo el sobaco, el mango de la tralla escurriéndosele de la mano, los carrillos echando lumbre y colgándole de los labios un hilo de baba vinosa» (7).

Toda esta descripción es inverosímil, por estar referida a la mirada de un espectador lejano del paso de la diligencia. Se diría que ante esa mirada de Juncal la Pardo Bazán ha colocado un catalejo, unas lentes de aumento. Tal es el efecto que en ocasiones produce el detallismo naturalista, el de un objeto visto o bien con catalejo o, en otros casos, con microscopio. Por lo menos, muy próximo siempre a los ojos. Véase, en *La Madre Naturaleza,* esta descripción de un insecto, una mariquita de Dios:

«A las primeras sílabas del conjuro el insecto se bulló; a las segundas removió sus patas que parecían hechas de cabitos de seda negra; a las terceras entreabrió las alas de coral, descubriendo debajo otras de gasa, de sombría irisación, que tenía replegadas como las alas membranosas del murciélago» (8).

(Viene de pág. 178) ...una fuente de bizcocho, merengue y crema, que honraba el centro del escaparate, se arremolinaba un enjambre de moscas; y no se tomaba Ramón el trabajo de defenderlo y el ejército invasor la saqueaba a todo su talante; a orillas de la fuente yacían las moscas muertas en la demanda; unas desecadas y encogidas; otras, muy despatarradas, sacando un abdomen blanquecino y cadavérico» (ed. cit., II, pág. 257).

Puede observarse cómo mientras en la descripción mironiana predomina el efecto rítmico (vid. mi ob. cit., pág. 51), en las de la Pardo Bazán, sobre todo en la de *El Cisne de Vilamorta,* lo importante es la menudencia naturalista, el recuento de gestos y objetos que el vuelo y contacto de las moscas suponen. En este, como en otros aspectos que he intentado estudiar en el cit. estudio de Miró, la diferencia radical entre una actitud naturalista y otra modernista viene dada por el distinto propósito: logro de la verosimilitud, en el primer caso; de la sola belleza, en el segundo.

(7) Ed. cit., I, pág. 356.

(8) Ed. cit., I, pág. 402.

Hay algo de miope en este mirar naturalista que, para describir las cosas o los seres, necesita acercarse mucho a ellos, cuando no mirarlos con una lente de aumento, con alguna gigantesca lupa que permita la minimización descriptiva.

XXIX

«LECCIONES DE COSAS» EN LAS NOVELAS DE EMILIA PARDO BAZAN

Suele haber también en los procedimientos descriptivos de la Pardo Bazán algo de ingenuamente pedante que lleva, en ocasiones, a la escritora a detalladas descripciones de acciones, tareas, oficios, que casi cabría calificar, a la vieja usanza, de *lecciones de cosas.* Discúlpese esta irónica denominación, referida a ciertas descripciones de la Pardo Bazán, en gracia a su añeja sugerencia. Ya, a propósito de *La Tribuna,* transcribí antes un pasaje alusivo a la fabricación del tabaco picado. En la misma novela se encuentran otras típicas *lecciones de cosas.* Por ejemplo, la fabricación de barquillos:

«Instalóse el señor Rosendo en su alto trípode de madera, ante la llama chisporroteadora y crepitante ya, y metiendo en el fuego las magnas tenazas dió principio a la operación. Tenía a su derecha el barreño del amohado, en el cual mojaba el cargador, especie de palillo grueso, y extendiendo una leve capa de líquido sobre la cara interior de los candentes hierros, apresurábase a envolverla en el molde con su dedo pulgar, que a fuerza de repetir este acto se había convertido en una callosidad tostada, sin uña, sin yema y sin forma casi» (1).

Otro ejemplo, la fabricación de cigarros:

«Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla

(1) Ed. cit., II, pág. 117.

de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja para que ciñese exactamente el cigarro, y esta capa requería una hoja seca, ancha y fina, de lo más selecto, así como la dermis del cigarro, el *capillo,* ya la admitía de inferior calidad, lo propio que la tripa o *cañizo.* Pero lo más esencial y difícil era rematar el puro, hacerle la punta con un hábil giro de la yema del pulgar y una espátula mojada en líquida goma, cercenándola después el rabo de un tijeretazo veloz. La punta aguda, el cuerpo algo oblongo, la capa liada con elegante espiral, la tripa no tan apretada que no deje aspirar el humo ni tan floja que el cigarro se arrugue al secarse, tales son las condiciones de una buena tagarnina» (2).

Menos detalle técnico merece la fabricación de pitillos en la misma novela, cargada, en cambio, de más literatura y comparaciones:

«y el molino de la picadura acompañaba las conversaciones del taller con su acompasado y continuo *tacatá tacatá.* Agitábanse las manos de las muchachas con vertiginosa rapidez; se veía un segundo revolotear el papel como blanca mariposa, luego aparecía enrollado y cilíndrico, brillaba la *uña* de hojalata rematando el bonete y caía el pitillo en el tablero sobre la pirámide de los hechos ya, como otro copo de nieve encima de una nevada» (3).

En *La piedra angular* se encuentra alguna breve *lección de cosas,* por ejemplo, el quehacer de la hija de un zapatero:

«Ella remojaba la suela; ella la batía sobre la chata piedra, estropeándose las rodillas; ella señalaba con el punzón las distancias del clavillo; ella cosía el material; ella enceraba el hilo y recortaba y engrudaba las plantillas, ella abría los ojales» (4).

En *El Cisne de Vilamorta* se describe la fabricación de unos azucarillos: «Estaba Ramón en mangas de camisa, arremangado, luciendo su valiente musculatura y meneando un cazo para enfriar la pasta del azucarillo que contenía; después la fue cortando con un cuchillo candente, y el azúcar chilló al tostarse, despidiendo olor confortativo» (5).

---

(2) Ed. cit., II, pág. 132.
(3) Ed. cit., II, pág. 144.
(4) Ed. cit., II, pág. 335.
(5) Ed. cit., II, pág. 258.

También culinaria es la *lección de cosas* ofrecida en *Una cristiana,* la confección de un plato regional gallego:

«Eran *papas* o puches de harina de maíz con leche fresca. Sacaba las *papas* hirviendo, las dejaba enfriarse y formar costra, y abriendo un agujero en medio de la pasta, derramaba allí la leche riquísima contenida en un puchero de barro» (6).

En *La Madre Naturaleza* es una operación vulgar, la de ordeñar una vaca, la recogida en la siguiente descripción:

«Lo primero con que tropezaron sus ojos fue con unas ubres turgentes, unos pezones sonrosados, lubricados por la linfa que rezumaba de la odre demasiado repleta. Arrimó el cuenco, echó mano..., calentó con dos o tres fricciones y golpecitos... ¡Santo Dios! ¡Qué chorro grueso, perfumado, mantecoso! ¡Qué bien soltaba la blanda teta su río de néctar y qué calientes gotas salpicaban los párpados y labios de Perucho al ordeñar! ¡Qué espuma cándida la que se formaba en la cima del cuenco, rebosando en burbujas que, al evaporarse, dejaban un arabesco, una blanca orla de randas sobre el barro!» (7).

La observación naturalista y el aderezo literario —prurito embellecedor, casi neoculterano— se combinan en esas líneas transcritas, en las que, sin embargo, cabe seguir percibiendo su inequívoca condición de *lección de cosas,* más visible aún en otras dos descripciones de la misma novela, en las que aparece un curandero campesino actuando sobre unos animales enfermos:

«Agachóse bajo la paciente y empuñando el instrumento [una navaja de afeitar], con brioso girar de muñeca y haciendo terrible fuerza con el pulgar, sajó casi en redondo el lobanillo. Bramó y resopló de dolor la vaca, intentando huir; pero estaba bien sujeta y el corte dado ya. Sin hacer caso de los mugidos angustiosos ni de las inútiles sacudidas de la bestia el señor Antón comenzó a esgrimir casi de plano, desprendiendo la piel que cubría el tumor y secando poco a poco, con certera diestra, sus raíces como quien desprende de un peñasco los tientos de un adherido pólipo. De rato en rato empañaba en trapo la sangre que corría y le impedía ver. Cada raíz encubría otras más menudas, y la na-

(6) Ed. cit., I, pág. 655.
(7) Ed. cit., I, pág. 416.

vaja seguía escrutando los ijares del animal, persiguiendo las últimas ramificaciones de la fea excrecencia» (8). «Le presentaron a un ternero que andaba malucho de desgana y rehusaba las cortezas de pan y la hierba más apetitosa. Le abrió la boca al punto, sacólo de través la lengua y declaró que tenía *el piojo*. Pidió los ingredientes de sal y ajo, que metió en una bolsita de lienzo; mojóla en vinagre y frotó con ellas los bordes de la lengua para levantar las escamillas en que consistía el mal; sacó luego del bosillo-estuche una tijera de costura y cortó las escamas dejando al choto en disposición de zamparse todos los prados comarcanos. Tras el ternero vino un buey cojo de la mano derecha; el doctor reconoció que tenía *el pulgón* y que era preciso meterle entre la pezuña un puñado de pólvora amasado y prenderle fuego» (9).

La *lección de cosas*, en manos de la Pardo Bazán, es un resorte naturalista más. Es —o quiere ser— el testimonio de la capacidad de observación de la escritora, de su prurito fotográfico y documental. Su presencia dentro de una ficción novelesca sirve para acercar —según la intención naturalista— ese mundo ficcional al de la realidad, tangible entonces a través de la descripción de la *lección de cosas*. Se diría que, de paso, los narradores naturalistas como la Pardo Bazán pretenden advertir al lector que el novelar no es un arte fácil, que no basta la imaginación —ingrediente romántico—, sino que es necesaria también la observación, el conocimiento de técnicas y oficios, una documentación muy precisa que rebase los límites de lo puramente literario.

Por eso, las *lecciones de cosas* de la Pardo Bazán que hoy pueden parecernos tan ingenuas, pudieron constituir quizás, para algunos lectores de la época, algo así como el certificado garantizador de que se observaba y practicaba una técnica documental, capaz de hacer de un relato de ficción algo más que un entretenimiento al alcance de cualquiera. Al describir cómo se fabrica un cigarro, un azucarillo, cómo se hacen unos zapatos, cómo se ordeña una vaca o se cura del *piojo* a un choto, la Pardo Bazán se apoya en el mundo de la realidad observada cuidadosamente para, en forma sencilla e incluso divulgatoria, dar un cierto barniz científico a su labor literaria, para hacer ver lo que de *estudio* comporta toda creación novelesca.

(8) Ed. cit., I, pág. 341.
(9) Ed. cit., I, pág. 342.

XXX

EL «BODEGON» LITERARIO

La descripción detallista fragua muchas veces en un inventario o recuento de objetos que es un verdadero bodegón, equivalente literario de lo que en pintura merece tal nombre.

Resultaría interesante comparar el significado de los bodegones literarios naturalistas con los de otras épocas. Por resultar esto imposible me limitaré —al igual que hice en anteriores capítulos— a recordar algunos ejemplos, muy pocos, que confrontar con los de la Pardo Bazán.

Y en este precipitado recuento comparativo no podría faltar el nombre del Arcipreste de Hita, cuya vitalidad —ya se interprete como signo prerrenacentista, ya como contagio goliardesco o islámico— cristaliza tantas veces en densas y orgiásticas acumulaciones de palabras, cuyo correlato plástico vendría dado por el bodegón. Así el tan conocido episodio del *Libro del Buen Amor*, de la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma, es, en cierto modo, una sucesión de bodegones en movimiento, dinamizados por el ansia bélica, pero en los que si aves, reses o pescados aparecen vivos y metamorfoseados en guerreros, también aparece la referencia gastronómica, dada por el tema mismo del debate:

«Pusso en la delantera muchos bravos peones:
Gallynas é perdiçes, conejos é capones,
Anades é navancos é gordos anssarones:
Fazían su alarde çerca de los tysones.
Estos trayan lanças de peón delantero:

Espetos muy cunplidos de fierro é de madero,
Escudávanse todos con el grand tajadero:
En la buena yantar estos vienen primero.
En pos los escudados están los vallesteros:
Los ánsares, cecinas, costados de carneros,
Piernas de puerco fresco, los jamones enteros,
Luego en pos de estos están los cavalleros:
Las puestas de la vaca, lechones é cabritos
Ally andan saltando é dando grandes gritos.
Luego los escuderos: muchos quesuelos fritos,
Que dan de las espuelas a los vinos byen tyntos» (1).

A este sigue un paralelo bodegón de pescados. Uno y otro son, en cierto modo, como unas naturalezas muertas a las que se hubiera infundido vida. Algo semejante a lo que ocurren en un bellísimo paisaje de *La Regenta* de *Clarín*:

«y allí estaban las perdices, sobre la mesa de pino, ofreciendo el contraste de sus plumas pardas con el rojo y plata del salmón despedazado. Allí cerca, en la despensa, gallinas, pichones, anguilas monstruosas, jamones monumentales, morcillas blancas y morenas, chorizos purpurinos, en aparente desorden, yacían amontonados o pendían de retorcidos ganchos de hierro según su género. Aquella despensa devoraba lo más exquisito de la fauna y la flora comestibles de la provincia. Los colores vivos de la fruta mejor sazonada y de mayor tamaño animaban el cuadro, algo melancólico si hubiesen estado solos aquellos tonos apagados de la naturaleza muerta ya embutida, ya salada. Peras amarillentas, otras de asar, casi rojas, manzanas de oro y grana, montones de nueces, avellanas y castañas, daban alegría, variedad y armoniosa distribución de luz y sombra al conjunto, suculento sin más que verlo, mientras al olfato llegaban mezclados los olores punzantes de la química culinaria y los aromas suaves y discretos de naranjas, limones, manzanas y heno, que era el blando lecho de la fruta».

«Y todo aquello había sido movimiento, luz, vida, ruido, cantando en el bosque, volando por el cielo azul, serpeando por las frescas linfas,

(1) *Libro de Buen Amor*, ed. Cejador, Clás. Cast., II, págs. 81-82.

luciendo al sol destellos de todo el iris, al pender de las ramas, en vega, prados, ríos, montes...» (2).

El bodegón de *Clarín* —rico y bien matizado en color y ritmo— se acerca al del Arcipreste por un camino, un recorrido inverso. Pues en tanto que Juan Ruiz de vez en cuando refiere la animada pelea de reses, aves y pescados a una estática dimensión culinaria —«jamones enteros», «quesuelos fritos», «vinos byen tyntos»—, Alas evoca, ante una grata acumulación de aves, pescados y frutas, el mundo móvil y denso de la naturaleza, un pánico paisaje en el que todo tiene vida y color. Un estático bodegón sirve, pues, para la fina sensibilidad de Alas, de ventana abierta a un bello paisaje asturiano. Juan Ruiz en la descripción del combate de Don Carnal y Doña Cuaresma procede con un mirar sabiamente sensual, que le hace insertar entre los rasgos dinámicos de la lucha, quietas referencias a los animales, metamorfoseados de guerreros en suculentas viandas.

Los bodegones literarios del Arcipreste de Hita son esencialmente expresión de la sensual vitalidad de su autor, ya se integren en ellos alimentos, instrumentos musicales —recuérdese el bodegón instrumental del recibimiento de Don Amor— o simplemente vocablos.

De esta sensualidad pasa bastante, en el siglo XV, a *La Celestina* de Fernando de Rojas, en cuyas páginas hay bodegones acumulativos tan característicos como el de la descripción, en boca de Pármeno, de la cámara de Celestina.

«Tenía vna cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hecho de mil facciones. Hazía soliman, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, vnturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alualinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de spantalobos, de taraguntia, de hieles, de agraz, de mosto, destiladas é açucaradas. Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turuino, con tuétano de coço é de garça, é otras confaciones. Sacava agua para oler, de rosas, de azahar, de jasmin, de trébol, de madreselva é clavellinas, mosquetas é almizcladas, polvorizadas, con vino. Hazía lexías para enrubiar, de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre é millifolia

(2) *La Regenta*, Ed. Maucci, Barcelona, 2ª ed., 1908, tomo I, pág. 220.

é otras diuersas cosas. E los vntos é mantecas, que tenía, es hastío de dezir: de vaca, de osso, de cavallos é de camellos, de culebra é de conejo, de vallena, de garça e de alcaraván e de ganso é de gato montés é de texón, de harda, de erizo, de nutria» (3).

Lo de *hastío de decir* es puro énfasis retórico, ya que la acumulativa descripción se prolonga bastante, sin cansancio de Pármeno, que al detallar, al inventariar el contenido de la cámara de Celestina está expresando el gusto del siglo XV por el frenesí verbal, del que tantas muestras cabría señalar en otros prosistas, por ejemplo, el Arcipreste de Talavera.

Pero es después, en el primer tercio del siglo XVI, cuando un prosista del que ya me he ocupado, Fray Antonio de Guevara, crea alguno de los más densos bodegones existentes en nuestra literatura. Recuérdese, v. gr., este de *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*:

«El que mora en la aldea come palominos de verano, pichones caseros, tórtolas de jaula, palomas de encina, pollos de Enero, patos de Mayo, labancos de río, lechones de medio mes, gazapos de Julio, capones cebados, ansarones de pan, gallinas de cabe el gallo, liebres de dehesa, conejos de zarçal, perdigones de rastrojo, peñates de lazo, codornices de reclamo, mirlos de vayas y corçales de vendimias. O no una, sino dos y tres veces gloriosa vida de aldea, pues los moradores della tienen cabritos para comer, ovejas para cezinar, cabras para parir, cabrones para matar, bueyes para arar, vacas para vender, toros para comer, carneros para añejar, puercos para salar, lanas para vestir, yeguas para criar, muletas para emponer, leche para comer, quesos para guardar, finalmente tienen potros cerriles que vender en la feria y terneras gruesas que matar en las pascuas» (4).

Como en el caso, citado en el cap. XXII, del ajuar campesino, en este otro texto de Fray Antonio de Guevara se percibe el valor eminentemente sonoro que el bodegón, la enumeración de animales o viandas, tiene. Tras una primera serie o enumeración caracterizada por la presencia de varios complementos dispuestos simétricamente —«palominos *de verano*, pichones *caseros*, tórtolas de *jaula*»— viene una segunda serie en la que todos los complementos aparecen enlazados con la preposición

(3) *La Celestina*, ed. Cejador, Clás. Cast., I, págs. 73 y ss.

(4) *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, Ed. Clás. Cast., págs. 88-89.

de finalidad *para* —«cabritos *para* comer, ovejas *para* cezinar, cabras *para* parir»—, tras la que el elogio se cierra con dos acordes de ritmo distinto —«potros cerriles *que* vender en la feria y terneras gruesas *que* matar en las Pascuas»—, que son como el crescendo final de los dos amplios períodos.

El bodegón barroco es, fundamentalmente, densidad ornamental y metafórica. Recuérdese en el *Polifemo* gongorino el zurrón del cíclope:

«Cercado es, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta, el zurrón, casi abortado,
que el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa yerba encomendada:
la serva, a quien le da rugas el heno;
la pera, a quien le da cuna dorada
la rubia paja y —pálida tutora—
la niega avara y pródiga la dora.
Erizo es, el zurrón, de la castaña;
y —entre el membrillo o verde o datilado—
de la manzana hipócrita, que engaña
a lo pálido no, a lo arrebolado;
y la encina, honor de la montaña,
que pabellón al siglo fué dorado
el tributo, alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero» (5).

En cuanto a la sucesión de ricos bodegones a que, en cierto modo, equivalen *Las Soledades*, basta recordar lo ya señalado certeramente por su mejor comentador, Dámaso Alonso. Al estudiar éste las enumeraciones gongorinas dice que «tienen especial interés aquellas que se reducen a una descripción precisa y rápida de las más variadas formas naturales: de los regalos que los montañeses llevan a las bodas; de los manjares de la comida nupcial; de los pescados que da la ría; de las aves que llevan los cazadores. Aquí alcanza su máximun ese hervor, ese pulular de las fuerzas y formas de la naturaleza que está latiendo siempre por las Soledades».

(5) *Polifemo*, vs. 73-88.

«En la poesía de Góngora flores, árboles, animales de la tierra, aves, pescados, variedad de manjares... pasan en suntuoso desfile ante los ojos del lector. El símbolo más fiel de esta poesía es la cornucopia» (6).

De una forma o de otra, el bodegón realista no ha aparecido aún, pues no cabe considerar que lo sea ni el encendidamente vital del Arcipreste de Hita, ni el realista-simbólico de Fernando de Rojas —creo ver en la descripción de la cámara de Celestina un cierto oscilar entre lo real y lo hiperbólico—, ni el orgiásticamente verbal de Fray Antonio de Guevara, ni el pródigo y ornamental de la literatura barroca.

(6) Vid. D. ALONSO, ed. de *Las Soledades*, Madrid, 1935, pág. 39.— Vid., asimismo DÁMASO ALONSO, *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1950; el cap. *Lope y las fuerzas naturales* (págs. 428 y ss.) donde aparece bellamente estudiado el gusto de Lope de Vega por los bodegones literarios barrocos.

XXXI

REALIDAD Y ARTIFICIO EN LOS «BODEGONES» LITERARIOS DE EMILIA PARDO BAZAN

Fueron los articulistas de costumbres los que, posiblemente, abrieron este camino a los narradores posteriores. El bodegón costumbrista es en Larra —como toda descripción suya— excesivamente abstracto, seco. Recuérdense estas líneas de *El castellano viejo*:

«Sucedió a la sopa un cocido surtido de todas las sabrosísimas impertinencias de este engorrosísimo, aunque buen plato: cruza por aquí la carne; por allí la verdura; acá los garbanzos, allá el jamón, la gallina por derecha; por medio el tocino; por izquierda los embuchados de Extremadura. Siguióle un plato de ternera mechada, que Dios maldiga» (1).

Contrastan con este bodegón sin color, pura e irónicamente informativo, los, tan ricos cromáticamente, del costumbrismo andaluz de Estébanez Calderón. Véanse algunos fragmentos de una muy extensa y detallada serie de bodegones, incluídos en el artículo *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora*:

«Esto es que entre las sombras de las vides y debajo de los ramos flexibles de varios plátanos y laureles que cerraban a lo lejos el jardín, se dejaba ver una larga mesa corrida, cubierta a trozos (pues no llegaba

(1) LARRA, *Artículos de costumbres*, ed. cit., pág. 104.

a más la tela) con manteles de gusanillo, blancos y almidonados como vestimenta de altar. A un lado y otro se miraban cestos de mimbres colmados de pan rubio o candeal bajo mil formas caprichosas y lucidas; pero todas tentando sabrosamente el paladar. Aquí las teleras rubias de los panaderos de la Macarena, allí las roscas y hostias del bizcocho delicado de Alcalá. Los bollos y panecillos crocantes, las hogazas y cuarteles con anís, los roscones de pellizco y empedrado, y el pan reblandecido y de miga, se miraban en altos y anchos rimeros».

El bodegón se prolonga con una bella descripción de los brillos y colores de los vasos y botellas de vino, continuándose aún con el detalle de otras viandas:

«Sólo en medio de la mesa, como en anchísimo palenque, se dejaba ver descubierto y por estilo de plaza mayor un eterno lebrillo alfombrado y entapizado una, dos y cien veces con capas geológicamente dispuestas de anchoas malagueñas, ahogadas copiosamente en salsamento de alioli y otros adherentes y adornado con mil juguetes y figuras pintadas diestramente por mano maestra con la ayuda de la clara y yema de muchos huevos y el verdor salpimentado del perejil, cebolleta y mejorana, que en doble y triple cenefa orlaban la dilatada redondez de tan ancha cuanto profunda alberca» (2).

En estampas como estas, de Estébanez Calderón, se percibe un rasgo que me interesa destacar, por encontrarse en las de Emilia Pardo Bazán. Me refiero a un cierto prurito culterano, preciosista o como quiera llamarse, en virtud del cual todo, aun lo más rústico y vulgar —perejil, cebolletas, anchoas—, sufre un proceso de pretendido embellecimiento o dignificación literaria. Creo que algo de esto puede percibirse en las novelas de la Pardo Bazán, en todas las etapas de su producción.

Así, de *Pascual López* procede este bodegón construído con una serie de tópicos que tienden a expresar pulcritud y decoro, desde las manos de una mujer a —como prolongación de su delicadeza— las viandas por ellas servidas:

«Se acercó ella a la mesa y dispuso su carga con diligencia singular, esgrimiendo unas manos que diputé al punto por copos de apretada nie-

(2) S. ESTEBANEZ CALDERON, en Antología de *Costumbristas españoles* de Correa Calderón, ed. Aguilar, I, pág. 816.

ve. Ante cada uno de nosotros dejó cumplida jícara de chocolate macho, cuyos efluvios aromáticos y vigorosos confortaban; obra de seis rebanadas de pan tostado; hasta tres almendrados finísimos de Belvis; un enorme vaso de agua sutil y clara de Santiago; en el cóncavo del vaso, disolviéndose, un robusto azucarillo moreno y gruesa servilleta alemanisca que trascendía a ropa limpia y a espliego» (3).

Obsérvese cómo toda la adjetivación tiende, en esas líneas, al acendramiento de calidades.

En *Un viaje de novios* los bodegones oscilan entre el rigor fotográfico y el artificioso embellecimiento.

He aquí, inventariado, el aspecto de una fonda de estación:

«Sentáronse a la mesa dispuesta para los viajeros, mesa trivial, sellada por la vulgar promiscuidad que en ella se establecía a todas horas; muy larga y cubierta de hule y cercada, como las gallinas con sus polluelos, de otras mesitas chicas con servicios de té, de café, de chocolate. Las tazas vueltas boca abajo sobre los platillos, parecían esperar pacientes la mano piadosa que les restituyese su natural postura; los terrones de azúcar empilados en las salvillas de metal, remedaban materiales de construcción, bloques de mármol blanco desbastados para algún palacio liliputiense. Las teteras presentaban su vientre reluciente y las jarras de la leche sacaban el hocico como niños mal criados. La monotonía del prolongado salón abrumaba. Tarifas, mapas y anuncios, pendientes de las paredes, prestaban al lugar no se qué perfiles de oficina. El fondo de la pieza ocupábalo un alto mostrador atestado de rimeros de platos, de grupos de cristalería recién lavada, de fruteros donde las pirámides de manzanas y peras pardeaban ante el verde fuerte del musgo» (4).

---

(3) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos,* ed. cit., II, pág. 23.— Compárese el bodegón transcrito con este otro, no menos refinado, de *Los Pazos de Ulloa*: «un refresco a la antigua española, con almíbares, sorbetes, chocolate, vino generoso, bizcochos, dulces variadísimos, todo servido en macizas salvillas y bandejas de plata, con gran etiqueta y compostura» (I, pág. 243). O este otro de *La Madre Naturaleza*: «excitaba el paladar la vista de la bandeja con el pocillo de Caracas, la pella de manteca recién batida que aún rezumaba suero; el vaso de agua serenada en el pozo, el pan de dorada corteza y las lengüetas rubias de los bizcochos finamente espolvoreados de azúcar» (I, pág. 374). Y en *Fortunata y Jacinta* de Galdós: «El chocolate debía de ser con canela, hecho con leche, por supuesto, y en ración de dos tazas. Le habían de acompañar un bollo de tahona, varios bizcochos y agua con azucarillo» (O. C. Ed. Aguilar, V, pág. 211).

(4) Ed. cit., I, pág. 94.

El prurito artificioso viene dado aquí por el hecho de jugar un poco la autora a los contrastes cromáticos y al truco de animar —mediante comparaciones— los objetos inanimados. En este otro bodegón de *Un viaje de novios* el toque embellecedor es más intenso y continuado:

«Brillaban las limpias copas, las garrafas, la salvilla, las vinagreras, el aro de plata del mostacero. Los rábanos, nadando en fina concha de porcelana, parecían capullos de rosa; el lenguado frito presentaba su dorado lomo, donde se destacaba el oro pálido de las ruedas de limón y el verde chamuscado de las ramas de perejil; los bisteques reposaban sangrientos en lago de líquida manteca, y en las transparentes copas de muselina destellaba el intenso granate del borgoña y el rubio topacio del *Chateau-Iquem*» (5).

El pretendido embellecimiento del bodegón radica no en la sustitución de unos vulgares elementos reales por sus equivalentes metafóricos —*esmeralda* por *hierba*, *purpúreos hilos de grana fina* por *trozos de cecina*, en el lenguaje de Góngora—, sino en la presencia de esos elementos combinados artísticamente, con una adjetivación adecuada, con alguna comparación significativa en cuanto al propósito —refinamiento— de la escritora.

Por este camino —como en otra parte he tenido ocasión de señalar (6)— se llega casi al logro de efectos calificables de *modernistas* o *premodernistas*. Estos se perciben, sobre todo, en *La Quimera*. Por ejemplo: «huevos, blancos y limpios como capullos, que la baronesa le enseñaba recién puestos, calientes aún del cuerpo de la gallina, con transparencias rosadas a través de la nitidez de fina escayola de su cáscara» (7).

En las restantes novelas de la Pardo Bazán creo que los bodegones literarios tienden a demostrar, sobre todo, la capacidad de observación de la autora, a la vez que a probar, una vez más, que para una novela naturalista no hay *tabús* ni prohibiciones, y que todo es susceptible de ser descrito *sub specie* novelística. Véase, si no, este sencillísimo bodegón de *Morriña*:

---

(5) Ed. cit., I, pág. 125.

(6) Vid. *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*. Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, 1952, pág. 46.

(7) Ed. cit., I, pág. 1040.

«venía el sopicaldo humeante, el par de huevos estrellados, abuñoladitos, y el bistec, el cual precisamente había de traerse del café cercano. Sólo así lo comía Rogelio. Por mucho que se esmerase Fausta, la vizcaína, no conseguía desbancar al cocinero del cafetín. Llegaba el rico pedazo de vianda medio cruda, encerrada entre dos platos, con sus patatas sopladas y tierno, jugoso, apetecible» (8).

A veces, un solo tema inspira todo un bodegón. Así, este de *La Tribuna* en el que no falta la nota de una densa y muy particularizadora adjetivación:

«pero lo dominante era el marisco: cestas llenas de mejillones cocidos ya, esmaltados de negro y naranja; de erizos verdosos y cubiertos de púas; de percebes arracimados y correosos; de argentadas sardinas, y de mil menudos frutos de mar —bocinas, lapas, almejas, calamares— que dejaban perder sus esparcidos tentáculos, como patas de arañas muertas» (9).

En ocasiones la adjetivación desaparece para dar paso al bodegón que expresa pobreza y sordidez, en el que sólo importa el simple recuento de vulgares viandas:

«Andaban esparcidos por las mesas, y mezclados con el tabaco, pedazos de borona, tajadas de bacalao crudo, cebollas, sardinas arenques» (10).

La nota sórdida queda, en algún caso, reforzada por la naturalista de suciedad y desorden. Ambas se perciben en esta muy característica naturaleza muerta de *La Tribuna*:

«Por la seca hierba andaban esparcidos tapones de botellas, papeles engrasados, espinas de merluza, cascos de vasos rotos, un pañuelo de seda, una servilleta gorda» (11).

(8) Ed. cit., I, pág. 556.
(9) Ed. cit., II, pág. 134.
(10) Ed. cit., II, pág. 140.
(11) Ed. cit., II, pág. 180.

XXXII

OTRAS MODALIDADES DE «BODEGON» LITERARIO EN LA PARDO BAZAN

No siempre entran en las descripciones acumulativas de Emilia Pardo Bazán objetos propios de bodegón, es decir, viandas; sino que en ellas figuran también los más variados elementos. Si en el *Libro de Buen Amor* aparece un bodegón musical, un detallado y extenso recuento de instrumentos, en bastantes páginas de la Pardo Bazán se nos ofrecen inventarios tan pintorescos como este de *Morriña*, integrado por los trebejos propios del arte de la equitación:

«Después de tan múltiples cuidados, aún queda otro orden de ellos relacionado con lo que podemos llamar las galas de bodas con la equitación: el galápago de la mejor piel de cerdo, crujiente, diminuto, mono; el sudadero de rico fieltro con cifras inglesas; los acerados estribos; la sutil cabezada que deja lucir toda la gracia de la gentil cabeza; y para el jinete, el látigo de puño de plata cincelado, los guantes del Tirol, el ajustado calzón de punto, las botas muelles, la corbata con herraduras blancas sobre fondo gris» (1).

Recuérdese, en *La piedra angular*, la detallada descripción de un gabinete clínico:

«las herramientas quirúrgicas: los trócares, bisturíes, pinzas y tije-

(1) Ed. cit., I, págs. 611-12.

ras de misteriosa forma en sus cajas de zapa y terciopelo; los fórceps presentando la concavidad de acero de su terrible cuchara; los espéculos, que recuerdan a la vez el instrumento óptico y el de tortura...».

«Tampoco atraían a la inocente los medrosos bustos que patentizaban los sistemas nervioso y venoso, y que miraban siniestramente con su ojo blanco descarnado, sin párpados; ni aquella silla tan rara, que se desarticulaba adoptando todas las posiciones; ni la ancha palangana rodeada de esponjas y botecitos de ácido fénico; ni los objetos informes de goma vulcanizada; ni nada, en fin, de lo que allí era propiamente ciencia curativa» (2).

Hay en *Los Pazos de Ulloa* una escena del marqués con sus primas en un desván, que da pie a lo que es un verdadero bodegón de trapos, una pintoresca ropavejería:

«Con las antiguallas que allí se pudrían, pudiera escribirse la historia de las costumbres y ocupaciones de la nobleza gallega desde un par de siglos acá. Restos de sillas de manos pintadas y doradas; farolillos con los que los pajes alumbraban a sus señoras al regresar de las tertulias, cuando no se conocía en Santiago el alumbrado público, un uniforme de maestrante de Ronda; escofietas y ridículos bordados de abalorio; chupas recamadas de flores vistosas; medias caladas de seda, rancias ya; faldas adornadas con caireles; espadines de aceros tomados de orín; anuncios de funciones de teatro impresos en seda, rezando que la dama de música había de cantar una chistosa tonadilla y el gracioso representar una divertida pitipieza; todo andaba por allí revuelto con otros chirimbolos análogos, que transcendían a casacón desde mil leguas, y entre los cuales distinguíanse, como prendas más simbólicas y elocuentes, los trebejos masónicos: medalla, triángulo, malleta, escudos y mandil, despojos de un abuelo afrancesado y grado 33, y una lindísima chaqueta de grana» (3).

A la misma novela pertenece esta otra detallada descripción —bodegón sonoro— de una cencerrada electoral:

«De repente, un espantoso estruendo, formado por los más discordantes y fieros ruidos que pueden desgarrar el tímpano humano, asordó

(2) Ed. cit., II, pág. 318.
(3) Ed. cit., I, pág. 239.

la estancia. Sartenes rascadas con tenedores y cucharas de hierro; tiestos de cocina tocados como címbalos; cacerolas dentro de las cuales se agitaba con vertiginoso remolino un molinillo de batir chocolate; perolas de cobre en que tañían broncas campanas; fuertes manos de almirez; latas atadas a un cordel y arrastradas por el suelo; trébedes repicados con varillas de hierro» (4).

Recuérdese también, en *La Madre Naturaleza*, la muy prolija descripción —bodegón de enseres masculinos— del cuarto de Don Pedro:

«Olía allí a perro de caza y a ese otro tufillo llamado de *hombre*, siendo cosa segura que no lo despide ningún hombre aseado, y sí el tabaco frío, la ropa mal cuidada y el rancio sudor. Escopetas, morrales, polainas raídas, sombreros de distintas formas y materias, bastones, garrotes, cachiporras, calabazas, frascos de pólvora, mugrientos collares de cascabeles, espigas enormes de maíz, conservadas por su tamaño; chaquetones de somonte, pantalones con perneras de cuero, yacían amontonados por los rincones, cubiertos con una capa de polvo sobre la cual era factible, no sólo escribir con el dedo, sino hasta grabar un hueco de buen realce. Unico mueble serio de la habitación, la cama, de testero salomónico y fondo de red, y la vasta mesa-escritorio, forrada por delante de un cuero de Córdoba que lucía los encantadores tonos pesados y mates del oro, los rojos y los azules que suelen prevalecer en tan hermoso producto de la industria nacional. En el centro, sobre un medallón de damasco carmesí rodeado de orlas de oro, estaba pintado el montés blasón de los Moscosos, las cabezas del lobo, el pino y la puente. Al hidalgo le servía la mesa para toda clase de menesteres y usos. Allí picaba tabaco y liaba cigarrillos, allí amontonaba su escasa correspondencia, haciendo oficio de prensapapeles una pistola de arzón, inservible; allí tenía libros de cuentas que no consultaba jamás, así como mazos de plumas de gansos y otras de acero comidas de orín, al lado de una resma de papel sucio por las orillas ya aunque su virginidad estuviese intacta; allí rodaba la cajita de píldoras contra el estreñimiento y el cajón de ricos habanos, el rollo de bramante y la navaja mohosa» (5).

(4) Ed. cit., I, pág. 310.
(5) Ed. cit., I, pág. 460.

XXXII

«LA QUIMERA», NOVELA MODERNISTA

En *La Quimera,* según he señalado ya en diversas ocasiones, Emilia Pardo Bazán busca una nueva fórmula novelesca, más próxima a la actitud modernista que al naturalismo zolesco. Esta proximidad se percibe en el empeño de la escritura gallega por conseguir estampas en las que el detallismo tiene una finalidad fundamental: el logro de ambientes refinados.

Alonso Zamora Vicente en su estudio de las *Sonatas de Valle-Inclán,* en el cap. *Aristocracia,* dice: «Para el modernismo uno de los mejores y más eficaces remedios contra el vulgarismo realista es la presentación de personajes y ambientes refinados» (1).

Creo que lo dicho por Alonso Zamora conviene perfectamente a lo que la Pardo Bazán intentaba hacer en *La Quimera.* No quiere esto decir que en las anteriores novelas la escritora gallega jamás hubiese sabido superar el «vulgarismo realista», puesto que, según acabamos de ver, ya en sus primeras obras hay un cierto afán de refinamiento que lleva incluso a la autora a la pedantería neoculterana. Pero ahora, en *La Quimera,* ese afán se intensifica, y al darnos la Pardo Bazán la novela de un pintor, del mundo del arte y de la alta sociedad madrileña y francesa, adecúa sus descripciones detallistas a ese propósito de acendrado refina-

(1) A. ZAMORA VICENTE, *Las «Sonatas de Ramón de Valle-Inclán, Contribución al estudio de la prosa modernista,* Buenos Aires, 1951, págs. 43 y ss.

miento. Más que de la verdad de los ambientes, la Pardo Bazán gusta ahora, como todo escritor modernista, de la belleza de los mismos. No importa tanto la realidad fotográfica como la exquisitez decadente de la decoración, el mobiliario, los objetos, los ademanes.

Los personajes fundamentales de *La Quimera* —Silvio, Clara Ayamonte, Espina Porcel— se mueven siempre dentro de unos marcos muy expresivos, muy artificiosamente elaborados por la Pardo Bazán. He aquí, por ejemplo, el marco de Clara, la mujer que desde la vida mundana salta al sosiego conventual:

«La habitación, puesta con coquetería, con intimidad, con esa gracia viva que revela juventud, era una especie de tocador-biblioteca; sus dos rasgadas vidrieras caían a la calle. Una credencia dorada, de cajoncitos, sostenía Talaveras henchidos de rosas y lilas blancas, acostumbrado regalo matinal del doctor Luz. El sol de Mayo, radioso, entrando por la ventana abierta, avivaba los tejuelos de las encuadernaciones de los escogidos libros de poesía y mística, alineados en estanterías bajas, de madera de limonero. Un primoroso retrato francés, de dama empolvada y profanamente escotada, sonreía con iniciativo melindre, a plomo sobre la meridiana recargada de fofos almohadones con espumas de encajes y hopitos de cinta: *la jaquequera*, según Micaela de Mendoza. Y en un ángulo de la estancia, descansando en grácil estela alabastrina, ornamentada de bronce a cincel, el grupo delicadísimo de Psiquis y el Amor se enlazaba, blanco y casto, en medio de su transporte. Los muebles, el decorado, sonreían, halagaban, alejando toda idea de ascetismo. Nada menos ascético, más mundano que el atavío de Clara. Aunque para salir a la calle la Ayamonte vestía con lisura, sin picantes y especias de ultramoda, dentro de su casa era refinada, y pendían en su ropero vaporosos *deshabillés* y en sus armarios se apilaba un ajuar exquisito, nivoso. En aquella mañana, el crespón de China, color rosa de té de su *watteau*, se plegaba incrustado de rombos de amarillenta *guipure* antigua, y calzaban sus estrechos pies chapines de raso sobre medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles» (2).

La selección de elementos descriptivos, su tratamiento, la adjetivación, todo tiene un claro color premodernista. La habitación —nada me-

(2) E. PARDO BAZAN, Ed. cit., I, pág. 929.

nos que un tocador-biblioteca— de Clara Ayamonte y el atuendo de ésta, inventariados detalle a detalle, convergen en una intensa tonalidad sensual, que la Pardo Bazán mantiene y refuerza a lo largo de toda la descripción, con la advertencia, incluso, de que todo es antiascético en ese hiperestésico mundo de la Ayamonte. De esta manera quiere la novelista preparar al lector para el gran efecto mágico, para el portentoso milagro de la escena —ya estudiada— de los rayos X, del *arrebato místico* de Clara.

Cabe observar, sin embargo, cómo entre todas esas notas luminosas y sensuales que componen el marco de Clara Ayamonte, hay algunas reveladoras de la complejidad espiritual de esta mujer, cuya fina organización sensual y emotiva es capaz de volcarse —como de hecho se vuelca— hacia lo místico. Por eso entre los libros de su tocador-biblioteca no faltan obras de literatura mística. Por eso, la Pardo Bazán pone cierto énfasis en la descripción del grupo de Psiquis y el Amor, de tan compleja simbología y significado. Bastaría recordar el auto sacramental de Calderón, *Psiquis y Cupido*, para comprobar que este mito se presta tanto a la interpretación sensual, estrictamente erótica, como al hondo significado místico.

Si tal es el marco de Clara Ayamonte —sensual-místico, como clave de su atormentada personalidad—, el de Espina Porcel se caracteriza por una mayor densidad de notas decadentes, refinadas, modernistas. Este personaje de *La Quimera* presenta ya todos los rasgos decisivos de la mujer grata a la literatura modernista: perversidad, sensualidad, refinamiento, esteticismo. Silvio Lago ve así a Espina:

«Se diferencia de cuantas señoras he tratado en América y en España: es la mujer de una civilización avanzada, refinada y disuelta (¿o descompuesta?) en la decadencia artística». «Percibo en ella, bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira, estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y pliega como un Watteau». «La veo anestesiada para el sentimiento, y con histérica sensibilidad para el refinamiento del lujo delicado, del arte de vivir exaltadamente, agotando el goce». «Es el espíritu de desencanto, de inquietud, de desprecio, de insaciabilidad; es el ideal maldito que supongo en ella. Trajes, galas..., se las planta cualquiera; la superioridad no está en vestir como se viste en las decadencias, a lo bizantino y a lo arcángel; está en tener el alma

ávida y exhausta a la vez, que las decadencias forman» (3).

Espina Porcel es un ser parecido en cierto modo a Silvio: «Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas. Nunca almas panzudas de burgueses. Almas siempre resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios» (4).

En cuanto a los gustos estéticos de Espina, se lee: «Diéranle a ella plata cincelada inglesa, porcelana delicadísima de Sévres o de Wedgwood, terracotas de las que se ven en los escaparates de París; estatuíllas de alabastro y jade incrustado de pedrería, ninfas de *pâte tendre* danzando en rueda sobre el blanco mantel» (5).

Espina odia lo real, lo natural, llegando a decir:

«—¡Cien realismos, y todos horribles! Lo hermoso no está en lo real; si estuviese, viviríamos rodeados *naturalmente* de hermosura, ¡y sucede lo contrario! Lo más hermoso, lo más artístico, es lo que se diferencia de eso que anda por ahí. ¡Vaya con lo real! Si las mujeres nos dejásemos como la Naturaleza nos ha hecho, seríamos hembras de monos» (6).

Para este personaje la Pardo Bazán dispone de muy convencionales escenarios, en los cuales el prurito embellecedor, modernista, refinado se despeña en lo hiperbólico y en lo amanerado. Se diría que la escritora gallega, contagiada del prejuicio antirrealista de su criatura novelesca, Espina Porcel, gusta ya más de lo bello —o de lo que ella tiene por tal— que de lo verdadero. Véase este almuerzo en la casa parisina de la Porcel, en cuya descripción entran tantas notas refinadas que el efecto total resulta grotesco, casi a lo Mr. Jourdain:

«El almuerzo era delicioso; sobre todo servido con filigranas y detalles que sorprendieron a Silvio aun después de haber sido comensal de casas muy copetudas de Madrid. Todo sencillo en apariencia, y, en efecto, refinadísimo. Las manzanas de la canastilla de fruta, por ejemplo, sobre que no se comprendía verlas tan frescas en Julio, eran todas exactamente del mismo tamaño y forma, y se advertía que habían sido frotadas, bruñidas para sacar un lustre que las hacía parecer de oro y carmín.

(3) Ed. cit., I, págs. 939-40
(4) Ed. cit., I, pág. 980.
(5) Ed. cit., I, pág. 947.
(6) Ed. cit. I, pág. 943.

Las uvas tardías, limpias, como recortadas en jade, ofrecían la misma igualdad. Las flores eran raras: los últimos descubrimientos en floricultura. Las había por todas partes. En medio de la mesa se alzaba y se derretía dentro de un tazón enorme de cristal, un grupo de ninfas tallado en hielo, sobre un macizo de orquídeas» (7).

Más artificiosa aún es la descripción de un saloncillo de la casa de Espina:

«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 gardenias y 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» (8).

No menos artificioso y refinado es otro decorado de la casa de Espina descrito por la Pardo Bazán con todo lujo de detalles, desde la sala «idealmente puesta a estilo modernista, con verdaderos primores de decoración y mobiliario», hasta el traje de la propia Espina, modernista también, descrito minuciosamente, así como el jardín de invierno en donde se expone una pintura, un retrato:

«Una luz rubia que hacía brillar las hojas bruñidas de los pandanos y las hojas peludas de las dioneas, doraba las estatuíllas de alabastro, que, artísticamente colocadas, se entronizaban sobre el follaje. Sus frías carnes adquirían un acaramelado de vida, la techumbre de cristal era tan clara, los vidrios tan grandes y diáfanos, que se creía estar al aire libre. En los ángulos manaban fuentecillas, y se escuchaba su goteo entre los revuelos del vibrante vals que tocaba la orquesta de cínganos, invisible en el fumadero inmediato. El vapor —ya en París empezaba a sentirse frío— mantenía dulce temperatura. En el centro de la estufa, alrededor de un caballete dorado que era una filigrana de talla atrevida, modernis-

(7) Ed. cit., I, pág. 970.
(8) Ed. cit., I, pág. 984.

ta, se agolpaba el gentío, tapando la pintura» (9).

Recuérdese también la descripción del estudio Luis XV del pintor Marbley:

«Los canapés y sillones de Beauvais, tapicería tramada de seda, con su franja mágica de tulipanes de narcisos, granadas y uvas. Los vasos de Sévres, azul y blanco, que han pertenecido a la Pompadour y parecen delatar la mano adornista de Fragonard. Los mueblecillos de marquetería, con delicadísimos bronces cincelados. El reloj rococó, que al dar la hora toca una música que habla de fiestas pasadas y amores muertos. Los clodiones, en que travesean amorcitos hoyosos. El techo, obra de Natoire, escena mitológica, rubia y rosada, con senos de perla, vuelos de tórtola, lazos y carcajes» (10).

Emilia Pardo Bazán mantiene en estas descripciones la cuadrícula naturalista del inventario, pero aloja en ella un nuevo contenido más artificioso que verosímil, descrito con un sentido nuevo de la adjetivación, y con el cromatismo de siempre, tomado en parte a los Goncourt, cuya obra novelesca, como la de la escritora gallega, oscila también, a veces, entre el módulo naturalista y el calificable de premodernista: japonerías, color, esteticismo decadente, etc.

---

(9) Ed. cit., I, pág. 1023.— Compárese la descripción de la PARDO BAZAN con esta obra de MAUPASSANT, en la que también aparece un invernadero modernista: «Llegaban al quinto salón, donde, frente a ellos, se abría el invernadero, vasto jardín lleno de corpulentos árboles de los países tropicales, y a su abrigo, macizos de flores exóticas. Al entrar en aquel túnel de oscuro verdor, a cuyo través se filtraba la luz como una onda de plata, sentíase un tibio frescor de tierra mojada y una pesada atmósfera cargada de perfumes. Era una extraña sensación de malsana y deliciosa dulzura, de naturaleza ficticia, enervante y muelle. Se caminaba sobre alfombras de musgos entre dos espesas barreras de arbustos. De pronto, Du Roy vio a su izquierda, bajo una espaciosa bóveda de palmeras, un ancho pilón de mármol blanco, donde hubiera uno podido bañarse, y en cuyos bordes varios cisnes de porcelana de Delft arrojaban chorros de agua por sus entreabiertos picos».

«El fondo del pilón estaba enarenado de un polvillo áureo y en el agua nadaban algunos enormes peces rojos, pintorescos monstruos chinescos, de ojos saltones y escamas recamadas de azul: una especie de mandarines de las ondas que, errantes y suspendidos sobre aquel fondo de oro, recordaban las extrañas labores de aquel remoto país» (*Bel-Ami*, Ed. cit., págs. 954-5).

(10) Ed. cit., I, págs. 988-9.

CONCLUSION

Más que posible es casi seguro que, por mimetismo o contagio, algo o mucho de la prolijidad descriptiva naturalista debe haber pasado a estas páginas. Con ellas no he pretendido descubrir ninguna faz nueva o escondida del naturalismo novelesco español. Tan sólo he querido comentar algunos recursos descriptivos de Emilia Pardo Bazán, con la intención de hacer patente su raíz tradicional en algunos casos, su artificio, su valor retórico, en todos o casi todos.

El Naturalismo, así considerado y estudiado en la Pardo Bazán, se nos aparece como una retórica literaria más, y no como una supresión de todas las anteriores, reemplazadas por una técnica científica, experimental, de laboratorio, capaz de aproximar, de fundir vida y literatura. Para conseguir tal fusión los escritores naturalistas como la Pardo Bazán pusieron en juego una serie de recursos, tendentes siempre a dar la ilusión de vida, de documento, de fotografía. El énfasis puesto en tal propósito, permite a cualquier mirada atenta descubrir, en seguida, lo que de ilusión hay en los procedimientos utilizados, su artificiosa mecánica.

Por huir de las exageraciones románticas los naturalistas cayeron en otras nuevas exageraciones. Y no me refiero ahora a las perceptibles en lo que propiamente es el contenido, la temática de sus relatos: desorbitación de lo sórdido, de lo fisiológico, de los valores estrictamente materialistas, etc.; sino a esa otra exageración formal que afecta al vocabu-

lario, a los procedimientos de descripción de ambientes y caracterización de personajes.

A lo largo del presente estudio he intentado señalar cómo muchos de esos procedimientos vivían ya en la tradición novelesca española. Los naturalistas no hacen sino exagerar su significado y sus posibilidades, mediante el énfasis y la insistencia en su uso.

Así, no puede decirse que represente nada nuevo en la novela española servirse de una referencia generalizante para enmarcar a un concreto personaje. Lo que sí es nuevo y *naturalista* es mecanizar este recurso hasta convertirlo en amanerado artificio. Tampoco supone novedad alguna manejar un *tic* caracterizador, un detalle reiterado del atuendo, de los ademanes y gestos de un ser novelesco para dar vida a su descripción. El color naturalista de tal recurso viene dado también por la mecanizada insistencia de su uso.

En mayor o menor proporción los novelistas de todas las épocas han tendido siempre a describir los escenarios, los paisajes, los ambientes en que se mueven sus personajes. En cierto modo el narrador naturalista no hace más que lo que vulgarmente se llama *cargar la mano* en la pintura de sus escenarios novelescos: interiores, paisajes, muebles y enseres, etc.

No es que crea yo que todo lo que el naturalismo aporta, en lo que a procedimientos descriptivos se refiere, queda reducido a solo uno o dos matices diferenciales: cantidad y mecanización en el uso de viejos recursos novelescos, de seculares técnicas descriptivas. El hecho de que la novela naturalista del XIX suponga una determinada temática que responde a una determinada ideología y concepción mecanicista del mundo, hace que los relatos de esa época y de esa tendencia presenten un tono, un signo nuevo.

El naturalismo novelesco es un complejo fenómeno literario que exige, para su total comprensión, un planteamiento más amplio, denso y ambicioso que el que ha suscitado estas páginas (1).

---

(1) A la amabilidad de mi buen amigo JOSE MARIA JOVER, Catedrático de Historia en la Universidad de Valencia, debo el conocimiento de su estudio, inédito aún, *Del Naturalismo al 98*. Creo que cuando ese trabajo aparezca publicado, el lector podrá encontrar en él muchas de las cosas que aquí faltan, es decir, una perfecta caracterización del significado histórico, ideológico y político del naturalismo español, preludio evidente —Jover lo señala con gran agudeza— de la generación del 98 en algunos aspectos importantes, como el del descubrimiento de lo regional y el de la crítica de la sociedad en la época de la Restauración.

Negar al naturalismo literario del siglo XIX un valor de novedad en su época, equivaldría a desconocer o querer disminuir la fuerza y la profundidad en ella de su violento impacto. Claro es que cabría esgrimir la vieja máxima de que nada hay nuevo bajo el sol, y el razonamiento de que a veces lo que más nos deslumbra con apariencias de novedad esconde añejos y conocidos valores.

Todo esto es verdad, como lo es el hecho —reconocido por la propia Pardo Bazán— de que el naturalismo, pese a su pretendido antirromanticismo, no era sino una especie de neorromanticismo, última y extrema consecuencia del gran movimiento que transformó —artística, social, ideológicamente— la faz de Europa en el siglo XIX.

Pero si esto es así, y autores como Flaubert expresaron bien claramente —por ejemplo en *Madame Bovary* y *La educación sentimental*— lo que de prolongación y pugna hay en el sucederse del romanticismo y naturalismo, no creo que quepa ignorar —y otra vez Flaubert podría servir de ejemplo— que a finales del XIX una nueva concepción del mundo —derrumbamientos de viejas creencias e instauración de otras nuevas— trae consigo una nueva modalidad literaria. En el concreto género de la novela, el movimiento renovador supuso el que los narradores, deslumbrados por el prestigio de las ciencias naturales, no lo fiasen todo al instinto y a la imaginación. La novela tuvo en ese momento algo de problema y de ser vivo, estudiable, descomponible, reductible a cálculo y programa. Con nuevos objetivos y nuevas intenciones el narrador naturalista aspiró a crear nuevas técnicas. Que lo consiguiera o no, es lo que incumbe estudiar al crítico literario de hoy.

Por eso, sin creer que el caso de Emilia Pardo Bazán sirva para sentar doctrina, para construir las coordenadas definidoras de una posible técnica descriptiva naturalista, sí me atrevo a señalar que el estudio de los recursos descriptivos de la escritora gallega puede resultar —aun sin valor generalizante— de un cierto interés. El que he creído percibir en su tratamiento de algunos temas literarios —el de el murciélago alevoso, por ejemplo—, o en el simbólico y afectivo enfoque de sus descripciones paisajísticas, o en su profunda inquietud intelectual y artística que la lleva a manejar con un nuevo sentido el *dato físico* en *La Quimera*, o a responder, en esa misma novela, a la solicitación modernista de comienzos del XX.

Por todo ello, aunque el paso del tiempo sirva para decantar erro-

res e imponer nuevas estimativas, no creo que nadie, dotado de mediana perspectiva histórica, podrá regatear a Emilia Pardo Bazán el haber sido fiel y sensible a su época y el haber intentado —conjugando lo español con lo europeo— poner la novela nacional al nivel y al ritmo de su tiempo.

INDICE

		Pág.
Introducción		9
I.—	Temas naturalistas	13
II.—	Lo general y lo particular: Un recurso naturalista	19
III.—	Lo general y lo particular: Un recurso literario de todos los tiempos	23
IV.—	Lo general y lo particular en la Pardo Bazán	31
V.—	Valor naturalista del tópico. Costumbrismo y observación personal	39
VI.—	La descripción con resonancia artística: El caso de Cervantes	45
VII.—	La descripción con resonancia artística en la Pardo Bazán	49
VIII.—	Precisión y arte en las referencias plásticas de Proust.	57
IX.—	Vaguedad y concreción en las referencias plásticas de la Pardo Bazán	63
X.—	Resonancias literarias en las novelas de la Pardo Bazán	67
XI.—	El tema de «El murciélago alevoso» en «Una cristiana».	71
XII.—	«Dafnis y Cloe», «Pablo y Virginia» y «La Madre Naturaleza»	73
XIII.—	Los personajes novelescos: Un procedimiento caracterizador	81

		Pág.
XIV.—	Los personajes novelescos: La insistencia en el detalle caracterizador	83
XV.—	La caracterización de los personajes novelescos: Dickens y Faulkner	89
XVI.—	La caracterización de los personajes novelescos por medio del «dato físico»	99
XVII.—	Emilia Pardo Bazán y el «dato físico»: La enfermedad, tema literario	103
XVIII.—	Espíritu y moral en conexión con el «dato físico	113
XIX.—	Fisiología socializada en «La Tribuna»	121
XX.—	Fisiología y Naturalismo	123
XXI.—	De la materia al espíritu: «La Quimera»	127
XXII.—	El detallismo descriptivo	135
XXIII.—	La literatura costumbrista del siglo XIX: Detallismo y observación	143
XXIV.—	El detallismo descriptivo en la Pardo Bazán: La descripción—inventario	147
XXV.—	El detallismo descriptivo en la Pardo Bazán: Lo burgués, lo vulgar y lo sórdido	155
XXVI.—	El detallismo descriptivo en «Los Pazos de Ulloa»: Valor romántico del paisaje	161
XXVII.—	El mundo desmesurado de «Los Pazos de Ulloa»	169
XXVIII.—	El detallismo superfluo. Lo minúsculo y lo inverosímil	175
XXIX.—	«Lecciones de cosas» en las novelas de Emilia Pardo Bazán	181
XXX.—	El «bodegón» literario	185
XXXI.—	Realidad y artificio en los «bodegones» literarios de Emilia Pardo Bazán	191
XXXII.—	Otras modalidades de «bodegón» literario en la Pardo Bazán	197
XXXIII.—	«La Quimera», novela modernista	201
Conclusión		207

VNIVERSITAS · STVDIORVM · FVRGIANA
ANNO · MCCLXXII