Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 5 (1983)

Artikel: De "Los pazos de Ulloa" à "La madre naturaleza" de Emilia Pardo Bazán : la evolución de un mundo novelesco

Autor: Eberenz, Rolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-251944

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE *LOS PAZOS DE ULLOA* A *LA MADRE NATURALEZA* DE EMILIA PARDO BAZÁN. LA EVOLUCIÓN DE UN MUNDO NOVELESCO

1. *Hacia la comparación de dos novelas*

1.1. En 1887, un año después de salir a la venta *Los pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán publicó otra novela íntimamente vinculada con aquélla, *La madre naturaleza*. La relación entre las dos obras resultó, desde el principio, desconcertante. La primera había tenido un desenlace que no apuntaba de ningún modo a una continuación ya que poseía una estructura lo suficientemente acabada para no requerir ningún complemento. Y de hecho la segunda entronca con ella más bien de forma indirecta. Transcurre en el mismo espacio geográfico, el caserío del pazo de Ulloa y sus alrededores, y vuelven a aparecer una serie de personajes ya conocidos, aunque la mayoría de ellos con funciones diferentes. Pero a pesar de estos paralelismos — y en seguida comentaremos otros quizá más importantes —, ya los contemporáneos de la autora se dieron cuenta de que sobre unos materiales en parte idénticos se había elaborado una obra de significación distinta. Puesto que la lectura de cada una de las novelas lleva a conclusiones divergentes, la crítica se ha resistido a considerarlas un ciclo en el sentido estricto del término[1]. Antes de exponer estas diferencias, quisiéramos insistir en un aspecto que todavía no ha sido valorado suficientemente: además de la identidad de muchas figuras, del espacio geográfico y del vínculo que representa la sucesividad cronológica, pueden observarse unos rasgos comunes en la estructura argumental.

Tomamos como punto de referencia para nuestro análisis el inventario de los enunciados y formas de la novela española de la Restauración (1875-1885) realizado por E. Miralles[2], porque en nuestra opinión el autor ha tratado con éxito un gran número de obras inmediatamente anteriores a las que vamos a estudiar y, por tanto, comparables con ellas. Los resultados que ha obtenido nos proporcionan una buena base de trabajo.

Recuérdese que el análisis estructural de la narración se ha centrado principalmente en el cuento y la novela corta, y ello por razo-

nes obvias: se trata de textos breves, recogidos o reelaborados en compilaciones que garantizan normalmente un alto grado de homogeneidad[3]. La aplicación de estos métodos de análisis a la novela resulta, en cambio, mucho más problemática, debido a su enorme variedad temática y formal. Hay que reconocer que saltan más a la vista las divergencias que las semejanzas, lo cual implica el riesgo de que la búsqueda de estructuras válidas para todo el conjunto nos lleve o bien a verdades de Perogrullo o bien a modelos de un grado de abstracción tan elevado que resultan inútiles para dar cuenta del hecho novelístico. Para una aproximación a las características de la novela con respecto al cuento y a la novela corta son esenciales las observaciones de C. Bremond de que cada función narrativa (secuencia argumental) puede tener como consecuencia una respuesta positiva o negativa y que la funciones narrativas no forman cadenas invariables[4]. También consideramos importante el hecho de que las narraciones cortas de carácter tradicional tiendan en su desenlace al restablecimiento de un equilibrio inicial, lo cual no es el caso en la novela moderna.

Por lo que llevamos dicho, nos parece interesante la comparación de las dos obras de la Pardo Bazán. Se escribieron en circunstancias semejantes y presentan unas claras analogías de contenido. Nos atendremos, en lo que sigue, a la organización del relato en cuatro niveles, tal como la propone C. Segre[5]:

(I) *Discurso*: manifestación lingüística del texto
(II) *Intriga*: conjunto de las unidades de contenido, tal como aparecen ordenadas en el Discurso
(III) *Fábula*: unidades de contenido, por orden de su sucesión lógico-temporal
(IV) *Modelo narrativo*: funciones que resultan de una reformulación de la Fábula según determinados elementos nucleares.

Prescindimos en nuestras consideraciones del nivel del *modelo narrativo*, puesto que las dos novelas a las que nos limitamos aquí constituyen un corpus demasiado reducido para definir sus funciones. Vamos a estudiar en primer lugar la *fábula*, que es el plano en que se mueve el ya citado inventario de E. Miralles. Este autor hace una muy somera distinción entre asuntos amorosos, políticos y religiosos, aunque señala que existen numerosos casos de superposición de un asunto a otro. Según dicha clasificación, *Los pazos de Ulloa* parece ajustarse a la casilla política, si entendemos lo político en el sentido muy amplio de la convivencia humana, las relaciones sociales, el papel de la familia, etc. En *La madre naturaleza*, en cambio, se conjugan los factores político-ideológicos con los amorosos.

2. *Aproximación a la fábula*

2.1. En *Ulloa*[6] se enfrentan dos *agentes*, el capellán Julián Álvarez y el mayordomo Primitivo, que se disputan la influencia sobre un *paciente*, Pedro Moscoso, el — apócrifo — marqués de Ulloa, a través del cual pretenden ordenar según sus respectivas visiones el mundo del pazo. El marqués limita sus actividades a la satisfacción de los instintos elementales: vive amancebado con la criada Sabel, hija de Primitivo, come y bebe en exceso, y se dedica a poca cosa más que a la caza, su principal pasatiempo. Primitivo pone todo su empeño en mantener esta situación, que le permite hacerse a mansalva con las rentas de la posesión. Actúa de montero mayor en las frecuentes cacerías del marqués, tolera las relaciones de éste con su hija y ejerce un poder omnímodo sobre la servidumbre.

Julián, al percatarse del estado en que se encuentran la casa y su dueño, concibe un vasto programa de reformas encaminadas a sacar a Pedro Moscoso de su vida primaria. Puede decirse que al *desorden real* opone el capellán un *orden virtual* cuya piedra angular será el casamiento del marqués. Está convencido de que el matrimonio sustituirá al concubinato y contendrá de un modo general los apetitos desenfrenados del señor de Ulloa. Al mismo tiempo, Julián se propone ordenar el archivo del pazo, símbolo de su decadencia; la clasificación de los libros y legajos es la condición indispensable para sacar a flote la malparada economía de Ulloa.

El antagonismo entre el desorden de Primitivo y el orden de Julián entraña una serie de oposiciones más concretas, a saber *concubinato / matrimonio, gula / frugalidad, caza / trabajo, disipación / administración del patrimonio*. La tensión entre la reforma ideada por el capellán y la situación degradada que intenta perpetuar el mayordomo no es más que la manifestación de un conflicto más general entre civilización y barbarie, tales como las entendía el siglo XIX. Hay, desde luego, otras figuras que merecen mencionarse, como la criada Sabel, la amante del marqués que ha de ser suplantada por la futura esposa, y el hijo natural de Pedro Moscoso, Perucho, que lo sería a su vez por el futuro heredero legítimo. Notemos que no sólo en las dos figuras femeninas se cifran las esperanzas de Julián y de Primitivo, sino también en sus respectivos hijos, que constituyen unos elementos clave en el plan de cada uno: Perucho establece un parentesco entre el mayordomo y el amo y asegura a la familia del primero la ascensión social, mientras que un heredero legítimo garantizaría la continuidad de la casa Moscoso y de su precaria nobleza.

A partir de este cuadro inicial se desarrolla la acción de la obra,

cuyos elementos básicos ha resumido últimamente J. Canoa Galiana[7], si bien este autor se atiene sobre todo a la *intriga*, es decir al hilo argumental, tal como se presenta en la diacronía del texto, en tanto que a nosotros nos interesa en primer lugar la *fábula*. Dentro de ella distinguiremos dos fases, una ascendente y otra descendente. En la primera, Julián determina al marqués a casarse y lo acompaña a Santiago, donde se hospedan en casa del señor de la Lage, tío de Pedro Moscoso. El marqués contrae matrimonio con su prima Nucha, los esposos y el capellán vuelven al pazo. El proyecto de reformas parece avanzar por buen camino, don Pedro da la impresión de civilizarse en el trato con su mujer y a la espera del heredero, y Primitivo aparenta resignarse con un papel subordinado. El inicio de la segunda fase viene marcado por el nacimiento de la niña Manuela, el cual frustra la esperanza obsesiva de un varón que alimentaba el marqués. Este se aleja de su mujer para reanudar las cacerías y las relaciones con Sabel. Se deteriora la frágil salud de Nucha. Al agravarse su enfermedad nerviosa, decide huir con la niña a Santiago y pide ayuda a Julián. Perucho sorprende la conversación y denuncia el hecho a su abuelo. Don Pedro expulsa al capellán del pazo, al tiempo que Primitivo muere asesinado por motivos políticos. La muerte de Nucha sucede pocos meses más tarde. La tragedia se abate, pues, tanto sobre agentes y paciente como sobre otros personajes de la novela.

2.2. En *Naturaleza*[8] volvemos a encontrar una situación inicial anómala, que emana del desenlace de la primera novela. Perucho y Manuela han pasado juntos la infancia, recorriendo los campos y montes que rodean el pazo. Debido a que su padre, el marqués de Ulloa, descuida por completo su educación, ignoran que son hermanastros. Al empezar la novela, han entrado en la adolescencia; en medio de una naturaleza exuberante, su amistad se va convirtiendo imperceptiblemente en amor. El pecado del incesto se cierne, pues, desde el principio sobre la pareja. Otra vez tenemos dos agentes y un paciente: el militar retirado Gabriel Pardo, hermano de Nucha y tío de Manuela, ha llegado al pazo con la intención de casarse con su sobrina para rescatarla del abandono en que se había criado. A este propósito se va a oponer Perucho, empeñado en conservar el amor de Manuela, quien aparece en la función de paciente, disputada por los dos hombres.

La oposición entre las visiones de los dos agentes resulta, sin embargo, menos clara que en la primera novela. Hay, sin duda, un contraste entre la civilización que encarna Gabriel y la rusticidad de Perucho y Manuela. Pero a diferencia de Primitivo en *Ulloa*, Peru-

cho no es consciente de su influencia negativa sobre la paciente. Su actuación es ciega y la responsabilidad de los hechos recae plenamente en la barbarie del viejo Pedro Moscoso.

La fábula propiamente dicha es bastante sencilla y se desarrolla en buena parte a lo largo de unos paseos por los alrededores del pazo. En la fase ascendente intenta Gabriel, lleno de idealismo amoroso y pedagógico, atraerse las simpatías de la muchacha, haciéndose explicar las cosas del campo y de sus habitantes. En la fase descendente se bifurcan las cadenas argumentales: Perucho acaba de descubrir en Gabriel un rival y sale con Manuela para una larga excursión, durante la cual va creciendo la intimidad entre los jóvenes hasta la entrega mutua. Entretanto, Gabriel ha echado de menos a la sobrina, con quien tenía previsto dar un paseo. A lo largo del día va tomando cuerpo en su mente la sospecha de las relaciones incestuosas entre los adolescentes, sospecha que se confirma cuando al atardecer Gabriel los ve volver abrazados. Lleno de despecho, el oficial pide explicaciones al muchacho y, perdiendo el control sobre sí mismo, lo insulta violentamente. Se traba una lucha verbal y corporal en la que Gabriel asesta a su adversario un golpe decisivo revelándole su parentesco con Manuela. Perucho, desesperado, decide marcharse de Ulloa. Al enterarse la muchacha de la partida del compañero, sufre una crisis de nervios. Se produce un enfrentamiento indirecto entre Gabriel, que continúa en su propósito de casarse con Manuela, y Julián, ahora abad de Ulloa, quien la alienta a expiar su culpa en un convento. La muchacha acepta esta última solución, aunque manifiesta mantenerse en su amor por Perucho. El derrotado en la contienda resulta ser Gabriel: la frustración de su proyecto viene a engrosar la larga serie de fracasos que marcan su vida.

2.3. Nos importa insistir en el paralelismo básico entre los dos núcleos argumentales que acabamos de reseñar. En ambos, un forastero de cultura urbana y lleno de idealismo se interna en un mundo rural y problemático para introducir ciertos cambios. Se enfrenta con un segundo agente, a quien pretende arrebatar la influencia sobre un paciente, supuestamente víctima de la degradación general, pero sus gestiones resultan disparatadas y se retira derrotado. No se nos escapa el que estas paráfrasis pueden parecer más o menos arbitrarias, pero cualquier resumen corre el riesgo de una selección parcial. Tenemos, sin embargo, la convicción de haber dado con un esquema argumental característico de la novela hispánica del siglo XIX y parte del XX, entre cuyos representantes encontramos por ejemplo *Doña Perfecta* de Pérez Galdós y *Doña Bárbara* de Gallegos.

Este esquema está estrechamente relacionado con el ya mencionado antagonismo entre *civilización* y *barbarie* — el segundo término aparece en la expresión «lógica de la barbarie» con que se caracterizan los métodos violentos que emplea el marqués para mantener la disciplina entre la servidumbre (*Ulloa* 73)[9]. Cuando se habla de civilización en el contexto del siglo XIX, se piensa automáticamente en el modo de vida de la clase media urbana. De ahí que dicha oposición implique otra entre campo o ciudad de provincia y capital, no menos importante en las dos obras consideradas.

Señalemos finalmente, en el nivel de la fábula, una diferencia que indica ya un cambio de actitud en la autora. *Ulloa* contiene un argumento bastante accidentado, lleno de acción, pasiones, sucesos inesperados y violentos. A título de ejemplos pueden mencionarse la escena del principio en que el marqués, el mayordomo y el abad incitan al niño Perucho a emborracharse; la violencia de don Pedro, primero contra la amante y luego contra la esposa; las muertes de Primitivo y de Nucha, etc. En *Naturaleza* no hay nada de todo esto: la trama argumental es menos complicada, menos truculenta. Faltan las muertes violentas, y la única explosión temperamental, la lucha entre Gabriel y Perucho, es la consecuencia lógica de un caldeamiento progresivo de las pasiones. En ambas obras se mezclan los aspectos sociales con los humanos; pero en la primera prevalecen claramente los sociales, mientras que en la segunda destacan más bien los humanos.

3. *La construcción de la intriga*

3.1. Pasemos ahora al estudio de la elaboración artística de los dos asuntos. En ella se pueden apreciar, además de algún que otro paralelismo técnico, notables diferencias de una novela a otra. Siendo la intriga la forma específica en que se lleva a cabo el ensamblaje de las secuencias argumentales, es éste el enfoque del trabajo de Canoa Galiana sobre *Ulloa*. Canoa se sirvió de la herramientas metodológicas de G. Genette para descubrir la disposición cronológica de las distintas acciones en el relato, el tratamiento del tiempo y los modos de la narración. En cuanto a la ordenación y presentación de los sucesos, ha descrito detenidamente cómo se nos informa de los antecedentes del marqués y de su familia, a raíz de la primera visita de Julián al archivo del pazo, información que se organiza en tres relatos que aparecen en el texto de forma alternativa[10].

Nosotros nos serviremos de los resultados de Canoa en la medida en que nos ayuden a determinar las innovaciones de la

segunda novela con respecto a la primera. No vamos a exponer todos los procedimientos narrativos de la Pardo Bazán — para ello remitimos al citado estudio — sino sólo aquellos que caracterizan de un modo especial *Naturaleza.*

3.2. Ya hemos hecho referencia a la trama más turbulenta de *Ulloa*; añadamos ahora que sus constantes altibajos y sobresaltos captan la atención del lector y lo empujan hacia el desenlace. El indudable *suspense* que poseen algunas partes del relato viene reforzado por la intercalación de asuntos secundarios, por ciertos efectos dilatorios y un tratamiento especial del tiempo. Hay en todo momento una deliberada búsqueda de contrastes entre luz y sombra, entre la paz y la violencia, lo cual presta a la novela un carácter abrupto y a veces poco unido. Así, la tarde de la llegada de Julián, con sus tonos sombríos y la escena espeluznante en la cocina del caserón, cede el paso a una mañana radiante de sol, en la que el marqués parece ser el hombre más pacífico del mundo. Después de las alegres fiestas patronales de Naya pasa Julián a presenciar una escena en que don Pedro azota a Sabel por haber bailado con el gaitero. Y al cuadro de corrupción que descubre el capellán en Ulloa le sucede la apacible estancia en Santiago, episodio que marca, por otra parte, la primera ruptura del relato. La segunda la representa una cacería que hace disminuir la tensión narrativa creada por el nacimiento de Manuela y el subsiguiente cambio en la conducta del marqués; y la tercera se refiere a unas elecciones a diputado provincial que pierde don Pedro debido a la traición de Primitivo. Este episodio, bastante extenso, sirve entre otras cosas para enfatizar la degradación política, pero guarda una relación más bien precaria con el asunto principal; es, en nuestra opinión, la parte menos lograda de la obra. En general, la trama principal y las secuencias secundarias forman una especie de contrapunto, comparable con los contrastes antes señalados.

Además, la narración no termina con la marcha precipitada y el destierro del capellán, sino con su regreso al cabo de diez años, cuando en un acto de desagravio el arzobispo le da la parroquia de Ulloa. Según los cálculos de Canoa, la estancia de Julián en el pazo va del otoño de 1866 a la primavera de 1869, con lo cual la vuelta a Ulloa se sitúa en 1879. La acción propiamente dicha cubre, pues, un lapso de tres o, si incluimos la curiosa posdata del regreso de Julián, trece años. Se desarrolla sobre el trasfondo de la Revolución de Septiembre de 1868 y de la Primera República. Es de notar también la lentitud de los capítulos que narran la vida en el pazo, frente a la rápida presentación de los meses en Santiago, así como el deta-

llado relato de la marcha y regreso de Julián que enmarca el breve resumen de los diez años de su ausencia[11].

3.3. En *Naturaleza*, en cambio, la acción es escasísima y carece de peripecias, si exceptuamos el desenlace final. Ocupan una gran parte del texto los cuadros paisajísticos y las reflexiones de Gabriel Pardo. El relato se estructura de una forma original sobre una serie de desplazamientos geográficos (viajes, paseos, excursiones) que efectúan los personajes principales, y sobre los diálogos que mantienen. La autora redujo considerablemente el lapso cronológico, puesto que la acción transcurre en cinco días de verano solamente, que proporcionan unas divisiones básicas para el resumen de la *intriga*:

1ª jornada: Manuela y Perucho se pasean por los alrededores del pazo; los sorprende una tormenta y observan al atador de Boán en su trabajo. Entretanto, Gabriel viaja a Cebre, municipio en cuyo término se halla el pazo de Ulloa. Un accidente de la diligencia lo pone en contacto con el médico Juncal, en cuya casa pasa la noche (cap. I-VII)

2ª jornada: Durante el desayuno, Gabriel revela a Juncal su proyecto de casarse con Manuela. El médico le da una serie de pormenores de la vida del marqués y lo acompaña al pazo. Una vez en Ulloa, Gabriel conoce a los diferentes habitantes del pazo (cap. VIII-XIV).

3ª jornada: Gabriel se entrevista con don Pedro, proponiéndole hablar con Manuela para ganarse su estimación. A continuación da un primer paseo con ella, después del almuerzo visita el archivo y sale otra vez con su sobrina; pasan por el molino y la rectoral, donde Gabriel habla brevemente con el párroco, Julián (cap. XV-XVIII).

4ª jornada: Manuela y Perucho salen de madrugada para una larga excursión, que culmina en la unión amorosa. Gabriel, después de una noche en vela, se levanta tarde, baja a la era y asiste a la trilla. Durante el almuerzo que toma junto con el marqués, se produce entre ellos uma disputa sobre la desacertada educación de Manuela. Luego, Gabriel da otro paseo y se hunde en cavilaciones sobre las relaciones entre los adolescentes. Al anochecer ve volver a Perucho y Manuela abrazados, lo que le confirma la sospecha del incesto. Enfurecido, pide cuentas al muchacho y le descubre su parentesco con Manuela (cap. XIX-XXIX).

5ª jornada: Gabriel llama a Juncal y a Julián para que asistan a Manuela que ha sufrido una crisis de nervios al enterarse de la marcha de Perucho. Julián le aconseja retirarse a un convento, mien-

tras que Gabriel se niega a atribuirle la culpa y se marcha del pazo (cap. XXX-XXXVI).

A diferencia de *Ulloa*, donde poco a poco un drama se va cerniendo sobre la persona de Nucha, se trata aquí de una caída fulminante. Lo que presta a *Naturaleza* su aire de tragedia griega[12] es que ciertos personajes como Gabriel y desde luego el lector se percatan perfectamente del rumbo que van tomando las relaciones entre Perucho y Manuela, mientras que la pareja misma actúa a ciegas y comete el incesto sin saberlo. En otras palabras, el desenlace de la obra no consiste, en el fondo, en la transgresión del orden natural, sino en que los jóvenes se dan cuenta del terrible alcance de su acto. Asistimos al cumplimiento inexorable del destino, cumplimiento acelerado por el comportamiento contraproducente de Gabriel. Si en la primera novela los contrastes eran constantes en cuanto alternaban escenas violentas y apacibles, tonos claros y oscuros, si algunos de los hechos más chocantes se producen incluso al principio del relato, se observa en la segunda obra un ambiente más sereno, un equilibrio general sobre cuyo fondo se destacan, hacia el final, las disonancias provocadas por la tragedia humana.

Echemos ahora una ojeada a los *agentes forasteros* de ambas obras, ya que éstos se prestan más que las demás figuras a una comparación:

3.4. El capellán Julián de *Ulloa* es un joven inexperto, impregnado de idealismo y rectitud moral, a quien impresionan fuertemente la brutalidad y la lascivia de los habitantes del pazo. Entre los puntos sobre los que se establece el antagonismo entre el capellán y la gente de Ulloa nos parece sintomática la cuestión del aseo personal. El descuido de la propia persona es particularmene chocante en otro clérigo, el abad, al que Julián sucede en la capellanía del pazo. Cuando Julián toma posesión de la habitación que había sido de su predecesor se encuentra con una verdadera leonera, llena de suciedad y de objetos inservibles (26-27). A los ojos del cerril abad de Ulloa, «la última de las degradaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas» (50). Se resalta varias veces el componente femenino del carácter de Julián, en algunos casos con evidente sarcasmo, así cuando la autora dice que tiene «repulgos de monja y pudores de doncella intacta» (26) o «una especie de morosidad soñadora y mórbida, como la doncellas anémicas» (182).

Hemos visto, al tratar de la fábula, que Julián desempeña la función narrativa de agente, puesto que pone en marcha el proceso centrado en el casamiento del marqués. Ahora bien, en el plano de

la intriga su papel es muy distinto. En dos ocasiones, concretamente después de enterarse, por el abad de Naya, de la corrupción moral de Ulloa (cap. VIII) y al reincidir el marqués en sus tratos con Sabel (cap. XIX), está a punto de hacer su equipaje y marcharse, pero no acaba de decidirse. Aunque por su mansedumbre nos cueste considerarlo protagonista de la acción, es indudablemente el personaje central en la peculiar perspectiva que adopta la narración. A través de su percepción y sus impresiones el lector se va formando una imagen del mundo del pazo y de sus habitantes. Nuestro conocimiento de la situación es, pues, una especie de mosaico que se va componiendo al filo de las vivencias de Julián. En efecto, los sucesos se reflejan en numerosos pasajes de discurso interior, cuyas modalidades ha analizado Canoa[13]. Por otra parte, estas vivencias constituyen una etapa esencial en la formación humana del capellán y sitúan la novela en la frontera del *Bildungsroman*.

La intensa participación emocional de Julián en los acontecimientos queda particularmente evidente a partir del nacimiento de la niña. Y es que la única persona con quien llega a comunicarse realmente es Nucha. La gran veneración que desde la infancia había sentido por la muchacha le mueve a encarecer su candidatura al marqués cuando éste busca esposa. Existen entre Julián y Nucha unos lazos de fraternidad espiritual que se explican por su común sensibilidad y su pureza moral. Ambos son forasteros y se sienten desamparados ante la rudeza del mundo de Ulloa. Su amistad se estrecha y se evidencia en la narración a partir del momento en que don Pedro, contrariado por el nacimiento de la niña, se aleja de su mujer. Julián pasa entonces a hacer compañía a Nucha, se encariña con la criatura y va ocupando así el lugar del padre. Es interesante ver de qué forma los acontecimientos moldean la personalidad del capellán: desengañado del mundo, defraudado en sus ideales, se repliega a la vida interior. El Julián, abad de Ulloa, que encontramos luego como personaje secundario en *Naturaleza* asombra por su rigor en el enjuiciamiento de la culpa de Manuela, rigor que excluye todo impulso de compasión cristiana.

3.5. El agente forastero de la segunda novela, Gabriel Pardo, se acerca al pazo cuando se encuentra al término de una larga serie de experiencias profesionales, filosóficas y sentimentales. Su participación, como oficial de artillería, en la tercera guerra carlista lo ha desengañado de los credos políticos y del pundonor militar. En un arranque faustiano intenta después llegar a la verdad última de las cosas dedicándose a las ciencias naturales; pero al poco tiempo

rechaza desilusionado las falacias positivistas. Luego de otras tantas decepciones en el terreno amoroso, se le ocurre como tabla de salvación la idea de casarse con su sobrina Manuela. Existe une cierta contradicción entre la sensatez de su pensamiento de hombre maduro y esta ocurrencia algo peregrina. La explicación hay que buscarla en un hecho psicológico: Gabriel había tenido un gran apego a su hermana Nucha, que lo había criado después de la muerte de la madre. Esta extrema fijación en la personalidad femenina de la hermana parece determinarlo a buscar la identificación amorosa con la hija de ésta. No creemos equivocarnos, pues, al ver también en la relación entre Gabriel y Manuela un lejano trasfondo incestuoso.

Los antecedentes que acabamos de resumir se nos relatan en el marco de un discurso interior que ocupa la mente del militar durante la noche de la primera jornada. Los monólogos nocturnos — en la quinta jornada recordará que «tres noches llevaba sin dormir y tres días sin comer casi» (296) —, los diálogos y las reflexiones que se desarrollan sobre ciertas lecturas y a lo largo de paseos solitarios son los modos narrativos por los que nos enteramos del pensamiento de Gabriel; y estos modos informan una parte mucho más extensa del texto que el discurso interior de Julián en la primera obra. Gabriel se nos aparece, por tanto, como un personaje más complejo, más rico en facetas que el capellán de *Ulloa*.

De las conversaciones con Manuela se desprende que Gabriel, más allá de su cultura intelectual, ignora las cosas más elementales de la vida del campo. En parte por verdadero interés, en parte por complacer a Manuela, juega a invertir las respectivas posiciones confesando su ignorancia y acogiéndose a la sabiduría popular de la muchacha. Frente al bárbaro del marqués, representa Gabriel la civilización, que defiende por ejemplo en la discusión de la cuarta jornada sobre la educación de Manuela (234-235). La relación con Perucho es por razones obvias particularmente conflictiva. La única vez que Gabriel abusa de su posición social es en la violenta lucha con el muchacho, cuando le pide cuentas de lo sucedido con Manuela, reprochándole el haber puesto los ojos en una señorita, siendo un hombre de baja condición. Perucho responde con mucha dignidad, haciéndole ver que él es la única persona que se ha cuidado de la chica desde su nacimiento y que ello lo hace digno de su amor (261-265). Por eso, cuando Gabriel le descubre su parentesco con Manuela lo interpretamos como golpe traicionero para rematar a un adversario que acaba de probar sus méritos.

De la mano de Manuela va Gabriel penetrando los misterios de la naturaleza, y estos contactos con la vegetación y el paisaje influi-

rán en sus reflexiones. En muchos de sus monólogos aparece como escéptico algo cansado de la civilización, que vacila entre conservadurismo y revolución, entre cristianismo y determinismo científico, si bien no toma demasiado en serio todas estas cavilaciones, a menudo teñidas de un humorismo autocrítico. Si se prescinde de sus impulsos pasionales, Gabriel es un contemplativo que suele sopesar los argumentos a favor y en contra de las grandes ideas de su época — cambios sociales y positivismo —, ensayando una síntesis más o menos en la línea del krausismo, tan de moda en ciertos círculos intelectuales del momento. Este eclecticismo, este espíritu de comprensión contrasta con la intransigencia belicosa de los demás, pues tanto el republicano y positivista Juncal como los tradicionalistas que predominan en la sociedad gallega se caracterizan por su fanatismo. La propensión a dudar de todo hace de Gabriel un hombre indeciso; a pesar de su presentimiento de lo que va a ocurrir entre los adolescentes, no actúa, y cuando finalmente lo hace, ya es tarde. Ahora bien, a diferencia de lo que acontece con Julián en *Ulloa*, el drama humano en que se ve envuelto no consigue alterar su espíritu de tolerancia. Frente al abad de Ulloa, con su inflexible código moral, Gabriel defiende, al final del relato, la inocencia de Manuela. Si *Ulloa* se acerca al tipo del *Bildungsroman*, *Naturaleza* tiene visos de novela de ideas, aunque no de tesis, como algun crítico ha dicho.

3.6. Entre los procedimientos que cooperan en la articulación de la intriga conviene mencionar por un lado ciertos personajes y objetos dispuestos simétricamente en el texto y por otro una serie de señales premonitorias del desenlace. En cuanto a los primeros cabe recordar la cruz, testimonio de una muerte violenta, que Julián encuentra al acercarse al pazo, y a la que corresponde su descubrimiento del cadáver de Primitivo al final de la novela. También son simétricas las intervenciones del médico Juncal al principio y al final de *Naturaleza*; en esta obra notamos, además, el motivo de la subida hacia un punto culminante, manifiesto en el viaje de Gabriel a Cebre («¡a la cumbre, a la cumbre!» p. 51) y, antes que nada, en la ascensión de la pareja a los Castros (203-210), después de la cual el desenlace se nos aparece como auténtica caída.

Los elementos premonitorios son numerosos. En *Ulloa* llama la atención el ambiente lúgubre de las bodas de don Pedro y Nucha, el «miedo que infunde el terrible sacramento del matrimonio visto de cerca». El mismo Julián siente «en el corazón un peso raro, como si algún presentimiento cruel se lo abrumase» (112). Más tarde, después de volver el marqués a la vida acostumbrada, Julián sor-

prende en la cocina del pazo una tertulia de aldeanos en que la bruja Sabia echa las cartas, prediciendo el desastre que se está preparando. Lo fatídico de la escena es realzado por la fealdad de la vieja, descrita con desmesura romántica (184).

Por lo que respecta a la segunda obra, el presentimiento y el presagio constituyen uno de los temas del relato, si tenemos presente que Gabriel, desde su conversación con Juncal, hace unas constantes especulaciones sobre el contenido de la relación entre Perucho y Manuela, y que su sospecha del incesto se va consolidando sobre todo en la cuarta jornada. Pero ya mucho antes, al presentarnos a la pareja en el primer capítulo, la autora la compara con el grupo de Pablo y Virginia y añade que éste «parece anticipado y atrevido símbolo del amor satisfecho» (8). Otra vez, la bruja Sabia interviene para presagiar el desenlace, echando maldiciones a la pareja que está a punto de emprender su caminata (184). En un descanso durante la misma excursión, Perucho reprocha a Manuela el quererlo como a un hermano, a lo que ella contesta que de chiquilla siempre había creído que lo era — «no entiendo por qué... — aquí la montañesa dio indicios de quedarse pensativa» (196). Es como si la idea del parentesco se asomase por un instante a la conciencia de la muchacha.

Volviendo a Gabriel, hay que señalar sus lecturas que vienen a dar un sesgo nuevo a sus reflexiones. En la tarde de la segunda jornada visita el archivo, como lo había hecho Julián al día siguiente de su llegada: la visita da pie a una enumeración de las más importantes obras literarias que contiene la biblioteca y que pertenecen en su mayoría a la Ilustración — ya Julián se había escandalizado al descubrir *La Henriada* de Voltaire (*Ulloa* 35). Gabriel se lleva la traduccíon del *Cantar de los Cantares* y *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León, y por la noche aprovecha unas horas de insomnio para leer el *Cantar*, disfrutando de su platonismo amoroso. El texto cobra una nueva significación cuando Gabriel lo rememora en la tarde del día siguiente, durante la ausencia de la pareja. Los numerosos pasajes del libro que ponen en contacto los temas del amor y la naturaleza aparecen ahora como trasunto de la trayectoria de los adolescentes. No sólo se encuentra en ellos una serie de referencias a la fecundidad de la vegetación que incita a la consumación del amor, sino que se da una clara sinonimia entre los conceptos de hermana y de esposa, relación que encarnan precisamente Perucho y Manuela. Todo esto podría parecer una aproximación subjetiva de dos asuntos más o menos análogos en la mente de Gabriel, la proyección de una lectura sobre la realidad, si no se encontrase en la portada del libro y escrito con toscas letras de esco-

lar el nombre de Perucho. Se deduce que el chico y quizás también Manuela aprendieron a leer sobre el texto del *Cantar*[14]. Su conocimiento del contenido — no sabemos si consciente o no — da a su amor, además de la motivación ambiental de orden determinista, un fondo literario. Hay, pues, una deliberada ambigüedad entre los elementos que apuntan a una interpretación naturalista y otros, puramente artísticos, que parecen restarles importancia a aquéllos. Entre el plano de la visión determinista y el de los reflejos literarios se introduce el del mito de la madre naturaleza.

4. *La función del marco social*

4.1. En *Ulloa* nos encontramos ante un complejo cuadro social en que se enfrentan dos clases, una aristocracia decadente en cuanto a valores y base económica y un campesinado de estructura tradicional[15], al tiempo que se oponen el campo y la ciudad.

La decadencia de la aristocracia es ejemplificada por tres representantes y se manifiesta en el anquilosamiento de sus respectivas existencias. El más importante, Pedro Moscoso, se atrinchera en su pazo goteroso, donde es aparentemente el amo, aunque tiene que sufrir los desmanes de su mayordomo. Aborrece la ciudad, en que un zapatero enriquecido «se sube encima de cualquier señor de los que lo somos de padres a hijos» (73). Acostumbrado desde la infancia a una vida primaria — este dato junto con la herencia pueden interpretarse como factores deterministas en su conducta —, desconfía de la cultura urbana en todos sus aspectos, como demuestran por ejemplo sus opiniones sobre los monumentos y el ambiente intelectual de Santiago (90-92, 125). Carece de criterio político, pues tan pronto defiende a los revolucionarios (124) como acepta la candidatura conservadora a la diputación provincial (224). Pero su defecto más grave es la incapacidad de amar, ya que reduce la relación entre hombre y mujer a la satisfacción sexual — en ella se basa su trato con Sabel — y a la función reproductora, que resulta determinante en su conducta: el anhelo obsesivo de tener un heredero forma parte de su orgullo de casta, pero es también expresión de sus instintos elementales y móvil de su preferencia por la prima Rita, en quien ve antes que nada un «soberbio vaso (...) para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre» (88). El rebajamiento del hombre a condición de animal irracional se traduce, además, en su relación con Perucho, que es más bien de fiera a cachorro que de padre a hijo. Es interesante notar que hasta el nacimiento de la niña

lo descuida hasta el punto de permitir que se lo emborrachen estúpidamente. Ahora bien, con el nacimiento de Manuela, el marqués pierde la esperanza de un heredero legítimo y acepta a Perucho como substituto. En *Naturaleza* éste está recibiendo una buena educación en un colegio de Orense, en tanto que Manuela se cría en un abandono absoluto.

Si Pedro Moscoso se embrutece en un medio poco propicio a las expansiones del espíritu y del arte, su tío, Manuel Pardo de La Lage, representa a la aristocracia condenada a la vida inactiva de la ciudad (83). Contrariamente a su sobrino, aparece como fósil de un sistema periclitado, mal integrado en una sociedad burguesa que ya no necesita de las virtudes guerreras de su raza[16]. Pero, al igual que el marqués de Ulloa, se aferra a su categoría social, prefiriendo que sus hijas se queden «para vestir imágenes que unirse con cualquiera, con el teniente que está de guarnición, con el comerciante que medra midiendo paño, con el médico que toma el pulso» (85). El tercer personaje paradigmático de la aristocracia es el joven Ramón Limioso, imagen del perfecto caballero a la antigua, que conserva todo el empaque y decoro de la clase, aunque su destartalado pazo mal puede disimular las estrecheces económicas que pasa su dueño. Sin embargo, por lo que se desprende de los capítulos sobre la elecciones, tanto él como el marqués de Ulloa siguen desempeñando un cierto cacicato político dentro del ámbito rural.

El clero forma un grupo social de características bien definidas y más o menos anexo a la aristocracia. Aparte del abad de Ulloa, de quien ya hemos hablado, deben mencionarse el de Boán, hombre forzudo que se defenderá solo contra una cuadrilla de bandidos[17], y el arcipreste de Loiro, célebre por su obesidad y por sus maneras poco ortodoxas de zanjar los conflictos electorales — en cierta ocasion había roto la urna de un puntapié, al ver zozobrar la candidatura que apoyaba (235). Más formato humano tiene indudablemente don Eugenio, el abad de Naya, quien abre a Julián los ojos sobre el mundo del pazo y le critica su susceptibilidad («se necesita una vara de correa para vivir entre gentes» 62).

En cuanto al campesinado, sorprende la visión extremadamente degradante que la autora da de sus figuras[18]. Primitivo, el personaje más destacado, encarna esa astucia gallega, disimulada bajo una aparente torpeza, que es un tópico bastante frecuente en las novelas y cuentos de E. Pardo Bazán. Los labriegos, artesanos y criadas del sombrío ambiente de Ulloa son casi si excepción unas figuras goyescas, llenas de ignorancia, superstición y falsedad. Algunas de ellas, como Primitivo y la bruja Sabia, tienen rasgos claramente diabólicos.

4.2. En *Naturaleza* el marco social queda más difuminado y no constituye un auténtico tema de la novela. Si bien las diferencias de posición afloran alguna vez en las relaciones entre los protagonistas, los problemas de fondo son de otro orden. Llama la atención que esta segunda novela desdramatiza en parte los sucesos de la primera. Hay un episodio en el capítulo V en que el cacique Trampeta los resume en tono de charla a Gabriel. Nos enteramos de que los supervivientes del conflicto, sobre todo el marqués y la criada Sabel, casada ahora con el gaitero de Naya, han encauzado sus vidas de una forma bastante trivial. Lo que queda de la acción de *Ulloa* es una especie de sustrato que en un momento determinado volverá a producir erupciones. Pero por el momento los antiguos demonios han desaparecido. El contexto en que se desarrolla la trama de la segunda obra es un mundo en ruinas, tanto en el sentido concreto (el pazo de Ulloa, los dos Castros), como en el figurado (las personas de Pedro Moscoso y de Sabel), invadido por una nueva generación. En este hecho se basa la íntima unión entre la naturaleza y la pareja de adolescentes.

El marqués continúa siendo el símbolo del orden patriarcal que vuelve a aparecer en toda su caducidad. En su trayectoria es significativa la escena de la trilla, espléndido cuadro costumbrista en que se describe cómo cada año don Pedro iniciaba personalmente los trabajos y era agasajado después con un jarro de vino, demostrando así que su nobleza no se basaba sólo en la alcurnia, sino también en una fuerza física excepcional. El acto tiene apariencia de ritual y justifica la división tradicional de la sociedad. Después de esta retrospectiva se vuelve a enfocar la escena tal como transcurre en la mañana de la cuarta jornada. El marqués se siente cansado, se tienta los brazos y duda en coger el *mallo*; finalmente se decide, pero a los pocos golpes le flaquean los músculos, se ve incapaz de acompañar el ritmo de los demás; manda a la cuadrilla detenerse y exclama: «Rapaces... Ya pasé de mozo. No sirvo... No darme el jarro» (228). Don Pedro acaba de perder la única cualidad que lo había destacado entre los demás mortales, su fuerza bruta. En un gesto de abdicación, se le ocurre entonces llamar a Perucho para que lo sustituya al frente de los peones, pero éste ha salido con Manuela. Además, su actuación no tendría ningún valor, ya que no es el heredero legítimo.

5. *Paisaje y costumbrismo*

5.1. Baquero Goyanes ha estudiado la función del paisaje en las dos

novelas, señalando que ciertos lugares son descritos de forma distinta según los episodios en que aparecen. El ejemplo más ilustrativo es quizás el oscuro pinar que se cruza para llegar al pazo. Ambos agentes forasteros lo atraviesan al principio de las respectivas obras, pero Julián lo califica de «país de lobos», mientras que a Gabriel le produce una impresión más risueña[19].

El enfoque del paisaje y del tiempo atmosférico de la primera novela es a todas luces romántico, puesto que la naturaleza viene a subrayar la disposición de ánimo de los personajes y la índole trágica de los acontecimientos, como ocurre en cierto diálogo entre Julián y Nucha donde una tormenta realza el estado de inquietud de la señora de Moscoso (193-198). En esta visión predominan lógicamente los tonos oscuros.

El panorama cambia radicalmente en la segunda novela. Gabriel reconoce, al acercarse al pazo, que «la naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo» (108), lo cual indica que la autora ha renunciado a utilizar el paisaje con función decorativa o psicologizante[20]. Las descripciones de escenarios y plantas dan siempre una sensación de frescura y lozanía. Los cuadros paisajísticos pasan a ser tan vastos que algunos críticos malévolos tildaron la obra de tratado de botánica. Según Baquero, la naturaleza se convierte en un personaje fundamental de la trama[21]; nosotros, más que de humanización, preferimos hablar de mitificación. La naturaleza se manifiesta en la vegetación como poderosa fuerza cósmica, como divinidad pagana que rige el destino de los hombres a su capricho.

Unos antecedentes inmediatos del mito pueden encontrarse en *Ulloa*, donde se habla por ejemplo del «sosiego que derrama en nuestro combatido espíritu la *madre naturaleza*» (65) o de «la acción bienhechora de la *madre naturaleza*» (154)[22]. En la segunda novela el mito se desarrolla a partir del primer capítulo, en que los adolescentes se nos presentan «lejos de toda mirada, sin más compañía que la *madre naturaleza*, a cuyos pechos se habían criado» (10)[23]. Estas primeras páginas están cargadas de otras referencias mitológicas y literarias; la imagen de la pareja bajo el árbol (7) recuerda el Génesis — también su toma de conciencia del incesto tiene en el fondo algo de pecado original, de descubrimiento del bien y el mal — y poco después se les compara con el grupo de Pablo y Virginia (8). La trayectoria de la pareja ofrece, finalmente, un claro paralelismo con la de Dafnis y Cloe.

Hay, pues, un mito básico con una serie de variaciones eruditas que giran en torno al tema del amor juvenil. Pero si los motivos secundarios poseen unos significados claros, fijados por la tradi-

ción, la madre naturaleza es esencialmente ambigua, y el personaje que interpreta mejor esta ambigüidad es Gabriel. A lo largo de la novela se deja cautivar, poco a poco, por la exuberancia de la vegetación; aún en la discusión sobre la responsabilidad de Manuela defiende la bondad de la fuerzas telúricas, el respeto que merecen los impulsos naturales, y sólo cambia de opinión en las últimas líneas del libro, en esa sentenciosa frase: «Naturaleza, te llaman madre... Deberían llamarte madrastra» (320). Lo que queda al concluir el relato es la tensión entre los términos *madre* y *madrastra*; el texto deja sin resolver el enigma del mito y plantea, además, el problema de su función en la obra.

5. 2. Al igual que el paisaje, las escenas costumbristas están presentes en ambas obras, pero su significación varía de una a otra. En *Ulloa* merecen mención especial las fiestas patronales de Naya; el banquete en la rectoral, con su colorido y abundancia de manjares, sirve para presentar en una perspectiva eminentemente fisiológica la espesa humanidad de los prohombres de la comarca (54-61). Otra escena característica, la cacería con la que don Pedro reanuda su antigua vida, termina con una matanza de liebres en celo, donde la relación entre los principios de *eros* y *thanatos* recibe un tratamiento particularmente expresivo (208-209).

En *Naturaleza* se trata de cuadros menos espectaculares, como el interior de la vivienda del Gallo con su lujo ridículo (131-133), la descripción de la vida doméstica de la gente humilde con motivo de la visita de Gabriel y Manuela al molino (159-165), o la escena de la trilla ya mencionada. Muy importante es también un episodio del principio de la obra en que vemos actuar al *algebrista* o *atador de Boán*, personaje pintoresco de atuendo estrambótico y lenguaje pseudocientífico, que se dedica a curar sin distinción a personas y animales. Este curioso tipo popular, que es médico naturista, curandero y veterinario en una persona, nos parece de un valor especial para la interpretación de la actitud de la autora frente a la civilización rural de Galicia. A pesar del humorismo que se nota en su caracterización, a pesar de los disparates que dice, sus tratamientos inspirados en la sabiduría popular resultan ser de probada eficacia. Entre los aldeanos goza de mucho más prestigio que el médico Juncal, y éste no puede menos que reconocer su pericia profesional. El personaje no tendría quizás mayor significación, si la autora no le concediera un lugar tan destacado, introduciéndolo ya en el segundo capítulo, en un episodio bastante largo. La oposición que se establece entre el atador de Boán y el médico Juncal o, en otras palabras, entre la medicina popular y la universitaria, es paradig-

mática del contraste entre el campo y la ciudad. El pensamiento del curandero consiste en una curiosa mezcla de panteísmo, creencias populares y frases sacadas de tratados técnicos. En el médico, en cambio, resalta el positivismo y el radicalismo político, ambos descritos con una ironía que parece situarlos en el mismo plano que los dislates del algebrista.

Todo esto indica sin duda que doña Emilia se retracta hasta cierto punto de la visión excesivamente negativa del campo que había dado en la primera novela. El enfoque de la segunda es menos polémico y se acerca al análisis antropológico de las diferencias de pensamiento y comportamiento entre el hombre rural y el ciudadano.

6. *A modo de conclusión*

Una comparación de las dos novelas sobre la base de los distintos planos de lectura y procedimientos narrativos no puede eludir, como punto de referencia, la cuestión del naturalismo español. Sin comentar las actitudes de los críticos ante nuestras obras, ya reseñadas por Oleza[24], vamos a limitarnos a poner de relieve que en contra de Baquero, quien las consideraba naturalistas y creía ver en *Naturaleza* un determinismo auténtico, la mayoría de los especialistas niegan tal hecho. Nos parece evidente que el determinismo y el dato fisiológico como reflejo de la psicología no son aplicados con el rigor que exige la doctrina francesa. Constituyen una técnica descriptiva empleada con fines estéticos, que no afecta al fondo del relato. En cuanto al determinismo basado en la herencia y el medio humano, resulta relativamente borroso en *Ulloa* — se suele ver en la conducta de Pedro Moscoso —, mientras que en *Naturaleza* parece manifestarse a primera vista en el poder de la naturaleza. Pero esta apariencia es engañosa, por lo menos tomada aisladamente, ya que el discurso sobre el amor de Manuela y Perucho permite varias interpretaciones.

Precisamente la pluralidad de lecturas que ofrece el texto, la polivalencia de los sucesos relatados, es en nuestra opinión la conclusión más importante que se puede sacar de un análisis de la segunda obra. Estas lecturas son fundamentalmente cuatro y enfocan la influencia del medio humano (determinismo), la irresponsabilidad del padre, el mito de la madre naturaleza y una asimilación precoz del *Cantar de los Cantares*. Su jerarquía no es tan clara como se podría pensar en una primera aproximación; nosotros atribuimos una significación especial a la interpretacíon mítica, basán-

donos en la extensión de los cuadros paisajísticos, las diferentes alusiones a la madre naturaleza y, sobre todo, el motivo del incesto, bastante alejado de la problemática socio-ambiental de la primera novela[25].

Si *Ulloa* es un relato de corte tradicional, en el que la acción y su tratamiento en la intriga llegan a cautivar al lector por la novedad y los contrastes — a los ya mencionados se podrían agregar los de materia y espíritu, de agresividad masculina y capacidad de sufrimiento femenina —, *Naturaleza* es una obra de transición en que se vislumbra la renovación del género tanto en el marco europeo como en la trayectoria personal de la autora. La acción queda eclipsada por las descripciones y el discurso interior. La gran cuestión de la civilización permanece en pie, pero en vez de servir de motivación al drama humano, es ahora tema de las meditaciones del agente forastero. Ya no se trata, además, de un antagonismo entre civilización y barbarie; esta visión esquemática ha sido reemplazada por una reflexión más diferenciada sobre el conflicto entre el pensamiento tradicional y las ideologías modernas, así como la posición del hombre frente a la naturaleza. Novela de ideas, que desconcierta por la presencia constante de la duda, los matices cambiantes y los distintos planos de lectura, *La madre naturaleza* posee una estética más bien artificiosa que naturalista y prefigura así la etapa intimista de Emilia Pardo Bazán.

Rolf Eberenz
Basilea

NOTAS

1 Véase M. Baquero Goyanes, «La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán», *Anales de la Universidad de Murcia* 13 (1954-1955) 157-234, 539-639; p. 161.

2 E. Miralles, *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y sus enunciados narrativos*, Barcelona, 1979.

3 Cf. los ya clásicos trabajos de V. Propp sobre la morfología del cuento mágico ruso (*Morfologija skazkii*, Leningrado , 1928); A. Dundes, *The morphology of North American Indian folktales*, Helsinki, 1964; T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haya / París, 1969; o sobre unas narraciones breves de la literatura hispánica moderna el estudio de J. A. Álvarez Sanagustín, «Inmanencia y manifestación en la *Historia universal de la infamia*», en Mª C. Bobes Naves et al., *Crítica semiológica*, Santiago de Compostela, 1974, p. 97-126.

4 Cl. Bremond, *Logique du récit*, París, 1973, p. 20 y ss., y 131; cf. los comentarios del modelo de Bremond en C. Segre, *Literarische Semiotik. Dichtung* —

Zeichen — Geschichte, Stuttgart, 1980, p. 101 y ss., y en E. Gülich — W. Raible, *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*, Munich, 1977, p. 202-218.

5 Segre, *op. cit.* p. 82 y ss.

6 E. Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza, 1969.

7 J. Canoa Galiana, «Estudio del discurso narrativo de *Los pazos de Ulloa*», *Lingüística española actual* 2 (1980) 135-186, p. 136-137.

8 E. Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, Madrid, Alianza, 1972.

9 Cf. el juicio del señor de la Lage al respecto: «Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece.» (24)

10 Canoa, *op. cit.* p. 140-141; cf. también B. Varela Jácome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, «Cuadernos de Estudios Gallegos», Anejo XXII, Santiago de Compostela, 1973, sobre todo p. 87-95; J. Oleza, *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, 1976, p. 65-87; y C. Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, 1973, p. 121-128, 133-139.

11 Canoa, *op. cit.*, p. 146-147; parece haber error en la cronología de N. Clémessy, «A propos de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán», *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 233 (1979) 47-61, p. 49, puesto que la autora cree descubrir ciertas contradicciones entre las fechas de acontecimientos históricos y el tiempo del relato.

12 Cf. Oleza, *op. cit.* p. 77, Bravo-Villasante, *op. cit.* p. 137.

13 Canoa, *op. cit.* p. 158-161.

14 Recuérdese la advertencia de Fray Luis en el prólogo de la obra: «la lección de este libro es dificultosa a todos y peligrosa a los mancebos, y a todos los que aún no están muy adelantados y muy firmes en la virtud; porque en ninguna Escritura se explica la pasión del amor con más fuerza y sentido que en ésta.» (*Obras completas castellanas*, BAC, Madrid, 1957, vol. I, p. 71-72). Sobre la función del *Cantar* en nuestra novela véase también H. L. Kirby, «Pardo Bazán's use of the *Cantar de los cantares* en *La madre naturaleza*», *Hispania* 61 (1978) 905-911.

15 Sobre el medio social véase Clémessy, *op. cit.* p. 51 y ss.

16 Fijémonos en que, dentro de la caracterización fisiológica propia del naturalismo, Manuel Pardo y Pedro Moscoso son descritos con una serie de rasgos que se inscriben en una definición racial de la nobleza (82-83); en unos supuestos raciales se basan también el físico y el comportamiento del ama de cría (172-174).

17 Cf. *Naturaleza* 234; el asunto aparece reelaborado en el cuento *Nieto del Cid*.

18 Cf. Clémessy, *op. cit.* p. 57.

19 Baquero, *op. cit.* p. 595-596.

20 La idea del subjetivismo ante la naturaleza la expresa Gabriel varias veces: «¡Empeñarnos en que la naturaleza tiene voces (...) Unas voces que están hablando hace miles y miles de años, y a cada cual le dicen una cosa diferente!» (239).

21 Baquero, *op. cit.* p. 162.

22 Sobre el tópico de la *natura mater generationis* en la tradición europea, véase E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna / Munich, [8]1973, p. 120, 132 y 190.

23 En otro contexto, el médico se refiere a nuestro mito: «después me fui convenciendo de que la naturaleza, así como es madre, es maestra del hombre» (65).

24 Oleza, *op. cit.* p. 70-73.

25 Oleza, *op. cit.* p. 68.