Manolita e Perucho soli nei *Castros*: confronto tra *Los pazos de Ulloa* e *La madre Naturaleza*[1]

Alessandra Ceribelli
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
alessandra.ceribelli@gmail.com

(recibido decembro/2018, aceptado xaneiro/2019)

RIASSUNTO: In questo articolo si studieranno le modifiche riguardanti l'adattamento del romanzo di Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), alla sceneggiatura di Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón fino alla serie con il titolo di *Los pazos de Ulloa*, emessa per la prima volta da TVE nel 1984 in collaborazione con la RAI. In particolare, si è deciso di analizzare dal minuto 41 al minuto 46 della puntata IV della serie, che equivalgono nel romanzo ai capitoli XXI, XXVII e all'inizio del XXVIII, mentre nella sceneggiatura corrispondono alla sequenza 29 (pagine 47-50).

PAROLE CHIAVE: Los pazos de Ulloa, La madre Naturaleza, Emilia Pardo Bazán, sceneggiatura, RTVE.

ABSTRACT: In this article I intend to study the changes in the adaption of the novel by Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), to the script by Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón and finally the series itself with the title of *Los pazos de Ulloa*, presented on TVE in 1985 and made together with RAI. In particular, I am analyzing from minute 00:41 to minute 00:46 of the chapter IV of the series, which correspond to chapters XXI, XXVII and the beginning of chapter XXVIII of the novel and to sequence 29 of the script (pags. 47-50).

KEY WORDS: Los pazos de Ulloa, La madre Naturaleza, Emilia Pardo Bazán, script, RTVE.

BREVE PREMESSA

Durante gli anni Sessanta del secolo scorso, la BBC iniziò il lungo filone degli adattamenti televisivi dei più importanti romanzi della letteratura inglese. Oltre dieci anni dopo, nel 1979, il primo Ministro della Cultura spagnolo Manuel Clavero Arévalo

[1] Un'altra volta, mi ritrovo a dedicare un articolo alla mia amica e collega Paula Casariego Castiñeira, senza il cui aiuto la revisione e la correzione di questo lavoro sarebbero risultate più complicate e incomplete.

firmava un'ordinanza per raccogliere le proposte che sarebbero venute da compagnie cinematografiche spagnole per girare delle miniserie letterarie per l'emittente statale Televisón Española. Questo articolo ha lo scopo di segnalare le modifiche riguardanti l'adattamento del romanzo di Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), alla sceneggiatura di Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón fino alla serie con il titolo di *Los pazos de Ulloa*, emessa per la prima volta da TVE nel 1984 in collaborazione con la RAI. In particolare, si è deciso di analizzare dal minuto 41 al minuto 46 della puntata IV della serie, corrispondenti nel romanzo ai capitoli XXI, XXVII e all'inizio del XXVIII, mentre nella sceneggiatura equivalgono alla sequenza 29, pagine 47-50. Si potrebbe affermare che in questi minuti si svolge l'epilogo di due romanzi, *Los pazos de Ulloa*[2] e *La madre Naturaleza*: Manolita e Perucho, fratellastri, si baciano e passano a un momento d'intimità solamente accennato. In realtà, nella sceneggiatura, lo zio di Manolita, Gabriel Pardo, che la cercò per sposarsi con lei in quanto fotocopia della tanto amata sorella, interrompe i due ragazzi mentre si baciano. Nella serie, come già nel romanzo, sembra consumarsi una relazione fisica tra i due, anche se solamente abbozzata.

IL PAESAGGIO

Il capitolo XXI del romanzo inizia con una lunga descrizione del paesaggio in cui si trovano Manolita e Perucho: passeggiano per i *castros*, ovvero delle rovine di epoca romana che si trovano in un posto piuttosto lontano e nascosto dei *pazos*, dove secoli fa combatterono celti e romani. Questo passato di battaglia si riflette nella serie grazie alla colonna sonora, che inizia con una marcia militare di *gaitas* e tamburi, quando i ragazzi arrivano al castro maggiore, sul cucuzzolo della montagna. Lo stesso ambiente si mantiene nella sceneggiatura e nella serie e potrebbe essere il luogo in cui in un passato lontano si combatterono la civiltà e la natura, ovvero i romani e i celti. Questa potrebbe essere una chiave di lettura del romanzo, dove la civiltà della città, rappresentata da Nucha e Gabriel, deve confrontarsi con le dure leggi della natura una volta arrivata nei *pazos*[3]. Ad ogni modo, in quest'ultimo scontro non trionfò la civiltà come nella Storia, bensì fu sconfitta da Madre Natura. Alla fine della serie e del romanzo, Gabriel preferisce chiamarla "madrastra", ovvero "matrigna" (Pardo Bazán, 1999: 405). Anche lui è un rappresentante

[2] Questo romanzo viene pubblicato nel 1886, un anno prima de *La madre Naturaleza*. I due romanzi sono intimamente collegati e in ognuno si possono trovare delle chiavi di lettura per capire meglio l'altro. Entrambi appartengono al periodo naturalista di Emilia Pardo Bazán e si svolgono nello stesso luogo, da cui prende il nome il primo romanzo. In particolare, si potrebbe affermare che ne *Los Pazos de Ulloa* l'autrice descrive la decadenza dell'aristocrazia rurale galiziana attraverso lo scontro tra due tipi di società. Dall'altra parte, ne *La madre Naturaleza* indaga ad un livello più intimista, concentrandosi sul ruolo della natura nella società e sul problema della condizione umana e della responsabilità morale opposta alla tesi cristiana del libero arbitrio dal punto di vista determinista.

[3] Il tema del confronto e della lotta natura–civiltà è un'interpretazione ricorrente sia di *Los Pazos de Ulloa* che di *La madre Naturaleza*. Per approfondire, è utile consultare, tra tanti, il lavoro di Oleza (1979) y Urey (1987).

sconfitto della civiltà[4]. Inoltre, nella relazione tra Perucho e Manolita vince un'altra volta la naturalezza e la spontaneità invece delle leggi sociali e più civilizzate che non accettano l'amore tra fratellastri, ma che invece non hanno nessun problema con l'amore tra zio e nipote. Questo sembra invece un riflesso dell'amore tra Gabriel e Nucha, fratelli, ma che si trattavano come fidanzati. Siccome i due erano sempre lontani, non sappiamo come la loro relazione avrebbe potuto svilupparsi, anche se le allusioni di Emilia Pardo Bazán agli scherzi dei compagni di Gabriel portano a pensare ad un'infatuazione, che non va molto lontano rispetto a ciò che succede tra la nipote e Perucho.

L'INCESTO

Quando i due ragazzi arrivano all'eremo, iniziano le modifiche tra romanzo e sceneggiatura e tra la sceneggiatura e la serie. Prendiamo innanzitutto in considerazione le discrepanze tra romanzo e sceneggiatura. L'autrice sottolinea la solitudine del luogo in cui si trovano, specificando che si siedono insieme sotto una quercia. Tralasciando il *topos* della forza e della solidità di questo albero, porta alla mente il *Paradiso perduto* (1667) di John Milton[5], in particolare alla scena in cui Adamo ed Eva, spiati da Satana, si trovavano proprio sotto quest'albero a fare l'amore[6]. Inoltre, già all'inizio del romanzo «bajo un árbol se refugió la pareja» (Pardo Bazán, 1999: 84). La descrizione del luogo e di come lo raggiungono può contenere in un certo senso un cattivo presagio. Quando Perucho porta Manolita in questo immenso anfiteatro, lo fa seguendo il cammino di una volpe, animale che nella simbologia è stato associato a Satana. Allo stesso modo, i due arrivano alla vetta della collina, nello stesso posto in cui si trova il Paradiso perduto nell'opera di Milton che abbiamo appena citato. Questi aspetti hanno portato alcuni studiosi a considerare il romanzo come una versione naturalistica della *Genesi*. Infatti, secondo alcuni esegeti biblici, la prima caduta nel Paradiso terrestre ha in realtà un significato sessuale (López, 1987:192). Come afferma Brown (1937: 244), la storia «presents a modern Adam and Eve turned loose equally innocent in a modern Garden of Eden quite as wild as tempting as the original […] The part of the Serpent is played by Mother Nature[7]». Lo stesso riferimento biblico si trova nelle riflessioni di Gabriel a seguito di quella descrizione:

---

[4] Secondo Labanyi (2009:408), l'ultimo grido di Gabriel contro la natura serve a sfogare il suo desiderio frustrato di unirsi in matrimonio con la nipote, che a sua volta è il riflesso della frustrazione per non essersi unito in una relazione incestuosa con la sorella tanto amata.

[5] Milton propone una contrapposizione tra *Paradise Lost* e *Paradise Regained* (*Paradiso Perduto* e *Paradiso riconquistato*, rispettivamente del 1667 e del 1671). Qui non ci sarà nessun "paradiso riconquistato", anche se Julián, l'ex prete dei *pazos* che tanto amò Nucha, cerca di risolvere la caduta dei due ragazzi convincendo Manolita a entrare in convento, confidando così nell'amore di Cristo come unico modo per salvarsi dalla condanna del peccato.

[6] López (1983: 102e) segnala che, contrariamente a Zola, nei romanzi di Emilia Pardo Bazán l'albero non ha solamente una valenza sessuale, bensì incestuosa.

[7] Secondo Hardin (2000: 151), il serpente inteso come intruso che porta scompiglio nelle vite idilliache dei due giovani potrebbe essere Gabriel. Allo stesso modo, Manolita, distruggendo le sue aspirazioni di matrimonio, lo distrugge come nella simbologia mariana la Vergine schiaccia il serpente.

> –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 enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisiacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelen bien, y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo (Pardo Bazán, 1999: 331-332)[8].

Anche se il riferimento ad un albero in concreto sparisce nella serie, si mantiene invece il paesaggio selvaggio e incontaminato, isolato dall'urbanizzazione e testimone di un passato diverso da quanto testimonia il castro romano. Nella sceneggiatura, è Perucho che corre e si nasconde[9], mentre Manolita lo cerca. Quando alla fine lo trova, il ragazzo la prende per un braccio e le chiede se è stanca. Nella serie, la situazione è al contrario: Manolita si nasconde e chiama il compagno con un fischio che imita gli uccelli, come le aveva insegnato nello stesso capitolo IV. In questo caso, quando Perucho incontra Manolita le chiede se si è spaventata. In questo passaggio, l'albero sparisce e i due si stendono all'interno delle rovine dei *castros*, confermando ulteriormente la sconfitta della civiltà rispetto alle leggi naturali, ma soprattutto a chi le segue e le capisce. Questo cambiamento di prospettiva, così come l'assenza della simbologia satanica/ paradisiaca, tolgono all'evento che ne segue la carica morale e religiosa che invece presenta nel romanzo. Viene inoltre introdotto un elemento estraneo ad entrambe le versioni, vale a dire il richiamo degli uccelli, che potrebbe avere una valenza da incantatrice o cacciatrice. Infatti, viene utilizzato per attirare gli animali in una trappola. In questo caso, Manolita avrebbe già perso la sua innocenza e sarebbe lei la seduttrice oppure si tratterebbe semplicemente di un cattivo presagio di quello che si consumerà di lì a poco[10].

Nel romanzo, Emilia Pardo Bazán insiste un po' di più sulla relazione e i desideri dei protagonisti. Infatti, in un dialogo affermano:

> –Ahí tienes un sitio precioso –dijo Perucho.
>
> Dejose caer la montañesa, recostada más que sentada, en el tentador ribazo.
>
> –La hierba está blandita y huele bien... –exclamó la niña–. No hay tojos... ¡Qué ricura!
>
> –¿A ver? –murmuró él; y desplomose a su vez en el ribazo, riendo y apoyándose en las palmas de las manos.
>
> –¡Vaya! Ni un tojo para un remedio... ¡Y qué sombra de gloria! ¡Ay... gracias a Dios! Estaba muerta... Mira cómo sudo –añadió cogiendo la mano del montañés y acercándola a su nuca húmeda.

> –¿Quieres escotar un cachito de siesta? –preguntó el mozo, mirándola con ternura–. Aquí hay un sitio que ni de encargo... Si hasta parece que la tierra hace figura de almohada... Yo te echaré la chaqueta para que acuestes la cabeza...
>
> –Y tú, ¿qué haces ínterin yo duermo? ¿Papas moscas?
>
> –Duermo también a tu ladito... Como marido y mujer. ¿No te gusta? Sí tal, sí tal (Pardo Bazán, 1999: 297).

Invece, nella sceneggiatura e nella serie ci si concentra sul battere del cuore di Manolita e sul primo contatto fisico tra i ragazzi, quando Perucho tocca il petto della sua compagna e compara il suono al movimento di una trota che cerca di trattenere. Secondo Bonet, questo movimento può ricordare quello del serpente nella descrizione della valle di Ulloa (1997: 59), che è contemporaneamente un'immagine morale e sessualizzata (Bonet, 1997: 59), richiamando un'altra volta la simbologia satanica/ paradisiaca.

La ragazza si spaventa e si allontana, ma subito si ritrovano insieme per fare una siesta. Nel romanzo, Perucho specifica «como marido y mujer», quasi idealizzando l'amore verso la sua sorellastra e progettando già un futuro in cui staranno insieme senza che nessuno si possa intromettere tra di loro. Nella sceneggiatura e nella serie tutto ciò sparisce, forse affinché questo contatto sembri meno naturale e più colpevole. Questi cambiamenti riguardano innanzitutto l'immediatezza del contatto fisico tra i due, ma il riferimento al battito del cuore e al movimento del pesce, che normalmente non si considera romantico, ci portano un'altra volta al mondo naturale che i ragazzi conoscevano alla perfezione. Ad ogni modo, il tema del battito del cuore è un *topos* del tema amoroso, sottolineando l'emozione della relazione sentimentale tra i due ragazzi che per la prima volta si trovano così vicini e innamorati. In questo frangente, togliendo la parte affettiva dell'unione tra Perucho e Manolita, resta solamente la parte sensuale, accrescendo ulteriormente la loro colpa: non si tratta solamente di un incesto, bensì di un momento di pura passione e piacere. Come suggerito da Urey (1987: 125), quando i due si uniscono sotto la quercia perdono ogni timidezza e sperimentano desiderio e piacere. Questo momento si trova però al di fuori del tempo, simboleggiando l'unione tra la natura e la civiltà.

Sia nel romanzo che nella serie si fa solamente allusione all'atto sessuale[11]. Nel libro si legge

> Dos o tres veces retrocedió el montañés, –sintiendo en la conciencia una especie de punzada, un misterioso aviso, que al cabo, no en balde tenía cuatro o seis años más que su compañera, y algo que en rigor podía llamarse conocimiento–; y otras tantas la niña volvió a acercársele, confiada y arrulladora, redoblando los halagos a los suaves rizos y a las redondas mejillas, donde no apuntaba aún ni sombra de barba. Al fin, sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro, mezclándose en los dos alientos el aroma fragante de las frambuesas y fresillas, y residuos del sabor delicioso del panal de miel (Pardo Bazán, 1999: 299-300).

Il capitolo XXI finisce qui e i capitoli successi parlano dello zio di Manolita, Gabriel Pardo, il quale intuisce che sta succedendo qualcosa di strano tra la nipote e Perucho e

vuole saperne di più a riguardo. Solamente nel capitolo XXVIII (Pardo Bazán, 1999: 357), Perucho saprà che in realtà la sua cara compagna è la sua sorellastra.

L'ARRIVO DI GABRIEL

Nella serie si vedono i ragazzi che si baciano e successivamente la telecamera si concentra sui loro piedi intrecciati. Subito vediamo Gabriel passeggiando alla ricerca dei ragazzi. Quando li trova, ormai è già tutto concluso: Perucho si sta vestendo, facendo intuire che in precedenza si era tolto i vestiti per unirsi a Manolita in un atto sessuale. In realtà, nella sceneggiatura lo zio arriva prima che si consumi, ma quest'interruzione renderebbe esagerata la reazione di Manolita che si ammala "solamente" per essersi quasi unita carnalmente al suo fratellastro. In effetti, sarebbe molto peggio essersi veramente unita, giustificando anche la reazione dello stesso zio affranto, l'allontanamento temporaneo di Perucho e la decisione della ragazza di entrare in convento. Inoltre, l'interruzione di Gabriel avrebbe cambiato completamente il significato delle ultime parole mentre lascia la valle. Secondo alcuni studiosi, l'aspetto di matrigna della natura sta proprio nell'aver ingannato i due ragazzi. Allo stesso tempo, la sconfitta di Gabriel e della società non sarebbe così profonda e sconvolgente come nell'aver scoperto un incesto appena consumato. Inoltre, togliendo questo aspetto, sarebbe venuto a mancare l'evento centrale della storia e del suo epilogo.

Un cambiamento sostanziale nello sviluppo della storia si trova tra romanzo, sceneggiatura e serie quando Gabriel arriva e trova Manolita e Perucho che si baciano. Qui inizia un litigio tra i contendenti della ragazza. In realtà, nel romanzo questo episodio succede più tardi (Pardo Bazán, 1999: 347-355), perché lo zio viene a sapere molto dopo che sta succedendo qualcosa di innaturale. Nella serie, ma non nella sceneggiatura, meno diretta e più diluita[12], quando quel litigio finisce, Gabriel chiede sprezzante: «¿Usted sabe o no sabe que es el hermano de Manolita?»[13]. In effetti, le serie e in generale i film devono rappresentare in maniera piuttosto concentrata e sintetizzata i fatti che probabilmente vengono descritti in molte pagine di un libro, come per esempio in questo caso[14]. Ne *La madre Naturaleza* si dedicano molti capitoli alla ricerca di informazioni da parte di Gabriel Pardo, il quale riflette sulla relazione tra Manolita e Perucho. Solamente dopo sette capitoli, lo zio svela chiaramente la parentela al ragazzo. Nel caso della serie, invece, scompaiono tutto il conflitto interiore e il sogno del capitolo XXII, che suggerisce un doppio incesto, almeno onirico, tra Gabriel e Manuela-Nucha.

---

12 Nella sceneggiatura si mantiene più fedelmente il litigio tra i due, rispetto ai capitoli XXVII e XXVIII. Nelle pagine 47-50 non si trova nessuno svelamento della parentela tra Manolita e Perucho, ma si sottolinea maggiormente lo scontro tra il ragazzo e Gabriel.

13 Minuto 45:44.

14 Come sottolineato da Willem, la connessione intertestuale tra romanzo e adattamento televisivo tipica degli anni Ottanta e Novanta prevede di «capture the spirit of the literary work through conventions of noneliterary medium like visual and auditory techniques» (2017: 157). Inoltre, González Herrán indica che la principale difficoltà sta proprio nelle «reducciones y simplificaciones para adecuar a la duración convencional» (2004: 144).

Diversamente dal romanzo, nella sceneggiatura e nella serie troviamo un personaggio in più che arriva mentre Gabriel e Perucho parlano: si tratta del Gallo, ovvero il marito di Sabel, la madre del ragazzo, ex amante del marchese di Ulloa, suo vero padre. Nel romanzo non appare nel capitolo XXI e non è nemmeno presente quando lo zio svela che i ragazzi sono fratellastri. Nella sceneggiatura, il Gallo appare ma, quando capisce che i due stanno discutendo di questioni importanti, «retrocede y se esconde sin dejar de asomar la nariz para no perder detalle»[15]. Questa scena sottolinea la curiosità del personaggio, ma lo spettatore non riesce a capire se sa che in realtà Perucho non è figlio suo ma del marchese, dato che Sabel fu sempre promiscua, sia nel romanzo che nella serie. Invece, in quest'ultima ci si rende conto che il Gallo si avvicina ai *castros* e quando Perucho e Gabriel litigano davanti a Manolita lui prende la ragazza per un braccio e la porta con sé, quasi come se volesse nasconderle la verità che suo zio le aveva appena svelato. In questo caso, sembrerebbe essere a conoscenza della strana situazione amorosa dei due ragazzi, perché potrebbe essere che il Gallo avesse paura di dare scandalo o di perdere la sua influenza nei *pazos*. Un'altra possibile interpretazione che segue il filone della teoria della supplementarietà di Derrida sta invece nel dovere nascondere l'incesto, in quanto nata allo stesso tempo in cui si è creata la proibizione di quest'ultimo (Urey, 1987: 128).

CONCLUSIONI

Analizzando queste modifiche potremmo affermare che in questi pochi minuti cruciali il romanzo e la serie si somigliano molto di più di quanto proponeva la sceneggiatura, che in realtà introduceva un cambio sostanziale che toglieva forza a entrambi i libri. In effetti, se Gabriel avesse interrotto l'atto sessuale tra Perucho e Manolita, non si sarebbero realizzate le paure di Nucha[16] e nemmeno si spiegherebbe la tragedia che può portare Madre Natura[17], la malattia di Manolita e la sconfitta morale dello zio. Inoltre, la figura di costui avrebbe acquisito una funziona salvifica, che riesce ad arrivare prima che si produca l'incesto e che veglia sui selvaggi, tramutandosi nel vero protettore della nipote e degli ultimi desideri della sorella deceduta. In questo caso, però, la sconfitta delle leggi sociali e della civiltà non sarebbe stata così dolorosa. In realtà, questo si potrebbe già intravedere nella stessa ambientazione dei *castros*: dell'antica civiltà romana restano soltanto delle rovine[18], come a voler sottolineare che le leggi civili in realtà soccombono sempre alle leggi naturali. In effetti, tutta questa tragedia acquista maggiore forza se Manolita e Perucho riescono ad amarsi contro qualsiasi pregiudizio sociale. Anche se parlando di un altro romanzo di Emilia Pardo Bazán, Pilar Díaz Sánchez afferma che

[15] Pag. 50 della sceneggiatura.

[16] Prima di morire si era resa conto che nessuno si sarebbe preso cura di sua figlia e perciò chiese aiuto a Gabriel. Inoltre, sapeva che la legge dei *pazos* poteva uccidere la figlia, come successe a lei.

[17] Pag. 50 della sceneggiatura.

[18] Baquero Goyanes ha giustamente definito *La madre Naturaleza* come una «historia de ruinas, sobre todo humanas» (1986: 117).

> la Madre Naturaleza impone sus reglas, que en el caso del chico queda plenamente justificado, pero que cuando se trata de mostrar la misma inclinación en el caso de las mujeres, corre el peligro de ser causa de escándalo y acarrear la pérdida de consideración social de la persona (Díaz Sánchez, 2007: 53).

In realtà, ne *Los pazos de Ulloa* la critica della diversa considerazione tra uomini e donne non è centrale, ma è interessante vedere che le conseguenze influenzano più Manolita che Perucho[19], e probabilmente è la ragione per cui il Gallo la trascina via, quasi per proteggerla. Infine, le modifiche danno maggiore immediatezza allo sviluppo della storia e un maggiore significato: Manolita si nasconde, è più piccola di Perucho e quasi non capisce cosa le sta succedendo, si fida solamente dell'affetto verso il fratellastro; è proprio Gabriel, un ipotetico portatore della civiltà nei *pazos*, che trova i due ragazzi poco dopo l'incontro carnale ed è sempre lui che in quel momento gli svela la tragedia. Il carico drammatico è mantenuto nella serie e non si lascia passare del tempo indagando nella psicologia del personaggio di Gabriel, come invece accade nel romanzo. Perciò, anche se solamente si intuiscono i fatti, si capisce che i cattivi presagi di Nucha si sono realizzati.

BIBLIOGRAFÍA

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Bonet, Laureano (1997): "Madre, madrastra Naturaleza: una imagen compartida entre Pardo Bazán y Pereda", en José Manuel González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago, 1997, págs. 41-66.

Díaz Sánchez, Pilar (2007): "*Morriña* de Emilia Pardo Bazán: la 'cuestión femenina'", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. Extraordinario, págs. 47-58.

Fowler Brown, Donald (1937): "Two Naturalistic Versions of Genesis", *Modern Language Notes*, 52, 4, págs. 243-247.

Gatto Trocchi, Cecilia (2004): *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Roma, Gremese Editore.

González Herrán, José Manuel (2004): "*Los Pazos de Ulloa,* de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez* (*Lecturas : Imágenes*, 3), Pontevedra, Mirabel Editorial, págs. 143-155.

Hardin, Richard F. (2000): *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

[19] Hardin fa notare che «Manuela is victimized by four masculine illusions» (2000: 147), che provengono rispettivamente dal marchese di Ulloa, Perucho, Julián e Gabriel.

Labanyi, Jo (2009): "El diálogo de *La madre naturaleza* con Rousseau", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia-Real Academia Galega, 2009, págs. 401-410.

López, Mariano (1983): "A propósito de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán", *Bulletin hispanique*, 83, 1-2, págs. 79-108.

Oleza, Joan (1979): *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello.

Pardo Bazán, Emilia (1967): *Madre Natura*, ed. de Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli.

____ (1993): *Los pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

____ (1999): *La madre Naturaleza*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.

Serra, Patrizia (2015): *In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medievali*, Milano, Franco Angeli.

Suárez, Gonzalo; Gutiérrez Aragón, Manuel; Rico Godoy, Carmen (1985): *Los pazos de Ulloa*, guión de la película[20].

Urey, Diane F. (1987): "Incest and Interpretation in *Los pazos de Ulloa* and *La madre naturaleza*", *Anales galdosianos*, 22, págs. 117-134.

Willem, Linda M. (2017): "From Pages to Screen: Teaching *Los pazos de Ulloa* and *La madre naturaleza* through Adaptation", en Margot Vesteeg y Susan Walter (eds.), *Approaching to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán*, New York, Modern Language Association of America.

FILMOGRAFÍA

Suárez, Gonzalo (1985): *Los pazos de Ulloa*, España, consultabile online al link http://www.rtve.es/television/pazos-ulloa/.

[20] La sceneggiatura è stata consegnata durante le lezioni sull'autrice galiziana impartite dal Professore José Manuel González Herrán per il Máster en Estudio y edición de los textos españoles y latinoamericanos dell'Universidad de Santiago de Compostela, frequentato durante l'anno accademico 2010/2011.