

# La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán

(Continuación)

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras

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 determi-

nado 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.).

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

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 bizmas, el feísimo rostro de aquella pégrina 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 cervantino.

Distinto es el caso de los narradores—Dickens, Balzac—que acumulan 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).

---

«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 pleuresías, 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 histórica de clínica, y a poco más de manicomio» (*El Naturalismo*, pág. 75).

(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 desreali-

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 cuadrículado 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.

---

zar 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 crear—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 BAZÁN Y EL «DATO FÍSICO»: 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. Éste 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).

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

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

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 sienas 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 incluidos 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, sienas pálidas, el lector sabe a qué atenerse, por lo menos en la intención 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 sienas verdeaban, sus ojeras se teñían de ma-

(2) Ed. cit., I, pág. 96.

(3) Ed. cit., I, pág. 98.

(4) Ed. cit., I, pág. 103.

tices 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 blanca», «sus encías blanquecinas y flácidas», «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 fué esta la única vez que Emilia Pardo Bazán, con detallismo naturalista, se esforzó en describir la agonía de un tuberculoso. En *La 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 flácidas. Sus orejas se despegaban del cráneo de un modo aterrador, como si fuesen a caerse al suelo. Sentí su mano viscosa entre las mias 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 tra-

(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.

(11) Ed. cit., I, pág. 737.

(12) Ed. cit., I, pág. 753.

tados 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 manejo 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 arrebató 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, ama-

(13) *El Romanticismo*, pág. 107

(14) *El Naturalismo*, pág. 92.

(15) Ed. cit., I, pág. 852.

(16) Ed. cit., I, pág. 1005.

(17) Ed. cit., I, pág. 857.

(18) Ed. cit., I, pág. 858.



rilla 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*: «Sus mejillas se hundían y bajo la gorra inglesa de viaje sus orejas de cera se despegaben 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, desnudando el organismo, determinan la consumción» (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 artrismo» (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 vea 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 inver-

(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.

(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.

náculo» (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).

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 encoquetada 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 fué un dolor como si le barrenasen las sienas de parte a parte con un barrenito 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 pegajosa, 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, tictando 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

(29) Ed. cit., I, pág. 557.

(30) Ed. cit., I, pág. 584.

(31) Ed. cit., I, pág. 596.

(32) Ed. cit., I, pág. 483.

(33) Ed. cit., I, pág. 547.

(34) Ed. cit., II, pág. 321.

el recuerdo dormía, porque de improviso se destacó, claro y victorioso» (35).

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 Guardiania: «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 dió en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre; fué 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 elefanciaco 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 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

(35) Ed. cit., II, pág. 323.

(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 fealdad, de la podredumbre humana—la limpieza 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.

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 fué 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 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 ende-

---

(1) Ed. cit., I, pág. 191.

blez 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 heroico 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 Herminia. Con Julián compone el grupo del desamparo, 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 entonar, 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 inteligen-

(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.

te, 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 hacía 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 habersele 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 corchetes 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 complejión robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas»; «despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz» (11).

---

(7) Ed. cit., I, pág. 264.

(8) Ed. cit., I, pág. 270.

(9) Ed. cit., I, pág. 285.

(10) Ed. cit., I, pág. 294.

(11) Ed. cit., I, págs. 193-4.

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 cerdoso» (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, «podérosa 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.

Qué tan robustos organismos no son—como antes señalé—expresión

(12) Ed. cit., I, pág. 222.

(13) Ed. cit., I, pág. 231.

(14) Ed. cit., I, pág. 231.

(15) Ed. cit., I, pág. 234.

(16) Ed. cit., I, pág. 194.

(17) Ed. cit., I, pág. 258.

(18) Ed. cit., I, pág. 267.



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, parecía 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 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 la 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.

(19) Ed. cit., I, pág. 386.

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

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 enlazando 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 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 libretos 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 la 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:

(21) Ed. cit., I, pág. 267.

«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 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: «Sabido 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).

En la misma línea está alguna otra descripción o alusión fisiológica, como la referente a la protagonista, Amparo, cigarrera de oficio: «al sa-

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

(2) Id.

lir 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: hábilos 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, págs. 167-8.

(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 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:

---

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

(2) Ed. cit., I, pág. 801.

(3) Ed. cit., I, pág. 810.

«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 en pie en la chimena, 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 brutalmente naturalistas, y cuanto más a lo vivo las dibujes, más antipáticas le serán. No obligues al que haya de leerle 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).

(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.

(7) Ed. cit., I, pág. 825.

(8) «Y lo que colmó la medida fué la escatología, personificada en un aldeano que lleva un mote divino; todo lo cual tenía que causar náusea. Lo único que se vió en la larga novela fué una figura tan apesosa. 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).

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 rayándose 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 eso 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 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).

---

(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).

(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 textura 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).

Este ser femenino, convencionalmente delicado y complejo, tras su amor por Silvio, sufre una conmoción religiosa, casi mística. Su padrino,

---

(1) Ed. cit., I, pág. 887.

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 úrente 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 dispuestos 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

(2) Ed. cit., I, pág. 903.

(3) Resulta curioso comprobar cómo la PARDO BAZÁN desdobra 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 BAZÁN 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 mágica.

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

servirse de arma más poderosa. En el centro, la cama de operaciones radiográficas con su cabecera movable 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 *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».

(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. ci., I, pág. 909.

«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 dentro, 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 Químera* 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 si 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 los seres humanos, y si Lope ante la calavera de una mujer, evoca en un bellissimo 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

(8) Ed. cit., I, pág. 909.

(9) Ed. cit., I, pág. 911.

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 evocación 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 indisfranzable 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 naturalis-

ta 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 manchando 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.<sup>a</sup> 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 desdeque 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 pareçia que estavan tan vaxos que passava el río de Tajo por cima dellos. Et desdeque 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 adjetivatoria: «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.

---

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

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 afectó 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 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

(2) Téngase en cuenta el papel de esa oscuridad y esa lóbreguez 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 inconscientemente, 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.

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

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 similitudes de su prosa. Obsérvese cómo en el trozo reproducido el empaque sonoro se inicia ya desde la horaciana fórmula de apertura —*Beatus ille: O cuán dichoso*—, prolongándose luego en todos los complementos que, en el extenso período, dependen del verbo *abasta*. Esos complementos están distribuidos 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», «tapaderas de palo», «salero de corcho». Se pasa 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 lanca 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 trans-

curren los diálogos *De los Nombres de Cristo* resulta muy expresiva en cuanto a esa aleación de deleite verbal y ansia de una belleza que trascienda 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 paseando 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 veyá 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, apesados 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 del *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 rio 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 ador-

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

nado 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 permision 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 manera 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 sportilla de palma y, encajada en la pared, una almofía blanca, por dó coligió Rincón que la sportilla 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 des-

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

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

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

cubrir tras una descripción detallista como la transcrita de Cervantes, 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 Casaldueiro (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 Monipodio 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 una 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 prelude 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 ambiente. 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*.

Para el escritor costumbrista la manipulación del detalle suele resultar indispensable, puesto que sólo así parece ser capaz de revelarnos su capacidad de observación. Y el costumbrismo es retrato obtenido por observación.

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 veces 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 ablan-

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

da 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 desrealizar 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 precedero, sino ya percedo, la curiosa visual del espectador. Cierta 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 tiempo, 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 chorriceras y manta segoviana; su mesilla de pino, con un jarro y 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 alter-

(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.º 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.

(4) LARRA, ed. cit., págs. 197-198.



nativamente aparecen y desaparecen, tales como albardas, colleras, esquilonos, y otros propios de los trajinantes que suelen ocupar aquellos aposentos» (5).

---

(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».

«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

---

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

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 llegué 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 extremo 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 resplandor 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).

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

(3) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., II, pág. 21.

En *Un viaje de novios* las descripciones detallistas pierden énfasis o además retórico para ganar precisión de inventario: «Cercioróse así mismo 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. Recuérdense en *Sotileza* de Pereda el cuarto del P. Apolinar, en el que hay una «*mesa de pino, un sillón 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

---

(4) Ed. cit., I, pág. 80.

(5) Ed. cit., I, pág. 110.

(6) Ed. cit., I, pág. 147.

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

de vela, embutido en una palmatoria, también inventariada más atrás» (8).

También la novelística galdiosana se caracteriza por las descripciones de interiores cuyo mobiliario aparece minuciosamente inventariado. Veáanse 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).

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 éste 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 pren-

(8) Id. pág. 1360.

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

(10) Id., pág. 68.

(11) Ed. cit., I, pág. 151.

dería 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», apuntes 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 trasparenteada 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 vio el comedor circular, con tres ventanas, alumbrado por una lámpara japonesa. La madre y el hijo habían dado allí rienda suelta a su fantasía:

---

(12) Ed. cit., I, pág. 518.

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).

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 débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'attrappe, 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 phrase qui suit; elle tombe dans le vide, éternellement et entraîne sa proie dans cette chute infinie. Toute réalité, une fois décrite, est rayée de *l'inventaire*: on passe à la suivante» (14).

(13) *Pedro y Juan*, trad. de Frontaura, ed. cit., págs. 204-205.—Recuérdese asimismo, 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 jugar. 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 minuterios. 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 estatuilla 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 BAZÁN:  
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 cotidianidad de los objetos en ellas inventariados, como corresponde a su intención fotográfica y verosimilista. Así, en *Morriña*, un comedor de la mesocracia madrileña merece éstas 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).

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

---

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



*distraídamente* una estancia, nos da una circunstanciada descripción de la misma:

«Miré distraídamente el gabinete, que era archivular, 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 *archivular* 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 cascotes de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guñapos 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 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 foto-

(2) Ed. cit., I, pág. 648.

(3) Ed. cit., II, pág. 335.

(4) Ed. cit., II, pág. 120.

gráfico para alcanzar los de la alegoría o el símbolo, con la consiguiente desrealización. 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 paraguas 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 desrealizado. Poco importa que el arranque se apoye en una realista sensación olfativa, si al momento la Pardo Bazán comienza a manipular arti-

(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 oscuras, 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 ferroso, un vago aspecto siniestro donde se mezclaba la salida del hospital con el regreso del Monte de Piedad» (Ed. cit., págs. 95-96).

ficiosamente 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», «proble-mática 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.

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, *Donde 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 ferriaban cucharas de palo, cestería, cribas y zuecos: tal era la industria de la cuesta de San Hilario» (7).

(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 leñera de boj; dos paquetes de horquillas tomadas de orín; un bote 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 beno, 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 palabritas *calmantes y mansas*, el *peludo* rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote *cochiner*o 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:

«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

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

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

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, téticamente 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 pudiera dejarle flotar las riendas sobre el pescuezo, pues aunque lucía 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 sustituido 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 pla-

(2) Ed. cit., I, pág. 192.

(3) Ed. cit., I, pág. 193.

(4) Ed. cit., I, pág. 381.

cidez. 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).

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 «confundiéndose 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—detalladamente 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

(5) Ed. cit., I, pág. 282.

orla del vestido, se entretejían, se fundían, como si formasen parte de un mismo cuerpo. Al fin, el mancebo fué 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, livideces 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:

«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 hñodos 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 fué asesinado Primitivo. De esta manera la escritora nos hace ver, muy plásticamente, cómo un lugar

(6) Ed. cit., I, pág. 336.

(7) Ed. cit., I, pág. 382.

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 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 nubes 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

(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).

(9) Ed. cit., I, pág. 338.



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 policroma 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, anaranjados, 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 espe-

---

(1) Ed. cit., I, pág. 195

cie 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 escondite 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 fué 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 fué 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 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

(2) Ed. cit., I, pág. 196.

(3) Ed. cit., I, pág. 196.

(4) Ed. cit., I, pág. 197.

(5) Ed. cit., I, pág. 201.

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 «hidrónica 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 lamainisco sostenían *grandes* jarros *rebosando* tinto añejo; y haciéndoles frente, en una esquina del aposento, esperaban turno *ventradas* 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 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).

(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.

(13) Ed. cit., I, pág. 299.

(14) Ed. cit., I, pág. 228.

(15) Ed. cit., I, pág. 231.

(16) Ed. cit., I, pág. 253.

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 aplicarle 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 Natu-*

(17) Ed. cit., I, pág. 267.—Un tipo humano semejante se encuentra en *Mont-Oriol* de MAUPASSANT: «Y apareció la nodriza, mujerona coloradola 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) Ed. cit., I, pág. 271.

(19) Ed. cit., I, pág. 273.

raleza—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 agigantado, 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 desrealización—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 fué 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 pormenores descriptivos están enderezados a conseguir auditiva, visual y táctilmente una triple sensación de repugnancia:

---

(1) Ed. cit., I, pág. 194.

(2) Ed. cit., I, pág. 199.



«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).

Veáse, 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 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 «dar» y la chimenea con asientos de madera bajo su campana; la artesa de guardar el pan; el horno de cocerlo; algunos ta-

(3) Ed. cit., I, pág. 204.

(4) Ed. cit., I, pág. 339.

buretes 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 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 nasa-

---

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

les se unía el punzante mal olor de los quesos y aún sobresalía el desapacible tufo del corraje, y el vaho nauseabundo tan peculiar a las diligencias como el olor del carbón de piedra a los vapores» (6).

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 viscosa» (7).

(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 oscaba 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 alla, 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 pegan las moscas; y luego pasa un señorito lugareño, gordo, sudando, un Silvio; el cuello le golea 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 alecan 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 Eufrosia, 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 fruterías, entre regateos y risas, descuidaban espaular 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 cóncave mosquilar era la dulcería de Ramón. Daba fatiga y náusea ver a aquellos bichos zumbiar, tropezarse en la cálida atmósfera, prenderse las patas en el caramelo de las yemas, hacer después esfuerzos penosos para liberarse del dulce cautiverio. Sobre 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.

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 removi6 sus patas que parecía 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)

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.

---

(8) Ed. cit., I, pág. 402.

## 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 de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el

---

(1) Ed. cit., II, pág. 117.

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 fué cortando con un cuchillo candente, y el azúcar chilló al tostarse, despidiendo olor confortativo» (5).

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).

(2) Ed. cit., II, pág. 132.

(3) Ed. cit., II, pág. 144.

(4) Ed. cit., II, pág. 335.

(5) Ed. cit., II, pág. 258.

(6) Ed. cit., I, pág. 655.

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 fué 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 ederezo 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 pólipa. De rato en rato empañaba en trapo la sangre que corría y le impedía ver. Cada raíz encubría otras más menudas, y la navaja 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. La 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 ella los bordes de la lengua para levantar las escamillas en que consistía el mal; sacó luego del bolsillo-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).

(7) Ed. cit., I, pág. 416.

(8) Ed. cit., I, pág. 341

(9) Ed. cit., I, pág. 342.

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 rebasa los límites de lo puramente literario.

Por eso, las *lecciones de cosas* de la Pardo Bazán que hoy pueden parecer 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.



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 de 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, çeçinas, 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 ocurre en un bellissimo 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, succulento 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, luciendo al sol destellos de todo el iris, al perder 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»,

(1) *Libro de Buen Amor*, ed. Cejador, Clás. Cast., II, págs. 81-82.

(2) *La Regenta*, Ed. Maucci, Barcelona, 2.<sup>a</sup> ed., 1908, tomo I, pág. 220.

«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 succulentas 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 Pármeneo, 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 corço é de garça, é otras confaciones. Sacava agua para oler, de rosas, de azahar, de jasmín, 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 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 é de alcaraván é 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 Pármeneo, 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

(3) *La Celestina*, ed. Cejador, Clás. Cast., I, págs. 73 y ss.

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 case-ros, 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 case-ros, tórtolas de jaula»—viene una segunda serie en la que todos los complementos aparecen enlazados con la preposición 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—

(4) *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, Ed. Clás. Cast., págs. 88-89.

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 máximo ese hervor, ese pulular de las fuerzas y formas de la naturaleza que está latiendo siempre por las *Soledades*».

«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.

(5) *Polifemo*, vs. 73-88.

(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. Veánse algunos fragmentos de una muy extensa y detallada serie de bodegones, incluidos 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 al lejos el jardín, se dejaba ver una larga mesa corrida, cubierta a trozos (pues no llegaba a más la tela) con manteles de gusanillo, blancos y almidonados como vestimenta de altar. A un lado y otro se miraban cestos de mimbrés colmados de pan rubio o candeal bajo mil formas caprichosas y lucidas; pero todas tentando sabrosamente el paladar. Aquí las teleras rubias de los panade-

---

(1) LARRA *Artículos de costumbres*, ed. cit., pág. 104.

ros 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 Estebanez 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 construido 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 nieve. 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).

(2) S. ESTEBANEZ CALDERÓN, en *Antología de Costumbristas españoles* de Correa Calderón, ed. Aguilar, I, pág. 816.

(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 almíbaros, 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 es-

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).

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 su 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 algu-

polvoreados 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.

(5) Ed. cit., I, pág. 125.



na 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 *pre-modernista*. 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 al 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. Veáse, si no, este sencillísimo bodegón de *Morriña*:

«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*:

(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.

(8) Ed. cit., I, pág. 556.

(9) Ed. cit., II, pág. 134.

(10) Ed. cit., II, pág. 140.

«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).

---

(11) Ed. cit., II, pág. 180.

XXXII

OTRAS MODALIDADES DE «BODEGÓN» LITERARIO  
EN LA PARDO BAZÁN

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 tijeras 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

---

(1) Ed. cit., I, págs. 611-12.

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 cerrada electoral:

«De repente, un espantoso estruendo, formado por los más discordantes y fieros ruidos que pueden desgarrar el tímpano humano, asordó la estancia. Sartenes rascadas con tenedores y cucharas de hierro; tientos 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

(2) Ed. cit., II, pág. 318.

(3) Ed. cit., I, pág. 239.

(4) Ed. cit., I, pág. 310.

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. Único 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 la 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).

---

(5) Ed. cit., I, pág. 460.

## XXXIII

## «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 escritora 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 refinamiento. 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

(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.

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 menos 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 arrebató 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—

(2) E. PARDO BAZÁN, Ed. cit., I, pág. 929.

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; estatuillas 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

(3) Ed. cit., I, págs. 939-40.

(4) Ed. cit., I, pág. 980.

(5) Ed. cit., I, pág. 947.



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. 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:

(6) Ed. cit., I, pág. 943.

(7) Ed. cit., I, pág. 970.

(8) Ed. cit., I, pág. 984.

«Una luz rubia que hacía brillar las hojas bruñidas de los pandanos y las hojas peludas de las dioneas, doraba las estatuillas de alabastro, que, artísticamente colocadas, se entronizaban sobre el follaje. Sus frías carnes adquirirían 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, modernista, 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 bronce 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 BAZÁN con esta otra 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 vió 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 chincscos, de ojos sallones 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 vocabulario, 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 sólo 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).

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 esconden 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 claramen-

(1) A la amabilidad de mi buen amigo JOSÉ MARÍA 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, preludeo 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.

te—por ejemplo en *Madame Bovary* y *La educación sentimental*—lo que de prolongación y pugna hay en el sucederse de 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 errores 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