


Trabajo Final de Grado
Curso 2020 - 2021

La adopción del naturalismo francés en *La Madre Naturaleza*

Eva Cama Melero
Dirigido por Lara Vilà

Grado en Lengua y Literatura Españolas
Universidad de Girona
Facultad de Letras



RESUMEN

Este trabajo tiene como objeto de estudio la novela de Emilia Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza* (1887), segunda parte de *Los Pazos de Ulloa* (1886). En él se analiza la trama amorosa de esta obra y, sobre todo, el amor natural encarnado en la pareja de Perucho y Manuela, que se sostiene en las ideas de naturaleza-madre y naturaleza-madrastra. A través del «experimento» que plantea la autora, en el que participa la dialéctica entre el determinismo naturalista y su visión del cristianismo, se podrá reflexionar sobre la particular adopción que hace Pardo Bazán del primero. En este sentido, se aprecian los puntos de conexión y las divergencias existentes con el movimiento del maestro de Medán.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán; *La Madre Naturaleza*; Amor natural; Perucho y Manuela; Naturalismo francés; Naturalismo cristiano.

ABSTRACT

This work studies a novel by Emilia Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza* (1887), second part of *Los Pazos de Ulloa* (1886). This investigation analyzes its love plot and it focuses on the natural love depicted in the couple of Perucho and Manuela, based on the ideas of nature as both mother and stepmother. Through this "experiment" the author reasons about Naturalist determinism from her Christian perspective, adopting a particular turn of French Naturalism. In this sense, the connections and the divergences with the movement of the master of Medán are emphasized.

Keywords: Emilia Pardo Bazán; *La Madre Naturaleza*; Natural love; Perucho y Manuela; French Naturalism; Christian Naturalism.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|----|
| Introducción | 5 |
| Estado de la cuestión | |
| 1. Emilia Pardo Bazán | 8 |
| 1.1. Vida | 8 |
| 1.2. Obra | 10 |
| 2. El naturalismo en España | 16 |
| 2.1. Sobre el origen del naturalismo en España..... | 16 |
| 2.2. Sobre la irrupción del naturalismo en España | 17 |
| 2.3. Sobre el desarrollo del naturalismo en España..... | 18 |
| 3. <i>La Madre Naturaleza</i> | 23 |
| Marco teórico | |
| 4. El amor en <i>La Madre Naturaleza</i> | 28 |
| 5. Análisis del amor en la novela | 31 |
| 5.1. El diluvio en la naturaleza madre hacia la salida de la gruta y fin del primer paseo de Perucho y Manuela..... | 31 |
| 5.2. La aparición del señor Antón..... | 33 |
| 5.3. La llegada del <i>intruso</i> | 35 |
| 5.4. El primer paseo de Gabriel y Manuela | 38 |
| 5.5. El segundo paseo de los enamorados, el incesto y la búsqueda de Gabriel | 40 |
| 5.6. El conocimiento de Perucho de lo cometido y los posteriores disentimientos...43 | |
| 5.7. La marcha de Perucho y la asistencia de Juncal a Manolita | 45 |
| 5.8. La marcha de Gabriel a la naturaleza madrastra..... | 47 |
| 6. La adopción pardobazaliana del naturalismo francés a partir del estudio del amor | 49 |
| Conclusiones | 53 |
| Bibliografía | 56 |

A la meva àvia, Montserrat

INTRODUCCIÓN

Emilia Pardo Bazán es una de las novelistas más reconocidas y estudiadas de nuestra literatura decimonónica. Su prolífica y espléndida obra la ha hecho merecedora del puesto que ocupa en el canon actual de la literatura española. Este trabajo pretende contribuir al reconocimiento de su prestigio como escritora mediante el estudio de *La Madre Naturaleza*, continuación de *Los Pazos de Ulloa*, considerada por la crítica su obra más importante.

La Madre Naturaleza es una novela que merece ser estudiada por diferentes motivos. En primer lugar, permite reflexionar sobre la coyuntura ideológica, política y social en la que se encontraban los autores españoles en aquel momento. En segundo lugar y, en consecuencia, en la obra se plasma la singular y personal adopción estilística e ideológica de nuestra autora. En tal sentido, el final de la novela ilustra la conciliación entre el credo pardobazaniano y las letras francesas.

Una vez decidí que el objeto de estudio sería esta novela, barajé las distintas formas de abordarla. Un aspecto que me atrapó en la primera lectura fue la trama amorosa. Por este motivo, he decidido llevar a cabo un estudio sobre el amor –sobre todo, el amor natural– en *La Madre Naturaleza*. Este enfoque ha guiado todo el marco teórico, que se sostiene en dos ideas claras y persistentes a lo largo de toda la novela: las de la naturaleza-madre y la naturaleza-madrastra.

El objetivo que me he planteado es analizar la práctica novelística de Emilia Pardo Bazán en su novela de 1887 a partir del estudio del amor natural. Las dos ideas apuntadas arriba conforman el marco teórico, que permitirá trazar la transformación de la naturaleza-madre en una naturaleza-madrastra. Proceder así permite, en primer lugar, desentrañar el sentido de la novela y, después, reflexionar sobre la adopción que hace Pardo Bazán del naturalismo francés.

Como se ve, todo está estrecha y causalmente relacionado. Por este motivo, es muy importante la manera de proceder en este estudio. En este sentido, he llevado a cabo un examen de toda la trama amorosa de la novela, siguiendo estrictamente la cronología de la trama. Esta aproximación permite centrarse bien en el cambio de naturaleza-madre a naturaleza-madrastra. Por otra parte, también ayuda a examinar de una forma más clara la relación que mantienen los personajes. Finalmente, la consideración de estos aspectos

permitirá abordar la cuestión central de este trabajo, que concierne a la forma en que la novelista utiliza y modifica de una forma muy personal el modelo naturalista francés.

Estructuralmente, este trabajo tiene dos secciones diferenciadas: el estado de la cuestión y el marco teórico. La primera de ellas, a su vez, está dividida en tres capítulos. Estos tres apartados iniciales pretenden informar, en primer lugar, de la vida y la obra de Emilia Pardo Bazán. Soy consciente de la gran bibliografía al respecto, por este motivo estos dos subapartados no pretenden ser exhaustivos. Me he limitado a los datos más relevantes, aquellos que me han ayudado a alumbrar mi lectura. En segundo lugar, hay un capítulo dedicado al naturalismo en España, centrado en tres fases: origen, irrupción y desarrollo. En tercer lugar, se destina un apartado a introducir *La Madre Naturaleza*. En líneas generales, hablo de los aspectos más importantes del proceso de redacción, así como de algunos elementos estructurales.

La segunda sección –el marco teórico– también está compuesta por tres capítulos. El primero es una breve introducción al tema del amor en la novela. Este sirve de preludio para iniciar su análisis. Con el fin de ofrecer una lectura más amena y atractiva, he considerado dividir el quinto capítulo en ocho subapartados. Todos ellos están dedicados a una acción importante que está estrechamente vinculada con el objetivo de este trabajo. El séptimo capítulo es una reflexión personal fundamentada en todo lo que se ha dicho de la práctica novelística de Pardo Bazán.

Finalmente, el trabajo se cierra con las conclusiones y con un apartado bibliográfico en el que figuran todas las fuentes consultadas.

La investigación se apoya en una selecta bibliografía muy especializada. A la hora de buscar información que me fuera útil para el objetivo propuesto, dividí la búsqueda en dos categorías. En primer lugar, he buscado artículos, estudios y libros que analizan la novela o que centran su análisis en el tema del amor o del incesto. En segundo lugar, he consultado estudios sobre el naturalismo en España. Por otra parte, he querido que mi bibliografía fuera lo más completa posible, por este motivo he tenido en cuenta la crítica clásica y la crítica más moderna. En este sentido, Rubio Cremades publicó en 2001 el volumen *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, que ofrece una panorámica bibliográfica muy completa. En cuanto a la crítica clásica, destacan los estudios de Baquero Goyanes (1971), Bravo-Villasante (1973 y 1989), López Sanz (1981), Goldin (1985), Oleza (1986), Urey (1987), Clèmessy (1989) y Mayoral (1989);

entre la crítica más reciente, González Herrán (1989), Penas Varela (2000 y 2014), Villanueva Prieto (2003 y 2018), Freire (2011), Fimiani (2012), y Rojas Yedra (2017). He tenido en cuenta otros estudios y ediciones, como los de Castro (1945), Miguez Macho (1999), Vázquez Fernández (2009), Jiménez Losantos (2015), González Hernando (2017), y Ayala (2019). Asimismo, cabe destacar el libro titulado *El naturalismo español*, de Walter T. Pattison (1969), que ofrece una panorámica bastante completa de la historia de este movimiento literario y que, como se verá, ha sido una fuente de gran ayuda para la confección del segundo capítulo. Por último, sigue siendo de referencia obligada la tesis doctoral de Clèmessy, que publicó en el año 1981 con el título *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*. Se trata de un estudio fundamental al que he acudido muchas veces en búsqueda de información sobre la trayectoria literaria e ideológica de la autora.

Por último, las ediciones consultadas de *La Madre Naturaleza*, así como sus respectivos estudios introductorios, han sido básicamente tres: las de Penas Varela para Biblioteca Clásica (2000) y Clásicos Castalia (2014), y la de Javier López para Cátedra (2019). No obstante, cabe añadir que la más manejada ha sido esta última. Así pues, todas las citas de la novela aducidas en este trabajo proceden de esta edición.

1. Emilia Pardo Bazán

1.1. Vida¹

Emilia Pardo Bazán de la Rúa-Figueroa nació el 16 de septiembre de 1851 en su querida Marineda, la metonimia de La Coruña que tantas veces figuró en algunas de sus obras. La autora era descendiente de una familia gallega de excelso abolengo. El padre de la escritora fue el político, diputado y conde don José Pardo Bazán y Mosquera. La madre, doña Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza, era una respetable aristócrata.

Por unanimidad, la crítica siempre ha reconocido el talante autodidacta de Pardo Bazán ya a una edad temprana. La predilección por la lectura y el arte de escribir no aflora sin causa. En este sentido, Jiménez Losantos (2015) declara que “su infancia fue un paseo entre bibliotecas [...]”. No le bastó la biblioteca de su progenitor, sino que frecuentó las de sus allegados. A la sazón, su afición por las letras la llevó a leer, con tan solo nueve años, el *Quijote*, la *Biblia*, la *Ilíada*, y a autores como Tito Livio, Plutarco, Cantú o Zorrilla, entre otros muchos. A su vez, trasladó a sus padres la pretensión de aprender la lengua que sobresalía en los estantes de las bibliotecas: el latín. Más aún, rehusó recibir clases de piano, debido a que quería centrarse íntegramente en la literatura. Más tarde, se consagró al estudio del francés, a raíz de la instrucción en el Colegio Francés, y del inglés y del alemán, gracias a los viajes que pudo realizar. Es así como la personalidad de este genio se fue perfilando prematuramente.

Pudo gozar de una educación humanística gracias a la posición económica de su familia, aunque no pudo asistir a la universidad. Por lo que respecta a su enseñanza institucional, tras participar, como indica Javier López (2019: 12) en, “[...] cursos elementales que siguió en su Galicia natal, realizó estudios en Madrid, en el Colegio Francés, donde asistió a clases dos años consecutivos”. La familiaridad con dicha escuela será importante para el presente trabajo porque en él la autora tuvo sus primeros contactos con el francés. La educación que recibió la hizo una gran conocedora de la literatura clásica y de la europea de su tiempo, con especial atención a la francesa. Como se verá, el interés por la novela contemporánea española no fue repentino.

¹ Su biografía se ha estudiado a partir de la obra de diferentes críticos, todos en la bibliografía final. Esta vida sigue un esquema parecido al que propone Javier López (2019: 11-17), como muestran las referencias a su edición.

En el año en que estalló la Revolución de Septiembre (1868), se casó con José Quiroga y Pérez de Deza. Javier López (2019: 12) especifica que “esta unión, de la que nacerían tres hijos –Jaime (1876), Blanca (1878) y Carmen (1881)–, dura quince años”. La relación se resintió de la ideología de los contrayentes: Pardo Bazán, a pesar de que su padre, en su juventud, se había acercado al carlismo, pertenecía al bando progresista y amparó con ardor el catolicismo. Por el contrario, su marido fue un incuestionable carlista y ultraconservador. Estos desencuentros, junto con las polémicas que originaba cada publicación de la autora,² acabaron en la separación. Meses más tarde, mientras vivía entre Galicia y Madrid, Pardo Bazán escribió sus primeros ensayos y cuentos. El siguiente apartado del presente trabajo se ocupará de listar estas obras.

A raíz del bullicioso ambiente que imperaba en España, la familia emprendió un viaje de cuatro años que tuvo varios destinos: Austria,³ Inglaterra, Italia y Francia. Además del conocimiento de las respectivas lenguas, esta travesía enriqueció personal y culturalmente a la autora. Tanto le fascinó el país vecino que años más tarde volvió a visitarlo. Este segundo viaje fue trascendental porque, si en el Colegio Francés aprendió el idioma, en la región de Vichy conoció el movimiento que monopolizaría la crítica española en los años venideros: el naturalismo. Durante esta estancia leyó y analizó las obras de Balzac, Flaubert, Daudet, los Goncourt y Zola. Penas Varela (2000: 35) declara que, para Pardo Bazán, que aún no se consideraba naturalista, estos autores [...] “podían proporcionar nueva savia, por sus aciertos estético-literarios, a la narrativa española, y creía legítimo aprender de ellos”.

En síntesis, Emilia Pardo Bazán ha devenido una singular y ejemplar mujer. Pudo disfrutar de una educación sólida y tuvo una mentalidad muy abierta. El resultado: un legado inmenso, sobre todo el literario, de una gran calidad. También es preciso tenerla presente porque abrió una senda para la posterior lucha de la mujer. Finalmente, murió a los sesenta y nueve años, el día 12 de mayo de 1921 en Madrid,⁴ rodeada de sus seres queridos, sus hijos y nietos.

² Sobre todo, la publicación en 1883 de la novela *La Tribuna* y del ensayo titulado *La cuestión palpitante*.

³ Aquí conoció el krausismo. Más tarde, tras el examen del movimiento, mostró su antipatía hacia el mismo por considerarlo responsable, junto con otras circunstancias, de la corrupción de la lengua. Véase Ayala (2019: 16).

⁴ Javier López (2019: 16) dice que murió el día 2 de mayo. Seguramente se trata de una errata. En este trabajo se ha optado por el día en el que coinciden el resto de críticos, como Bravo-Villasante (1973: 305), Castro (1945:12), Clèmessy (1981: 13), y Penas Varela (2014: 7).

1.2. Obra

Este apartado se centrará en recoger las publicaciones principales y más conocidas de Pardo Bazán que permitirán hablar de las posiciones ideológicas y estilísticas de la autora. Como describe Rojas Yedra (2017: 252), “[...] no podría hablarse de etapas sucesivas. Son diversas estéticas compartidas las que se irán superponiendo gracias a una postura crítica abierta e inconformista, [...] aunque se suelen establecer tres épocas en su trayectoria novelística, [...], lo cierto es que los límites no son tan precisos”. Estas tres fases de las que habla el escritor son las siguientes: la “realista”, la “naturalista” y la “espiritualista”.

Emilia Pardo Bazán empieza a publicar siendo muy joven. Hablamos de versos dedicados a diferentes personalidades: al conde de Lucena, al político Olózaga,⁵ a su hijo Jaime, a su poeta predilecto –Zorrilla–, a Wagner, etc. También escribe algunos versos derivados de la situación vital en la que se encuentra. Por último, Bravo-Villasante (1973: 35) también ofrece muestras inéditas de algunos versos cuyos dedicatarios se desconocen.

Cabe considerar que antes de adentrarse en la creación novelística, Pardo Bazán escribió numerosos trabajos de crítica literaria. Su primer interés por “la erudición y la crítica” propiciaron estas publicaciones, como señala Clèmessy (1981: 14).⁶ Aún no había pensado en la novela, pues lo que había leído de este género había generado un rechazo de estos relatos falsamente históricos.

En resumen, la Pardo Bazán adolescente se dedicó de lleno a la crítica, abandonando la poesía, las traducciones poéticas⁷ y las narraciones breves en el momento en el que su padre le dijo que no tenía gracia para escribir cuando la autora le leyó el primero: “La mina”. No obstante, como demuestra Bravo-Villasante (1973: 45), Pardo Bazán “sólo mucho después comprende que el escritor tiene que ser juzgado por una masa de lectores indiferentes y desinteresados, y sólo así se decide a enviar sus cuentos a un editor catalán, que se los pide”.

En 1876, el año en el que nace su primer hijo, publicó un estudio crítico muy renombrado, titulado *Estudio crítico de las obras del padre Feijoo*, por el que fue merecedora de un premio. Esta admiración por el erudito gallego también se hizo patente

⁵ Según Bravo-Villasante (1973: 22), “[...] era huésped de sus padres”

⁶ Javier López (2019: 17) asegura que “el interés por la crítica, de hecho, perdura a lo largo de toda su vida”.

⁷ Sobre dichas traducciones véase Bravo-Villasante (1973: 44).

en la dedicación de la *Oda a Feijoo*. Como evidencia, también, Bravo-Villasante (1973: 51), “alejada por un tiempo de Madrid, Emilia empieza a colaborar asiduamente en diversas revistas de provincias y en otras de la capital”, como en la *Revista Compostelana*. En esos momentos, y como relata Villanueva (2018), “[...] se interesó, sobre todo, por las nuevas ideas científicas y filosóficas, que intentó conciliar, como en el caso del darwinismo, con los fundamentos de su fe católica [...]”. Poco después, dio a luz al respecto el célebre estudio: *La cuestión palpitante* (1883). El siguiente artículo que publicó fue *Los poetas épicos cristianos* (1895).

Pardo Bazán reparó que su peculiar personalidad debía expresarse en un género más apropiado a sus necesidades. Penas Varela (2000: 31) da cuenta de esta traslación de género cuando dice que “[...] en los años setenta del siglo XIX los grandes escritores se acogen, con mayor o menor fortuna, a la estética del realismo”. “A pesar de la publicación, en 1866, de *Aficiones peligrosas*”, los inicios literarios son otros, tal como anuncia Clèmessy (1981: 217). El nacimiento de su primera novela tuvo que ver con el hallazgo, a sus veinticuatro años, de la novela realista contemporánea. Por aquel entonces la cultivaban autores como Alarcón, Pereda y Galdós. En este sentido, Freire (2011: 170) dilucida que “en sus *Apuntes autobiográficos* relata con detalle el momento en que, hacia 1875, vio por primera vez en el escaparate de una librería [...] los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, y el desdén con que se refirió a aquellos libros la persona que la acompañaba”. Este se esfumó cuando le recomendaron la lectura de algunos autores nacionales coetáneos. Villanueva (2003: 68) asegura que “después de publicar poesía, ganar un certamen sobre el Padre Feijoo y dar a la prensa artículos de opinión, reencuentra la novela en Manzoni, Scott y Victor Hugo antes que en sus contemporáneos españoles”.

La que está considerada la primera novela pardobazaniana apareció en 1879 con el título de *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina*. Se trata de una obra que todavía no acusa influencia francesa alguna, se enmarca en la ciudad de Santiago y exhibe un incipiente feminismo. No fue muy estimada por la autora. A Menéndez Pelayo tampoco le agradó, como explica Bravo-Villasante (1973: 57). Clèmessy (1981: 218) añade que “en sus comienzos como novelista, doña Emilia quiso, pues, unir presente y pasado, realismo moderno y realismo del Siglo de Oro haciendo un estudio de las costumbres contemporáneas dentro de la tradición picaresca”. En realidad, Pardo Bazán se consoló con la publicación de otra obra, *San Francisco de Asís* (1882), que sí alcanzó un éxito notable.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, Pardo Bazán tuvo contacto con el naturalismo francés a consecuencia del viaje a la región de Vichy. Después de leer *L'Assommoir* de Zola, dejó testimonio de ello en el prefacio a su segunda novela, *Un viaje de novios* (1881). Como apunta Clèmessy (1981: 221), “[...] aunque hacía de su prólogo profesión de realismo a la manera española para dejar bien clara su oposición a la tendencia francesa, en la práctica no se mostró tan cerrada a esta tendencia como pretendía hacer creer”. Por otra parte, en el prólogo se distingue, como observa Penas Varela (2000: 34), “[...] entre el «realismo transpirenaico» y el «realismo nacional», al que desea se adscriba su novela”. En definitiva, este prólogo –que constituye un anticipo de las ideas que volverán a brotar en *La cuestión palpitante*– tiene tres funciones, tal como advierte Bravo-Villasante (1973: 69): “[...] sirve de tarjeta de presentación, carta de desafío y manifiesto literario”. La novela, como dice Javier López (2019: 19), tenía por objeto dos realidades hasta ahora ausentes y en el romanticismo: la observación y el estudio de la realidad.

Ya de lleno en la etapa realista-naturalista, la autora escribió otra novela, *La Tribuna*. Vio la luz en 1883, año en el que también publica *La cuestión palpitante* (1883).⁸ Clèmessy (1981: 222) expone que en ella “[...] logró la meta que se había fijado a imagen y semejanza de las novelas francesas: el estudio analítico de una capa social”. Dicha obra, que se distingue por su excelente dinamismo descriptivo, mostró de una forma más viva la filiación de Pardo Bazán al naturalismo. De este hecho también da cuenta Baquero Goyanes, (1971: 159), que manifiesta que “en su época rotunda, decididamente naturalista, destacan tres obras,⁹ *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887). Puede que de las tres sea *La Tribuna* la más próxima al naturalismo francés, a la manera de Zola”, a pesar de que haya autores como Rubio Cremades (2001: 519) que la consideren más representativa “de un romanticismo tardío”. No obstante, Penas Varela (2000: 34) apunta que “la escritora coruñesa nunca se confesó naturalista porque, como es sabido, rechazó buena parte de los presupuestos ideológicos básicos que Zola había enunciado en *Le roman expérimental* (1880)”. Sobre el

⁸ Como describe Bravo-Villasante (1989: 74), “en *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán expone y critica la doctrina literaria que triunfa en Francia: el naturalismo, cuyo representante máximo es Emilio Zola. El fundamento ideológico del naturalismo es la filosofía determinista, el fatalismo materialista”. Por otra parte, González Herrán (1989: 17) considera este artículo como “[...] un ensayo de divulgación periodística [...] acerca de un asunto sobre el que, a su juicio, se estaba discutiendo sin suficiente información”. Estos artículos los fue publicando en *La Época*, aunque más tarde los recogió en este libro.

⁹ A estas, Rubio Cremades (2001: 517) añade otra: *La piedra angular* (1891), que trata de la pena de muerte.

naturalismo en Emilia Pardo Bazán se discutirá más adelante en el presente trabajo a propósito del estudio del amor natural en *La Madre Naturaleza*.

En este periodo, Castro (1945: 8) añade que “la escritora está en plena producción. Aparecen seguidas cuatro novelas: *El Cisne de Vilamorta*, *La dama joven*, *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*”.

De la primera, Clèmessy (1981: 223) indica que “[...] iba a ampliar los límites de su mundo novelesco al incluir en ellos el campo gallego. [...] No es todavía la tierra y el campesino lo que la novelista toma como objeto de estudio, sino la vida en los pueblos perdidos en el interior de los ricos valles montañosos de la provincia de Orense”. No obstante, Bravo-Villasante (1973: 107) añade que en *El Cisne de Vilamorta* “[...] hay una inspiración vehementísima, un ardor romántico, a pesar de ser realista la técnica descriptiva y el resultado”. En este sentido, a veces vuelve el fervor lírico de la juventud, cuando posterga la ciencia y la filosofía.

La dama joven (1885) es una novela corta que se ha considerado autobiográfica. Tras el divorcio, cuenta Bravo-Villasante (1973: 95-96) que, “[...] como la dama joven, quería un destino ancho, grande, hermoso. [...] La dama joven es ella misma, Emilia, que aspira al mundo del arte y a salir de la vulgaridad cotidiana, para lo que tiene que desligarse de los lazos tradicionales del matrimonio”.

Cuando la crítica se ocupaba de *El Cisne de Vilamorta*, la obra con reminiscencias de la obra maestra de Flaubert, la autora, ya en Galicia, empezó a escribir una de sus obras maestras, la novela de su tierra, *Los Pazos de Ulloa* (1886). Su redacción se sitúa hacia el verano de 1885, como apunta en la carta a Narcís Oller en la que daba cuenta de cómo tenía estructurada ya la que sería su *magnum opus*. Clèmessy (1981: 226) añade que “[...] acababa de encontrar en *La Regenta* el tema dramático del amor humano en un sacerdote cuando, precisamente, proyectaba desarrollar una situación semejante en su relato”. La redacción de esta obra fue muy difícil para la autora, como se advierte en la correspondencia con el autor de *La papallona*, en la que da muestras de su desánimo. Tras más de un año de ardua redacción en Meirás, la publicó cuando ya tenía ideada la que sería su segunda parte, *La Madre Naturaleza* (1887).

Después de la publicación de estas dos novelas, aparecieron *Insolación* y *Morriña* (1889), esta vez de una extensión menor y agrupadas en un subtítulo común: *Historias amorosas*. Las reacciones de la crítica a estas dos obras exponían, como también dice

Clèmessy (1981: 237), que en “[...] 1889 el debate en torno al naturalismo seguía siendo el caballo de batalla de la crítica”.

Finalmente, a raíz del contacto con la literatura rusa en París, como relata Freire (2011: 171), Pardo Bazán “[...] fue quien la dio a conocer en España en unas conferencias que, ante una inusitada afluencia de público, pronunció en 1887 en el Ateneo de Madrid y que luego fueron recogidas en un volumen titulado *La revolución y la novela en Rusia*”. En síntesis, tras la publicación de *Insolación y Morriña*, la autora supera definitivamente el naturalismo con dos novelas más –*Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1890)– que concluyen su última etapa explicada al principio de este apartado y de la que hablaba Rojas Yedra: el espiritualismo.¹⁰ Como se verá, esta segmentación no es del todo precisa, pues hay espiritualismo y cristianismo en sus dos novelas más conocidas, *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, e incluso en *Un viaje de novios*.

Otra pareja, que agrupa bajo el ciclo *Adán y Eva*, son las novelas *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1869). Algunos críticos han visto en ellas la justificación de la relación que mantuvo con Galdós, aunque, en definitiva, se trata el tema del amor en todas sus etapas.

Pardo Bazán fundó el *Nuevo Teatro Crítico* en 1891, aunque nunca abandonó los cuentos y las novelas cortas. Unos años más tarde, en 1905, publica *La Quimera*, novela decadentista muy célebre, en la que también da cabida a elementos autobiográficos. Además, como cuenta Bravo-Villasante (1973: 260), “la naturaleza espiritualizada se impone en *La Quimera* a la naturaleza material, y se intenta dar el golpe de gracia al naturalismo con el espiritualismo”.

En síntesis, el lector llega a la conclusión de que la división tripartita de la obra de la condesa, propugnada por Rojas Yedra (2017: 252), no es del todo precisa. Como se examinará en este trabajo, la lectura de sus obras es siempre espiritual, incluso en aquellas más influenciadas por el naturalismo y en las que, al final, se condenan las descripciones materialistas de la naturaleza y la animalidad del ser humano. Así pues, es más acertada la división que propone Bravo-Villasante (1973: 261): “En la primera época: muchas descripciones naturalistas, y fondo espiritual dado en cifra, en compendio. En la segunda

¹⁰ Bravo-Villasante (1973: 185) sostiene que “para los que la acusan de atea, naturalista, pornográfica y ahora de revolucionaria social y feminista, la Pardo Bazán escribe estos libros, en los que se perfila el ideal de la mujer española, creación tan singular y propia como aquel naturalismo nacional que ella ofreció a los lectores”.

época: fondo espiritual amplificado, extenso, y pocas descripciones naturalistas y éstas muy concentradas”.

Finalmente, cierra la creación novelística con su última obra, *¡Dulce Sueño!* (1911), aunque luego publicó algunas novelas cortas menos conocidas: *La gota de sangre* (1911), *La aventura de Isidoro* (1916), *La última fada* (1916), *Clavileño* (1917), *Dioses* (1919), *La serpe* (1920), etc.

2. El naturalismo en España

2.1. Sobre el origen del naturalismo en España

Probablemente no tendría sentido la presencia de este apartado si no hubiera existido Émile Zola, y mucho menos si no se hubiera escrito la obra *L'Assommoir* (1877), que gozó de un éxito extraordinario tanto en Francia como en los países que acogieron el naturalismo de buen grado. Ahora bien, hay algunos autores, como explica Penas Varela (2000: 33), que “[...] coinciden en sostener que Zola no es el iniciador del naturalismo, sino que éste tiene su origen en el realismo áureo de la picaresca, Cervantes o Quevedo e, incluso, se subraya la relación con Velázquez”. Pardo Bazán, Clarín y Galdós, en algún momento, también casan el naturalismo con el realismo del Siglo de Oro,¹¹ como testimonia Fimiani (2012), porque veían que la solución francesa no encajaba del todo con las exigencias de la narrativa española. De igual manera, la coyuntura social, política y cultural de los dos países tampoco era idéntica.

Fuera cual fuera el origen, antes de la irrupción del naturalismo en España, en las primeras décadas de la segunda mitad del XIX los escritores se refugiaron en el arte del realismo que, como dice Penas Varela (2000: 31), “[...] se hace mediante planteamientos maniqueos, fuertemente ideologizados, que cristalizan en las llamadas novelas de tesis o tendenciosas, producto de la Revolución del 68”. En este contexto literario, Penas Varela (2000: 32) añade que “el debate entre los partidarios del arte docente y los defensores del arte por el arte llega a convertirse [...] en otro, sobrepuesto, entre idealistas y realistas”. Las anteriores discordias se verán agravadas en la década de los ochenta con la llegada de la nueva escuela.

Como muchos críticos, entre ellos Oleza (1986: 22), consideran que el naturalismo fue la segunda etapa del realismo español, que desembocó a su vez en el espiritualismo, se da una confusión entre los términos de realismo y naturalismo. Rojas Yedra (2017: 255) da cuenta de este equívoco. Clèmessy (1981: 67-68) lo explica detalladamente:

[...] realismo y naturalismo comportan importantes rasgos comunes, pero también difieren en otros, tanto el uno como el otro tienen como objeto la realidad toda, pero los naturalistas van más allá en el terreno de la pintura de la sociedad: introducen en la novela la realidad obrera. Realismo y naturalismo se basan ambos en la ciencia, sin embargo, el segundo es más positivista que el primero y sus presupuestos científicos son distintos. El naturalismo realiza una investigación clínica y pretende basarse siempre en documentos. Es progresista en política, más revolucionario en moral y más idealista que el realismo. En conclusión, desde el punto de vista estético, se

¹¹ Cabe considerar que no es más que una píldora de nacionalismo y conservadurismo.

preocupa más por la belleza de las palabras y por la originalidad, y tiende mucho más a atomizar la realidad ya que sus concepciones se aproximan mucho al impresionismo.

2.2. Sobre la irrupción del naturalismo en España

El naturalismo no llegó a España de puntillas, silenciosamente. Todo lo contrario. Hubo escritores que se refugiaron en él con los ojos cerrados y publicaron imitaciones, unas más cercanas a aquello que se hacía en Francia y otras más alejadas; sin embargo, también hubo detractores o escritores que censuraron esta doctrina literaria y se resistieron a su acogida.¹² Pattison (1969: 29) explica que la acogida se vio favorecida por “[...] una corriente científica y librepensadora que regía entre los jóvenes españoles años antes de la aparición del naturalismo literario [...]]. Pero también había otra corriente, puramente literaria, que tendía al mismo fin: el costumbrismo, con su observación directa de los tipos y escenas [...]”. Tal como se verá, las bases del naturalismo francés no se adoptaron en su integridad, pues apenas se aplaudió su filosofía determinista. Este fondo filosófico fue rechazado, sobre todo, por Menéndez Pelayo y Pardo Bazán.¹³ Es este el motivo por el que críticos como Penas Varela (2000: 40) no consideran el naturalismo como un movimiento, puesto que “[...] sus supuestos integrantes no sólo rechazaban parte de la ideología de Zola, sino que en su propia práctica narrativa prescindían de elementos decisivos”.

En este trabajo, sin embargo, se considerará como un movimiento más, aunque acomodado a la particular situación española. En este sentido, Oleza (1986: 34) observa que España estaba “[...] todavía en una fase de esperanzada lucha, de conquista y estabilización de los grandes ideales democráticos”. Cabe añadir que la llegada del naturalismo provocó que la sociedad española, dividida entre el liberalismo y el tradicionalismo, se viera aún más escindida ideológicamente.

Sobre la adopción general del naturalismo francés por parte de los escritores españoles, Ayala (2019: 32) lo resume muy bien en el siguiente párrafo:

Lo cierto es que del naturalismo francés pasan al naturalismo español caracteres puramente externos: minuciosidad descriptiva –el arte es una fotografía–, tendencia a la presentación de los bajos fondos sociales, empleo del lenguaje popular y presión del medio ambiente sobre la conducta

¹² Uno de los enemigos del naturalismo fue Pereda. En este sentido, Pattison (1969: 63) dice que “la obra de Pereda representa lo que habría sido toda la novela española si se hubiese desarrollado en un ambiente completamente nacional, lejos de influencias transpirenaicas”.

¹³ Sobre la particular y singular adopción de Pardo Bazán de la nueva escuela, véase «La adopción pardobazaliana del naturalismo francés a partir del estudio del amor», en este mismo trabajo.

de los personajes. Naturalismo español que nunca reviste los caracteres brutales de Zola y ni revela la apología del ciego instinto ni se justifican los excesos.

En otras palabras, y como dice Oleza (1986: 28), “no se acepta, sin más, el zolaísmo, sino que se trata de llegar a una fórmula superadora que integre «la materia» y el «ideal». El origen [...] de un justo medio, hay que ir a buscarlo en la filosofía krausista”.

2.3. Sobre el desarrollo del naturalismo en España

Para discernir el significado de la obra de la que se ocupa en este trabajo, es preciso delimitar el desarrollo del naturalismo en España, cuya acotación cronológica es complicada. Aquí se seguirá la propuesta de la principal edición manejada para este trabajo, a cargo de Javier López (2019: 30-38).

El primer autor que habló del movimiento fue Ricardo Blanco Asenjo, quien publicó en 1874 un artículo cuyo título era “Del realismo y del idealismo en la literatura” en *La Revista de la Universidad de Madrid*, tal como explica Clèmessy (1981: 50). Más tarde, fue el idealista Emilio Nieto quien afrontó también la cuestión en 1875. Clèmessy (1981: 51) también explica que en el Ateneo se trató del realismo vecino a partir de diferentes posturas: moderadas (Canalejas), opuestas (Montoro, Calavia) y favorables (Luis Vidart y Navarrete). A partir del año 1876, según Javier López (2019: 32-38), se perfilan diferentes etapas.

Este propone un período inicial (1876-1880) a la gran irrupción, a pesar de que Pattison (1969: 18) cree que “[...] el naturalismo no ganó mucho terreno en España en los primeros años, es decir, antes de 1880”. En esta fase de cuatro años, Javier López (2019: 28) aduce referencias que hablan sobre este movimiento, aunque de manera más sobria: aquellas que brotaron “[...] en la prensa española desde 1879,¹⁴ debidas a Charles Bigot, Felipe Benicio Navarro, Ortega Munilla y José Zahonero, y aparte de algunas reseñas de Clarín o del prefacio [...] a *Un viaje de novios*”. No tan sobrias son para Pattison (1969: 11) quien asegura que a “[...] Charles Bigot, que escribía la *Correspondencia de París* en la *Revista Contemporánea*, pertenece el honor de revelar a los españoles la existencia de Zola”. Asimismo, afloran los primeros intentos naturalistas

¹⁴ Rojas Yedra (2017: 254) afirma que “el ensayo *El naturalismo en el arte*, de Manuel de la Revilla, publicado en *Revista de España* en 1879, inaugura los estudios críticos formales sobre la materia [...]”.

de José Ortega y Munilla y la traducción de la gran obra de Zola, *L'Asommoir*, a cargo de Miguel de Toro en 1879.¹⁵

En este momento, ya se puede perfilar el que será el marco de partidarios-detractores del naturalismo. Los simpatizantes fueron jóvenes, como explica Pattison (1969: 90): “[...] Ortega Munilla tenía 24 años; Oller 34; Palacio Valdés 27; y la Pardo Bazán 28. Otros jóvenes naturalistas son Jacinto Octavio Picón –28 años– y los críticos Leopoldo Alas y José Yxart –ambos 28 años–. Se ve que el naturalismo no contaba con gente de reputación establecida, salvo en el caso excepcional de Benito Pérez Galdós”. El bando opuesto estaba constituido principalmente por tres autores:¹⁶ Pereda, Valera y Alarcón, tradicionalistas que refutaban la doctrina en mayor o menor medida.

Volviendo al punto de “gente de reputación establecida”, tanta importancia tuvo Galdós, que muchos críticos coinciden en que *La desheredada*, publicada en 1881, se divulgó en España como un aliciente para despertar las conciencias de los escritores españoles más modernos y remozados, pues anunciaba debajo de este *disfraz* literario la orientación que debía seguir la novela contemporánea en su país. Sin embargo, Pattison (1969: 84-88) afilia también novelas de algunos autores jóvenes que ya revelaban un conocimiento de Zola: *Lucio Tréllez* (1879) y *El tren directo* (1880) de Munilla, *La papallona* (1882) de Oller, el prólogo de *Marta y María* (1883) de Valdés, etc. Hecha esta salvedad, cuando Clarín se dispone a analizar *La desheredada*, indica, como asegura también Javier López (2019: 23), “[...] que es el primer ejemplo de Naturalismo en la novela española”, a pesar de algunas traducciones que se habían hecho ya de autores como Zola, Maupassant, Daudet y los Goncourt.

Resumiendo, cuando se publica *La desheredada* de Galdós en el año 1881 se inaugura la segunda etapa de desarrollo del movimiento francés, que acaba con la edición de la segunda parte de *La Regenta* (1885). En este período, también de cuatro años, se habían publicado diversas novelas de Pardo Bazán -*Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *El cisne de Vilamorta* (1885)-, así como el primer y mejor ensayo que se ocupa esta nueva escuela: *La cuestión palpitante* (1882). Pattison (1969: 49) añade que “poco

¹⁵ Pattison (1969: 62) explica que “el testimonio de las traducciones nos confirma nuestra impresión de que el naturalismo francés es, para los españoles, casi exclusivamente la influencia de Zola”, pues hubo muchas de este autor en comparación con la de los otros naturalistas.

¹⁶ Oleza (1986: 26) comenta que para estos tres escritores el “[...] naturalismo era sinónimo de obscenidad y grosería [...]”. Alarcón se refería al naturalismo como la «mano negra» y la «mano sucia». Además, Pereda “reaccionó indignado cuando un crítico despistado lo calificó de naturalista”.

antes principia la publicación de *Arte y Letras*, una revista con marcada tendencia a favorecer las nuevas teorías”. También cabe tener presente la *Revista Ibérica*, de marcado tono naturalista.

Por otra parte, Javier López (2019: 33) declara que “a este período corresponde también un detalle importante, menos conocido, y que hay que describir como la batalla legal en torno al Naturalismo”. Se refiere a la disputa entre el gobernador civil de Madrid, Raimundo Fernández Villaverde, y el escritor Eduardo López Bago. El gobernador quiso retirar todas las copias de *La prostituta* (1884) de las librerías de la capital porque la consideró una novela inmoral. Sorprendentemente, el litigio fue ganado por López Bago, lo que supuso el triunfo de la libertad de expresión de los escritores naturalistas, así como de la libertad de prensa.

En síntesis, *La desheredada* perfila un nuevo rumbo, pero también favorece la publicación de las *novelas españolas contemporáneas*. A partir de aquí, Javier López (2019: 26) indica que “[...] de un costumbrismo latente dominado por la nota cromática o del entendimiento de la novela por su afinidad con la pintura, se pasa a las anatomías naturalistas y, más tarde, al entendimiento de la novela como un experimento social”. Este nuevo estilo y la nueva concepción del género de la novela ya concurren en España. Así pues, en este período, el naturalismo ganó muchos adeptos y sus opositores ya no podrían negar la doctrina, pues era una realidad y ya tenía cabida en España.

Cinco años después de la publicación de *La desheredada* de Galdós, Clarín vuelve a difundir un ensayo en el que da cuenta de que en España hay un nuevo producto editorial. Javier López (2019: 30) explica que “se trata de la creación de una nueva colección que, con el nombre «Novelistas Españoles Contemporáneos», había comenzado a publicar en Barcelona el editor Daniel Cortezo, y cuyo primer título es *Los Pazos de Ulloa* de doña Emilia Pardo Bazán”. Dicha colección es sumamente importante para el naturalismo en España, ya que certifica que esta nueva doctrina literaria está triunfando y que los editores ya no tienen miedo al hundimiento financiero.

La mayor producción de novelas naturalistas no se da hasta la tercera etapa, inaugurada por la publicación de la obra más conocida de Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* (1886), muy elogiada por Clarín. En contraste, y paradójicamente, también se percibe en este período un desaliento por parte de algunos simpatizantes del movimiento francés. En *La Madre Naturaleza*, publicada también en esta tercera fase, considerada,

según Javier López (2019: 35) “[...] como uno de los ejemplos más ortodoxos del Naturalismo en España [...]”, se puede percibir cierto alejamiento de la doctrina francesa, tanto en su contenido como en su forma. En este sentido, Ayala (2019: 24) explica que Clarín “alude, por ejemplo, a la incompatibilidad de las creencias de Emilia Pardo Bazán con ciertos aspectos del naturalismo, tal como ya había apuntado el mismo Zola a raíz de la publicación de *La Cuestión Palpitante*”. Bravo-Villasante (1989: 75) también considera este antagonismo cuando dice: “[...] doña Emilia, desde su posición de católica española, mejor dicho, de cristiana que cree en el libre albedrío, en la posibilidad de la salvación y rehabilitación del individuo, comprende la negación que entraña el naturalismo, que procede del carácter fatalista y del fondo determinista que contiene”. No obstante, es la mayor representante del naturalismo español según Baquero Goyanes (1971: 158). Esta superación del naturalismo no solo se da en Galdós y Pardo Bazán, sino que se extiende a casi todos los novelistas. Como sostiene Ayala (2019: 32), el avisado Clarín ya percibió esta “[...] suavización del naturalismo zolesco [...] en sus artículos publicados en el periódico *La Opinión* y que configuran parte de *Nueva Campaña*”.

El naturalismo aún no estaba feneciendo, sino que se metamorfoseó hasta ramificarse en lo que Pattison (1969: 135-136) ha denominado “naturalismo espiritual” y “naturalismo de Zola mezclado con humanitarismo sentimental”. Ambas subcorrientes emergen simultáneamente en 1886. Pattison (1969: 139) explica que “la corriente espiritual encuentra refuerzos en Francia donde el naturalismo va cediendo puntos a la espiritualidad”. Este camino lo siguieron autores que prefirieron profundizar en la psicología del personaje, como Clarín, Blasco, Galdós y Pardo Bazán. Asimismo, se apartaron de la filosofía determinista del naturalismo francés. Contrariamente, la otra tendencia, según Pattison (1969: 136), “[...] se manifiesta en Eduardo López Bago y Alejandro Sawa, y puede caracterizarse como una rendición completa al naturalismo de Zola mezclado con el humanitarismo sentimental al estilo de *Los miserables* o *Los misterios de París*”. En conclusión, esclarece también Pattison (1969: 177) que el naturalismo “tuvo unos quince años de vida plena y concentrada; después su fluido vital se diluye y se infiltra en otras muchas composiciones que no pueden clasificarse como naturalistas, y, sin embargo, no se pueden explicar sin referencia a la herencia del zolaísmo”.

Finalmente, Javier López (2019: 37) dice que, “a partir de 1888, año en que aparece *Miau* de Galdós, es preciso considerar una etapa adicional en la que el

Naturalismo se mezcla con otras tendencias, dejando paso a las formas del decadentismo y a las distintas tendencias que llenan el fin de siglo”. Además, cabe tener en cuenta el éxito de la novela rusa con autores como Dostoievsky y Tolstói, que revolucionarán todo el panorama literario de Europa.

No se debe menospreciar la propuesta –seguramente menos acertada– de Oleza (1986: 35), quien considera que el naturalismo es la segunda etapa en la evolución del realismo español, que desembocará a su vez en el espiritualismo:

El naturalismo español crece desde el realismo iniciado con Fernán Caballero, y crece desde dentro, orgánicamente. Primero, a la materia se trata de dotarla, desde fuera, con el «ideal» (Fernán Caballero y la novela de tesis), después se descubre a la materia conteniendo el «ideal» (fase naturalista), finalmente y por progresión, por intensificación, el «ideal» va impregnando la materia hasta hacerse esta casi invisible (*Misericordia, La Sirena negra, Su único hijo*). El paso siguiente es la negación de la realidad (*El Mayorazgo de labraz, Sonatas, El ruedo Ibérico*) o la afirmación del espíritu (*Tía Tula, Niebla, Don Sandalio*). En la primera fase hay un acuerdo entre individuo y realidad y lo que chocan son las realidades diversas (Pepe Rey, no choca con D.^a Perfecta, lo que chocan son las realidades que representan, la España del progreso y la España estancada). En la segunda, el individuo lucha contra la realidad y es vencido, pero ello no es culpa exclusiva de la realidad, sino que el individuo, por algún motivo, es también impuro (la ambición en Fermín de Pas, la histeria ensoñadora de Ana Ozores, la fantasía exaltada de Isidora Rufete, etc.). En la tercera, el individuo es siempre más puro que la realidad, a la que trata de imponerse, y contra la que persevera en busca de su perfección, aun después de vencido (Bonifacio Reyes en busca de su hijo; Benigna, pese a la ingratitud de doña Francisca y los suyos; Gaspar de Montenegro frente a su educación, su medio, frente a sí mismo y sus actos).

3. *La Madre Naturaleza*

La Madre Naturaleza se publicó en dos volúmenes en 1887 bajo el subtítulo de *Segunda parte de Los Pazos de Ulloa*.¹⁷ Mientras que el proceso de redacción de la primera fue lento y costoso, la redacción de *La Madre Naturaleza* fue más clara, sencilla y optimista. La estructura de *La Madre Naturaleza* la tenía muy avanzada, por no decir terminada, cuando redactaba la novela que la precede. Penas Varela (2014: 10) explica que, en una carta a Narcís Oller, Pardo Bazán “[...] aunque manifiesta la mejoría de su talante y le reitera que *Los Pazos* no acaban de llenarle, sí se siente estimulada por los materiales que va preparando para *La Madre Naturaleza*”.¹⁸ Finalmente, Penas Varela (2014: 11) explica que la redacción de *La Madre Naturaleza* se dilató “[...] un año y medio, desde enero de 1886 hasta julio de 1887 en que, el día 23, escribe a Oller diciéndole que ya la ha terminado, que espera que salga en septiembre y que tendrá un formato editorial diferente al que pensaba en marzo”.

A pesar del descontento por algunos fallos suyos y erratas de imprenta del primer tomo, envió a Galdós los dos para que los leyera. Siguiendo las suposiciones de Penas Varela (2014: 14), “[...] ese primer tomo debió de publicarse hacia finales de septiembre [...] o en octubre antes del 14, cuando le comunica a Galdós que ya está en la calle”. No se sabe exactamente cuándo se publicó el segundo tomo, que pudo ser hacia finales de 1887. Sin duda, Pardo Bazán se sintió desengañada por el tibio recibimiento que tuvo la continuación: la calificaron de “turbadora”, como explican López Sanz (1981: 81) y Bravo-Villasante (1973: 133), y “con claros tintes de tragedia griega”, como explica González Hernando (2017: 174). En cambio, Clèmessy (1981: 228) explica que la primera parte “[...] fue generalmente alabada por la crítica, que se complació en subrayar su belleza plástica, su poder dramático y su poesía”. En definitiva, el éxito de *La Madre Naturaleza* se debe a la labor de la crítica posterior.

La relación formal entre *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* ya se plantea en el último capítulo de la primera, en el que se prelude la tragedia de la segunda:

Sólo una circunstancia le hizo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño,

¹⁷ Penas Varela (2014: 10) explica que “es factible deducir que, antes del comienzo de la primavera de 1886, Pardo Bazán no calculaba todavía la extensión de la novela, que daría más de sí de lo que ella imaginaba, puesto que, finalmente, se editaría en dos tomos”.

¹⁸ Una acción paralela a la redacción de *La Madre Naturaleza*, como explica también Penas Varela (2014: 12), es la “[...] nueva labor sobre las letras rusas que fundamenta, además, en una buena bibliografía sobre el tema que, claro está, debe ser convenientemente asimilada”.

de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que puede decirse que iba descalza. (*Los Pazos de Ulloa*¹⁹, cap. XXX, 404-405)

El comienzo *in medias res* de *La Madre Naturaleza* permite al lector establecer una conexión directa con parte de los personajes, así como con el marco temporal, ficcional e histórico de *Los Pazos de Ulloa*. La solución original de Pardo Bazán la explica muy acertadamente Vázquez Fernández (2009: 787):

La autora, para solventar el lapso de unos años, entre el final de una historia y el principio de la otra, recurre a un artificio literario: desde un plano de presente (comienzo de *La Madre Naturaleza*) pone en boca de un personaje la narración de los hechos ya sabidos (*Los Pazos*) y de los intermedios, desconocidos para el lector; Trampeta, personaje común a las dos novelas, es el relator y Gabriel, personaje exclusivo de la segunda, es el destinatario. Temáticamente es, en esencia, el paso del desamor al amor y, en consecuencia, el mundo percibido por dos personas extrañas a él, deja paso a la vivencia de dos seres que pertenecen a un universo como elementos más de él.

Si bien es cierto que en ambas novelas hay peripecias similares, como la llegada del forastero (Julián y Gabriel, respectivamente), hay algunas diferencias, como el punto de focalización. En *La Madre Naturaleza*, el protagonismo descansa en la pareja formada por Perucho y Manuela, pero gracias al personaje que constituye el eje estructural de la obra, Gabriel. No obstante, Clèmessy (1981: 327) afirma que el verdadero protagonista es la naturaleza, por el “[...] efecto sobre los hombres y las cosas”. Ha habido un “cambio generacional”, como dice Vázquez Fernández (2009: 787) entre las novelas. Los jóvenes aparecen en el último capítulo de la primera parte –ocurrido diez años después de toda la acción que se ha explicado– relacionados con los ángeles de la Biblia y vuelven a aparecer en el primer capítulo de la obra de 1887 bajo otras referencias bíblicas –el diluvio y el árbol protector–, pero en el mismo escenario.

Sin embargo, *La Madre Naturaleza* es una novela especial, dado que Javier López (2019: 44) dice que tiene “[...] una clara unidad interna, estructural y temática”. Esta perfecta coincidencia permite que la novela se pueda leer y entender independientemente. Penas Varela (2014: 17) y Baquero Goyanes (1971: 161) también lo consideran así. Pardo Bazán lo consiguió gracias a una técnica que preparó en *La Madre Naturaleza*, del que Penas Varela (2014: 17) también da cuenta: “[...] utiliza en la exposición un procedimiento que resulta eficaz [...]: las continuas referencias a la novela anterior, solventando hábilmente el riesgo de que resultasen tediosas”.

¹⁹ Edición de Ayala (2019).

Por otra parte, como dice Vázquez Fernández (2009: 782), “[...] se trata de una historia desarrollada en dos tiempos y con diferentes procedimientos de escritura”. Entonces, si ambas novelas comparten personajes, marco y espacio, dejando aparte las continuas referencias, ¿por qué se pueden leer separadamente? La respuesta es clara una vez se han leído ambas: por el tema. Mientras que *Los Pazos de Ulloa* gira en torno a la decadencia notoria de una nobleza degenerada y embrutecida –elemento típicamente zolesco–, o deviene un “estudio de ambiente” según Baquero Goyanes (1971: 162), *La Madre Naturaleza* no trata de un proceso social. Javier López (2019: 44) dice que “[...] se trata del enfrentamiento entre naturaleza y cultura, expresado como la fuerza irresistible del amor que sienten dos seres que acaban sucumbiendo a los impulsos naturales, algo que no está permitido por la sociedad”. Así pues, “[...] se preconizan temas de radical modernidad y técnicas renovadoras para el relato decimonónico: tratamiento de los instintos y complejos sexuales y uso temprano del monólogo interior”, como explica López Sanz (1981: 78). Temáticamente, Baquero Goyanes (1971: 161) añade que *La Madre Naturaleza* se acerca a *Insolación*.

En suma, una vez que el lector identifica a Perucho y Manolita en *La Madre Naturaleza*, Pardo Bazán se ocupará del crecimiento de los niños, su llegada a la pubertad y del estallido de la tragedia una vez aparezca el tío Gabriel. Así pues, ya ideó la primera parte en función de la segunda.

Se pasará ahora a explicar otros aspectos introductorios que son importantes para la comprensión de la novela, pues es una de las más complejas del corpus pardobazariano. En lo que concierne al espacio, en *La Madre Naturaleza* no aparece la ciudad, no hay acción en Santiago de Compostela, como ocurría en *Los Pazos de Ulloa*. Todo transcurre en el ambiente rural del valle de Ulloa y en dos villas: Cebre y Vilamorta. En este sentido, Clèmessy (1981: 227) explica que “[...] la Pardo Bazán se inspiró en la realidad circundante para crear la atmósfera y describir las costumbres de la sociedad que nos pinta”. En *Los Pazos de Ulloa*, la trama también se desarrollaba en este enclave rural. El verdadero protagonista no es aquí la «gran huronera» o los «tétricos pazos», sino el exterior, el campo gallego, de ahí las sensacionales descripciones paisajísticas que embellecen toda la novela. No obstante, Penas Varela (2014: 27) añade que esto no significa “[...] que no existan descripciones minuciosas, como mandan los cánones del naturalismo, del interior del pazo: de la biblioteca y archivo, del dormitorio que ocupan el Gallo y su familia, del cuarto de Pedro Moscoso...”. Ocurre que en ambas obras la

naturaleza cobra un protagonismo especial. En la primera es la “protagonista omnipresente” y en la segunda, el “resonador y marco de bárbaras pasiones”, como explica Baquero Goyanes (1971: 216).

En lo que concierne a la morfología de la obra, cabe tener en cuenta su estructura enmarcada. En este sentido, Javier López (2019: 45) aclara que esta “[...] tiene la función de llamar la atención del lector sobre los cambios que se han operado en la existencia de los protagonistas a causa de lo ocurrido en la novela”. Las tormentas que abren y cierran la obra pueden leerse como la contraposición de una “naturaleza-madre” y una “naturaleza-madrastra”. De ello se hablará con más detalle en el comentario, pues dará pie a tratar del materialismo del señor Antón y el espiritualismo del párroco Julián, personaje que representa la postura de Pardo Bazán en la novela.

En cuanto al tiempo, el externo es “[...] posterior a 1885, correspondiendo, por tanto, grosso modo, con el de su publicación, esto es, el año 1887”, como explica Javier López (2019: 43). Penas Varela (2014: 28) también lo considera así. En lo que respecta al tiempo interno, hay más divergencias. El paso del tiempo se ve marcado por fenómenos naturales, como señala Miguez Macho (1999: 97), y es difícil de acotar. Mientras que Javier López (2019: 43) justifica que la acción transcurre en seis días de verano, Penas Varela (2014: 30) cree que son “ocho o nueve los días estivales”. En cambio, Miguez Macho (1999: 97) dice que “[...] es imposible especificar, siquiera aproximadamente, la duración exacta de la historia; lo único que a este respecto puede especificarse es el tiempo exacto que pasa Gabriel en la zona: ocho días”. Esta disconformidad de la crítica se debe, también, a las múltiples analepsis, así como a algunas elipsis, escenas simultáneas, pausas o sumarios que aparecen en el relato y que entorpecen el curso cronológico y lineal de las acciones. En definitiva, el poco tiempo que pasa dentro de la novela se debe a un factor, como lo explica también Miguez Macho (1999: 103): la “[...] estática reflexión y discusión acerca de una determinada tesis”.

En cuanto a la perspectiva,²⁰ la acción es referida por un narrador extraheterodieético que en algunas ocasiones se mezcla con la voz del autor implícito, aunque no muchas,²¹ como subraya Penas Varela (2014: 32). La focalización que se

²⁰ Este trabajo se servirá de la terminología narratológica empleada por el crítico y teórico francés Gérard Genette.

²¹ Como aclara Rojas Yedra (2017: 261), “[...] un examen atento de las novelas de doña Emilia permite comprobar la fidelidad de la escritora a los principios estéticos realistas y naturalistas que condenaban la intervención directa de la novelista en el relato”. A pesar de que a veces cae en la tentación, lo camufla con

adopta es la de grado cero, ya que a lo largo de toda la novela el lector se adentra en la intimidad de todos los personajes, a pesar de que se focalice más en uno u otro por el papel que desempeñan en la trama y por el significado último de la novela. Penas Varela (2014: 34) también cree que se focaliza mucho más en Gabriel por esta razón.

En síntesis, *La Madre Naturaleza* es indudablemente una de las obras más complejas de Pardo Bazán. El lector deberá percibir diferentes disyuntivas: el libre albedrío cristiano frente al determinismo naturalista, el espíritu frente al instinto, la naturaleza madre frente a la naturaleza madrastra... Dilucidados estos, podrá captarse el sentido de la novela y, a su vez, podrá reflexionarse sobre el particular naturalismo de Emilia Pardo Bazán.

una objetividad que encaja más o menos con la realidad, aunque, según Baquero Goyanes (1971: 177), también puede verse “[...] interferida, además, por prejuicios, por resonancias literarias, tradicionales, etc.”.

4. El amor en *La Madre Naturaleza*

Indudablemente, *La Madre Naturaleza* es una novela que ha despertado mucho interés en la crítica. Algunos de los temas examinados han sido la caracterización de los personajes, las actitudes políticas y sociales, las costumbres rurales, la situación de la mujer, la decadencia de la aristocracia, el dominio estilístico, las minuciosas descripciones, etc.

Pero la aportación a la que aspira este trabajo gira alrededor de otro tema: el amor. A pesar de la importancia de los anteriores asuntos, esta novela se teje en torno a esta gran cuestión, sobre el que se sostienen todos los demás elementos ideológicos. Clèmessy (1981: 619) también considera que “más allá del terreno social, es en el corazón humano donde las intrigas imaginadas por doña Emilia encuentran su sentido fundamental”. Evidentemente, el tema del amor ha captado la atención de los críticos.

A pesar de que en su narrativa breve –cuentos y novelas cortas– los temas pardobazanianos son dispares y múltiples, las novelas están regidas por tres grandes directrices. Clèmessy (1981: 619) las enumera: “el amor, la pasión creadora, la muerte y la eternidad”. Seguramente el orden no es casual, y una vez se ha estudiado su obra esta percepción se corrobora. Ya se ha visto en el primer apartado de este trabajo que el tema del amor está presente en la mayoría de sus obras, mientras que la muerte tiene protagonismo en muy pocas, como en *La piedra angular*. Cabe resaltar que Pardo Bazán se sirve inmensamente del tema del amor para escribir sus novelas, aunque Clèmessy (1981: 620) considera que a partir de la publicación de *La Quimera* (1903), el amor pasa a un segundo plano. Ahora es el turno de ahondar en los otros temas, puesto que Pardo Bazán está en una época más madura y ya tiene cierta veteranía en el arte de escribir.

Por otra parte, Clèmessy (1981: 620) explica muy bien por qué Pardo Bazán engarza el tema del amor en la mayoría de sus composiciones:

El amor constituye la trama sentimental de casi la totalidad de las obras escritas antes de finales del siglo XIX, es decir, la mayoría de las publicadas por doña Emilia. En todos los tiempos, fue el tema por excelencia de la novela; por ello, la escritora se apresuró a obedecer la ley de género con la seguridad de atraerse así el favor del público. La Pardo Bazán le reconoce al amor un imperio soberano sobre el hombre. Lo considera esencial para todo ser humano, porque estima que responde a una aspiración profunda que escapa tanto a la razón como a la voluntad y cuya fuente hay que buscarla más allá de la conciencia.

Por más que le interesase el amor, como buena escritora no siempre lo trató del mismo modo. En sus novelas no persiste siempre el ardor romántico de *Un viaje de novios*

y *El Cisne de Vilamorta*, ni la sexualidad instintiva de *Los Pazos de Ulloa*, ni el amor natural de *La Madre Naturaleza*. Tampoco se pueden inscribir todas bajo el ciclo *Adán y Eva*, como sí lo hicieron las novelas *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón*. En síntesis, la evolución que vive Pardo Bazán como escritora acarrea a que también se desarrolle esta materia.

También sobre el tema del amor, Clèmessy (1981: 623) considera que Pardo Bazán, “por influjo de la novela naturalista francesa, [...] dio especial importancia al tema de la sensualidad amorosa en la mayoría de las intrigas que desarrolló en el curso de los años de 1881 a 1889”. No obstante, esta sensualidad siempre fue tratada con una discreción y realismo que esquivaron a la censura. Dejando aparte las novelas mencionadas, *Un viaje de novios* y *El Cisne de Vilamorta*, Clèmessy (1981: 623) también explica que Pardo Bazán conecta el tema del amor con “[...] la búsqueda de la satisfacción de los apetitos carnales de los amantes”.

En las novelas que tratan sobre esta búsqueda de los instintos hay unos modelos de comportamientos dictados. Clèmessy (1981: 623) los detalla:

En todas estas novelas, el hombre es movido ante todo por la sensualidad. Ambiciona la posesión de un bello cuerpo femenino y, para lograr sus fines, da libre curso a su instinto de conquistador. En cuando a la mujer, se muestra muy vulnerable a la seducción masculina. Aparece débil y desamparada en una lucha en que su voluntad de resistencia se pone siempre en peligro y, finalmente, se observa que, en casi todos los casos, es víctima de aventuras desgraciadas.

En la novela estudiada en este trabajo también se manifiesta el sensualismo, que tiñe todas sus descripciones, así como influye en el comportamiento de los personajes. Manuela es cautivada desde un buen principio por la viril belleza de su antiguo compañero de juegos y ambos se unen como pareja en el seno de la madre naturaleza.

Las novelas de Pardo Bazán que tratan el tema del amor podían tener dos finales distintos y contrapuestos según hubiera sentimientos razonados o pasiones exaltadas. ¿Por qué? Clèmessy (1981: 655) responde esta cuestión: “[...] por el deseo de armonizar sus ficciones con los principios rectores de la moral cristiana”. Por esta razón se encuentran en ambas novelas la tragedia: el cura enamorado²² y el incesto.

²² No obstante, Clèmessy (1989: 51) advierte que “[...] no merece comparado con los clérigos ideados por otros novelistas de la época: Zola, Eiza de Queiroz, Galdós o Clarín. Se distingue ante todo Julián de estos clérigos por el carácter platónico y esencialmente espiritual de su sentimiento [...]”.

Cabe señalar que además de esta relación de amor verdadero, instintivo y exaltado, reforzado en una literaturización muy cuidadosa, hay otras relaciones amorosas dentro de la novela. Mayoral (1989: 38) enumera las parejas que se encuentran en *Los Pazos de Ulloa* y en *La Madre Naturaleza*: “Don Pedro-Sabel, Sabel-El Gallo, Carmen y el estudiante de medicina, Don Pedro-Rita, Don Pedro-Nucha, Don Julián-Nucha, Máximo Juncal-Catuxa, Gabriel-(Nucha)-Manolita y Perucho Manolita”. Estas relaciones ofrecen diversos patrones que servirán para contraponer o reforzar el tipo de relación de la pareja formada por Perucho y Manolita.

5. Análisis del amor en la novela

¿Por qué se ha tomado uno de los grandes temas de la historia de la literatura como el objeto de estudio del presente trabajo? Pienso que el estudio del amor natural –o de la concepción naturalista del amor, a través del pecado– en *La Madre Naturaleza* permitirá reflexionar sobre la adopción que Pardo Bazán hace del naturalismo francés. Con este fin se procederá al comentario de la obra siguiendo el orden de la trama.

5.1. El diluvio en la naturaleza madre hacia la salida de la gruta y fin del primer paseo de Perucho y Manuela

La novela se inicia con una atractiva descripción paisajística de influencia naturalista que no deja indiferente al lector. La vehemencia de las gotas de esos nubarrones no anega los «zarzales», la «tierra», los «matorrales», la «vegetación», los «árboles» (p. 83). Esta tormenta, símbolo de la fortaleza de la naturaleza, aviva todo lo que toca. Así pues, es positiva y provechosa. El lector se preguntará, ¿por qué razón este exuberante detalle de la naturaleza preside el arranque de la novela? Indudablemente porque esta es el marco de la obra, la que da cobijo a los protagonistas.

Dentro de esta frondosa y empapada natura se encuentran dos jóvenes que se han resguardado debajo de un enorme castaño. En este momento, sobreviene al lector el recuerdo del Génesis bíblico, pues la pareja –Adán y Eva– se protegía bajo un árbol protector. Estos “ecos del bíblico paraíso terrenal” también se encuentran en *La faute de l'abbé Mouret*, obra de Zola, según explica Penas Varela (2014: 40).

La pareja, formada por la «niña» y el «mancebo» (p. 84), exhibe una complicidad y un apego cada vez mayores. Como las gotas se escurren con rapidez por las hojas del castaño, el joven le propone a la niña que se cobijen bajo la falda de su vestido. Un lector avisado advierte aquí otra reminiscencia, también literaria, aunque esta se define explícitamente en el texto. En la obra *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, hay una escena idéntica al resguardo bajo la falda.²³

²³ Javier López (2019: 87) especifica que “al vincularlos con Pablo y Virginia, Pardo Bazán está también recordando indirectamente la imagen mítica de los gemelos de Leda, Cástor y Pólux”. Por otra parte, Baquero Goyanes (1971: 216) recuerda que “[...] junto a la inspiración directa de *Pablo y Virginia*, hay que tener en cuenta otra indirecta, es decir, recibida a través del relato de Saint-Pierre”. Se está refiriendo a la obra tan pagana y sensual de Longo, *Dafnis y Cloe*. Esta fue traducida por Valera.

Dicha complicidad se va entrelazando con una evidente sensualidad,²⁴ que también trasluce en la descripción de la naturaleza. Cada vez es más patente el amor naciente en estos jóvenes, pues van siempre unidos, cogidos de la mano o con las cinturas pegadas. El verdor esconde a los enamorados como si fueran sus propios hijos porque son fruto de la naturaleza, su causa está en ella misma.²⁵ Esta idea debe ser relacionada con la del «árbol protector» o «árbol patriarcal» (p. 84). Asimismo, la compañía de Perucho produce a Manuela un sentimiento de malestar e inquietud. ¿Por qué? Seguramente porque intuye el triunfo del deseo físico, a pesar de que es temprano para corroborarlo.

Seguidamente, se disponen a buscar un amparo mejor y encuentran una caverna natural cerca de una antigua cantera de pizarra. Así pues, la pareja decide refugiarse en esta gruta. Se ha tejido una peculiar descripción descendiente: desde el tiempo atmosférico, ese temporal, pasando por los seres vivos –Perucho y Manuela–, hasta que Pardo Bazán da salida a su sabiduría natural del campo gallego.

La pareja espera dentro de la cueva que cese el temporal, comiendo las pocas provisiones de las que disponen. Entre ellas, tienen «manzanas verdes» (p. 88), una idea que refuerza las reminiscencias con la Biblia. Es importante no olvidar que se encontraban «sin más compañía que la madre naturaleza, a cuyos pechos se habían criado» (pág. 88), idea que refuerza la tesis de que son productos de la naturaleza. Finalmente, el sol gana la batalla y la pareja sale de su escondrijo para disfrutar del sensual paisaje del valle, que resplandece bajo aquel vivo arcoíris. La pareja, disfrutando del sol, evoca el último capítulo de *Los Pazos de Ulloa*.²⁶

Dos imágenes que no deben ser menospreciadas por el lector son el arca de Noé y el arcoíris. Por una parte, el arca de Noé es símbolo de la madre naturaleza. Por otra, con la alusión al arcoíris, explica Javier López (2019: 47) que “[...] nos viene a indicar que este imperio de la Naturaleza-madre es posible gracias a un pacto del hombre con Dios, según el cual aquel acepta la ley divina (que prohíbe el incesto, por ejemplo) y rige a

²⁴ Como se ha comentado en el apartado dedicado al amor en *La Madre Naturaleza*, en las obras pardobazanianas escritas entre 1881 y 1889 el tema de la sensualidad amorosa es muy presente.

²⁵ Penas Varela (2014: 38-39) también advierte “[...] el peso de Rousseau en la concepción de la pareja protagonista, auténticos hijos de la naturaleza, criados en la bondad originaria y en un medio en el que se suprime el mal propiciado por la cultura rebuscada o artificiosa y la desigualdad humana”.

²⁶ Cf. apartado 3. *La Madre Naturaleza*, de este mismo trabajo, para atender más a la relación formal entre ambas novelas.

cambio de ello sobre todo lo creado”. El arcoíris será recuperado más adelante, pues tiene que ver con el naturalismo que adopta Pardo Bazán.

Otro elemento que debe tenerse en cuenta es la estación en la que sitúa la historia, ya referida en la primera página. ¿Por qué se emplaza en la estación de mayor calor? Porque es uno de los ingredientes del «experimento» de Pardo Bazán. En verano la naturaleza da sus frutos. Por ejemplo, es el momento en que se siega el centeno –como se alude frecuentemente en esta obra–, el trigo, la cebada, la avena, etc. Pardo Bazán también sitúa la trama en unos episodios históricos y en un emplazamiento geográfico, hecho que evidencia su perceptiva realista.

En síntesis, los primeros cuatro capítulos, que dibujan un puente claro con *Los Pazos de Ulloa*, son el primer motor de la novela, pero no el único, ya que aún no se ha presentado el segundo motor narratológico. En segundo lugar, las descripciones tan humanizadas y detalladas son de influencia naturalista. Impera en ellas un enfoque casi cinematográfico, con un gran detalle y finura. No tienen cabida elementos viles o de mal gusto, a pesar de que los naturalistas franceses no los desestimaban. Entonces, la adopción del naturalismo de la autora ya se va perfilando desde las primeras páginas. En tercer lugar, este primer paseo es importante porque la soledad y el diálogo entre Perucho y Manuela que emanan en él serán uno de los alicientes de la novela. Asimismo, ya se plantea la presión que ejerce el ambiente sobre los protagonistas, así como la idea de que la Naturaleza es gobernada por una ley más alta. Finalmente, cabe hacer hincapié en las heterogéneas reminiscencias literarias –poco naturalistas según Baquero Goyanes (1971: 217)–, que son producto de la cuidada formación de la que gozó Pardo Bazán.

5.2. La aparición del señor Antón

Mientras la pareja deambula por ese terruño, advierte la presencia de un personaje clave para este trabajo: el señor Antón, también conocido como el *algebrista*. ¿A qué se debe su importancia? Personifica la tesis materialista panteísta que iguala a todos los seres –aunque difiera en el espíritu– y el poder ubicuo de Dios. Como se verá, otro personaje tendrá una caracterización antagónica. El cotejo de ambas ideologías servirá para desentrañar el sentido de la novela, de ahí que se dedique este apartado al personaje.

Volviendo a la trama, los jóvenes van a atraparlo. El curandero les dice que va a casa de la Sabia porque tiene una vaca que padece de un gran tumor. Frente a la

descripción de la plácida naturaleza de los primeros capítulos, la casa de María la Sabia constituye una naturaleza ruda, fragosa. Asimismo, siguiendo Pardo Bazán la estética naturalista en lo que concierne a las descripciones, las de los personajes se modelan a través de la observación del físico y de la psicología. María la Sabia se presenta como una mujer castigada por el paso de los años, así como por la vida rural. «La animalidad invadía el resto» (p. 98): ganado, gallinas, pollos, palomas, marranos, perros, moscas, ratones, etc. Su casa es comparada con el Arca de Noé, que contrasta con aquella naturaleza genesíaca, idealizada, bajo el sol de la gruta, de la que se hablaba en el anterior apartado. En resumen, el escenario –y, en consecuencia, la naturaleza– ha cambiado, puesto que se ha pasado del exterior al interior, al ámbito doméstico.

Después de atender a algunos animales, el señor Antón, Perucho y Manuela entran a comer y beber alguna cosa en la casa de la anciana. Allí sentados, María la Sabia formula una sentencia clave: «Los animales..., no tienen que ver con las personas: si no se cuidan y se asisten, ni trabajan, ni dan leche, ni...» (pág. 105). Claramente, esta cosmovisión choca con la del señor Antón, hombre de cierta edad en el que «bullían a veces viejas ideas cosmogónicas, bocetos confusos de panteísmo y restos de cultos y creencias ancestrales» (p. 107). Con esta enumeración se advierte que el autor implícito parece no coincidir con este credo. Entonces, el algebrista, en su línea, explica a los jóvenes que un gusano y un hombre no se diferencian, porque ambos, cuando enferman, deben ser operados con los mismos utensilios, esa «navaja» (p. 108). Asimismo, defiende que las bestias y los hombres comparten la misma ley de la naturaleza: infancia –etapa en la que se llora por todo–, madurez –etapa en la que se reproducen– y vejez. Más adelante, el señor Antón expone la versión materialista de la *Danza de la muerte*: todos los seres, sin distinción alguna, moriremos. Parece ser que la pareja no cree en lo que escucha y decide marchar rumbo al caserón de Ulloa. A causa de la conmoción de las ideas de amor y muerte que retumban en sus cabezas se agarran de la mano con más fuerza.

Es fundamental que el lector vaya considerando las dos ideas claves de esta novela: amor y fecundidad. Estas emergen de las imágenes de la naturaleza, como el arrullar de las tórtolas y los carros abarrotados de mies que se transportaban a las eras. ¿A qué razón responde el planteamiento de estas ideas? El lector lo tendrá claro: la naturaleza está regida por dos únicos principios: la vida y la muerte. No obstante, si se recuerda la estación en la que se ha situado esta historia, así como la relación de origen y de inclusión

que se da entre la madre naturaleza y la pareja protagonista, tiene más importancia el primer principio.

De camino a los Pazos, mientras Perucho rememora su pasado junto a Manolita, el lector va recordando la trama de la novela precedente. Una de las cosas que recuerda y que tendrá una significación importante es la instrucción de la lectura mediante un libro: el *Cantar de los Cantares*. Esto ha ocurrido unos cuantos años atrás. Dicho ejemplar –con fuerte contenido erótico– tiene numerosas «estampitas» y «monigotes» (p. 117). Después de un pequeño descanso, retoman la excursión. Unos metros más allá, un perro, al reconocerlos, se amansa y los conduce a los Pazos. Así pues, este hecho compendia la tesis que explica Javier López (2019: 120): “[...] el animal fieramente se arroja contra ellos, mas, al reconocer a sus amos, se amansa, dando a entender el magisterio del hombre sobre lo creado”.

5.3. La llegada del intruso

Antes se ha hablado de que la novela estaba movida por dos motores, el primero de los cuales era la pareja de Perucho y Manuela. El segundo lo conforma Gabriel y la intención que lo empuja a ir a los Pazos. Así pues, se puede considerar que el nudo de la trama empieza con el capítulo en el que se narra su llegada.

¿A qué razón responde el sobrenombre *intruso*? A pesar de que el binomio de *Los Pazos de Ulloa* y de *La Madre Naturaleza* esté formado por dos novelas que divergen en algunos puntos, González Hernando (2017: 175) explica que Pardo Bazán “[...] emplea en ellas el mismo mecanismo narrativo, la irrupción del intruso [...]”. No obstante, dicha presencia difiere en el hecho de que en la primera novela la intención del intruso –el párroco Julián– es la reformación del colectivo decadente que vive en los Pazos, mientras que, en la segunda, explica también González Hernando (2017: 175), “[...] el intruso Gabriel será quien impulse la narración desde una intención redentora individual, tanto la suya como la de su sobrina”. Por otra parte, Julián, procedente de la civilización, llega a los Pazos muy fatigado de todas las adversidades que se le han puesto en el camino. Sin embargo, Gabriel es capaz de vencer los obstáculos y no se siente ridículo al ir montado a caballo.

Gabriel, procedente de Santiago, llega a la villa de Cebre junto con Trampeta y el arcipreste de Loiro en la diligencia. Cabe añadir que esta acción es simultánea al primer

paseo de Perucho y Manuela. Gabriel, presentado como el enguantado,²⁷ es informado por Juncal y Trampeta, dos personajes que ya aparecían en la primera novela, de todo lo acontecido en los Pazos en el pasado.

Después del vuelco de la diligencia, el médico Juncal hospeda a Gabriel en su casa porque padece de algunas molestias en el codo. Allí, el galeno vuelve a apuntar a la tesis novelesca: «después me fui convenciendo de que la naturaleza, así como es madre, es maestra del hombre» (pág. 147). En este sentido, Javier López (2019: 147) añade que aquí se expresa “[...] un punto de vista materialista complementario del expuesto por el atador de Boán: la naturaleza es madre y maestra”. Esta expresión se volverá a recuperar cuando tenga que referirme a las últimas palabras de la novela.

En la noche de insomnio, Gabriel rememora algunos recuerdos. El más importante para la materia de este trabajo es el amor fraternal tan profundo que mantuvo con Nucha a raíz de la muerte de la madre, así como el encargo que le dejó esta antes de morir:

Al morir me dejó encargada su hija; no lo supe hasta que mi padre falleció. Yo me encuentro hoy libre, no muy viejo aún, sin compromisos ni lazos que me aten, con regular hacienda y deseoso del calor de una familia. Teniendo Manolita padre como tiene, un tío no está autorizado para velar por ella. Un marido, es otra cosa. Si no le repugno a mi sobrina y quiere ser mi mujer... Estoy determinado a casarme cuando antes.

(*La Madre Naturaleza*, cap. IX, p. 187)

Como se siente dispuesto y posee la hacienda suficiente, quiere casarse para contribuir a la regeneración de la sociedad de su época.²⁸ Este objetivo se aunará con el propósito de *salvar* a su sobrina contrayendo matrimonio con ella para pagar la deuda que tenía con su hermana. Dicho amor está penado socialmente. Sin haberla visto aún, le explica a Juncal que ya la ama y que es la más bella de todas, en un guiño al *Quijote*, que Pardo Bazán había leído con tan solo nueve años.

De camino al pazo, Gabriel da paso libre a su imaginación. Así, sueña un futuro con su sobrina en función de diferentes modelos literarios. Tiene claro que «el pedir la mano de su sobrina era el cumplimiento de un austero deber, un tributo pagado a la memoria de un ser querido, un acto sencillo y grave» (pág. 198). Cabe añadir que Javier López (2019: 194) explica que “estas reflexiones, indicio de la debilidad que tiene don

²⁷ Baquero Goyanes (1971: 221-225) explica que la insistencia en el detalle, un recurso típicamente zolesco, ha sido muy usado por Bazán. Para el crítico, los guantes de Gabriel expresan “pulcritud y civilización”.

²⁸ En este sentido, López Sanz (1981: 93) explica que “[...] Gabriel se convierte en un personaje simbólico de su época y de su patria”.

Gabriel por dejar correr la imaginación, tratan de distanciar al lector del personaje de modo que las opiniones de este no sean tomadas como exposición del punto de vista de la escritora”.

Cuando Juncal y Gabriel pasan por el sitio donde asesinaron a Primitivo, Gabriel se interesa por cómo es el nieto de este, Perucho. Concretamente, se preocupa por el trato que pueda dar a su sobrina Manuela. Juncal le replica lo siguiente:

—¡Él maltratarla! ¡A su sobrina! Pues si no ha habido en el mundo cariño más apretado que el de tales criaturas. Desde que nació la niña, Perucho se volvió chocho, lo que se llama chocho, por ella; la señora y el ama no sabían cómo hacer para quitarse de encima al chiquillo, que no hacía sino llorar por la nené. Allí estaba siempre, como un perrito faldero; ni por pegarle; le digo a usted que era mucho cuento tal afición. Y después de fallecer la señora, ¡Dios nos libre! El niño de la señorita Manolita en realidad ha sido Perucho. Siempre juntos, correteando por ahí. ¡Pocas veces me tengo encontrados por los sotos, haciendo *magostos*, por las viñas picando uvas, o chapuzando por los pantanos! Y que no sé cómo no se mataron un millón de veces o no rodaron por los despeñaderos al río. El chiquillo es fuerte como un toro, ¡más sano y recio! Un hijo verdadero de la naturaleza. Sólo una enfermedad le conocí, y verá usted cuál. Cátate que se le pone en la cabeza al marqués, y otros dicen que al farolón del Gallo, enviar al rapaz a Orense para que estudie; y quién le dice a usted que el primer año, cuanto tocaron a separarse, los dos chiquillos cayeron malos qué sé yo de qué, de una cosa que aquí llamamos *saudades*. ¿Usted comprende el término? Porque usted lleva años a faltar de Galicia.
(*La Madre Naturaleza*, cap. XI, p. 200)

Se puede considerar que en este momento el lector se adentra más en el nudo de la novela, pues la expectación es cada vez mayor. Javier López (2019: 201) también lo considera.

Una vez Gabriel llega a los Pazos, va a saludar a don Pedro Moscoso y le pide alojamiento para unos días. Después de alojarse, pregunta al padre dónde se encuentra Manuela. Este responde con una comparación para nada intrascendente: «Estarán ella y Perucho como dos cabritos, triscando» (p. 208). La inmersión de estos personajes en la naturaleza cada vez es más manifiesta. Por otra parte, recuperando los principios de vida y muerte, referidos anteriormente, Manuel Pardo dice que «todos vamos para allá» (p. 208). Al igual que el algebrista, aquí el marqués propone su interpretación de la *Danza de la muerte*. Como se verá, este doble principio de la existencia irá reapareciendo a lo largo de la novela.

Finalmente, llega el momento más anhelado para Gabriel, el encuentro:

Entre el marco que dos higueras retorcidas, cargadas de fruto, formaban a la puerta de la era, desembocó entonces una yunta de amarillos y lucios bueyes, tirando de un carro atestado de gavillas de centeno. Reparó Gabriel con sorpresa la forma primitiva del carro, que mejor que instrumento de labranza parecía máquina de guerra: la llanta angosta, la rueda sin rayos, claveteada de clavos gruesos, el borde hecho con empalizada de agudas estacas, donde para sujetar la carga, descansa un tosco enrejado de mimbres, de quitaipón. Pero al alzar la vista de las ruedas, fijó su

atención un objeto más curioso: un grupo destacaba en la cúspide del carro, un mancebo y una mocita, tendidos más que sentados en los haces de mies y hundido el cuerpo en su blando colchón; una mocita y un mancebo risueños, morenos, vertiendo vida y salud, con los semblantes coloreados por el purpúreo reflejo del Oeste donde se acumulaban esas franjas de arbol que enuncian un día muy caluroso. Y venía tan íntima y arrimada la pareja, que más que carro de mies, parecía aquello el nido amoroso que la naturaleza brinda liberalmente, sea a la fiera entre la espinosa maleza del bosque, sea al ave en la copa del arbusto. Gabriel sintió de nuevo una extraña impresión; algo raro e inexplicable que le apretó la garganta y le nubló la vista.

(*La Madre Naturaleza*, cap. XII, p. 210)

Gabriel reconoce la belleza de su rival, pero su simpatía le resulta molesta. No entiende como alguien puede vacilar sobre la hermosura de su sobrina. Dado que mantiene un parentesco evidente con su *mamita*, siente con más vehemencia el deseo de amparar a su sobrina como lo hizo con su hermana. Por otra parte, Manuela se muestra muy arisca y fría con su tío, pues solo le dirige un «buenas tardes» (p. 214). Gabriel se siente desengañado, pues esas imaginaciones en función de modelos literarios que habían pasado por su cabeza se frustran en la realidad.

5.4. El primer paseo de Gabriel y Manuela

La primera noche de Gabriel en los Pazos es ridiculizada por la autora implícita, pues se dice que es una noche de «fiebre amorosa» (p. 226). La satirización de este personaje cada vez es más patente y, en consecuencia, la distancia entre Pardo Bazán y Gabriel cada vez es más amplia. Se remitirá a este hecho una vez se desentrañe el sentido de la novela.

Sin saberlo, Gabriel es alojado en la habitación en la que había fallecido su hermana. En la cama, reflexiona sobre cómo actuar al día siguiente. Ya en la madrugada, el marqués decide hablar con Gabriel sobre el motivo de su llegada. La conversación que se establece entre ellos no es para nada cordial. Gabriel se muestra muy engreído, pues le dice que quiere tomar a su hija como esposa, aunque primero procurará que lo quiera como marido. Seguidamente, Gabriel le reprocha la escasa educación que ha dado a Manuela.

Horas más tarde, Gabriel ve a Manuela por segunda vez. Una vez Manuela entra en la habitación donde se alojaba su tío, le explica que su padre le ha pedido que le enseñe el huerto y la casa. Gabriel le pide que no le tutee y ella le replica que algo viejo sí que

es.²⁹ Entonces, se disponen a dar un paseo en la hora de más calor. En la imaginación de Gabriel se siguen modelos literarios. Esta vez se trata del “mito de Pigmalión y Galatea”, como comenta Javier López (2019: 232). No obstante, este también se verá frustrado.

Después de vagar por las inmediaciones del huerto, se dirigen al bosque. Allí, Gabriel le pide a su sobrina descansar un rato. En dicho reposo, Gabriel le pregunta el motivo de su hostilidad y le confiesa su amor: «Porque eres un ángel, y los ángeles no ofenden a nadie; y porque aunque fueses un diablillo, yo..., te querría, ¿sabes? Lo mismo que te quiero..., con toda el alma..., ¡con toda el alma!» (p. 237). Esa declaración pasma a Manuela, quien sabe que no es propia de un tío a su sobrina.

Esa frialdad desaparece cuando Gabriel le explica que es el hermano de su madre, y solo por este motivo, «besaría la tierra que pisas» (pág. 237). Este hecho provoca una carcajada de la joven. Después de esta mínima y primera complicidad entre ellos, acuerdan ser amigos. Gabriel le explica que ella le puede enseñar muchas cosas, como distinguir las ciruelas maduras de las verdes, porque se ha criado en el pueblo. Asimismo, la joven siente curiosidad por las batallas en las que se ha visto implicado su tío, y le pide que le explique algunas aventuras. La segunda muestra de complicidad entre ellos se da cuando hablan sobre la instrucción y Gabriel le explica que él no diferencia «el trigo del centeno» (pág. 241). A la hora de la comida, deciden regresar a los Pazos. En este camino, se topan con una culebra y Manuela quiere enseñársela a Perucho.

Llegados a este punto, es interesante la reflexión de Javier López (2019: 245) acerca de Gabriel: “[...] a pesar de que este cree haber ganado terreno en el corazón de la muchacha, la competición entre los dos pretendientes de Manuela sigue en pie”.

Después de la comida, Gabriel va al archivo a buscar un libro y se dispone a analizar la biblioteca, tal como hizo Julián en *Los Pazos de Ulloa*. Entre esos estantes, encuentra la traducción del *Cantar de los Cantares*, libro al que ya se había hecho referencia anteriormente. En la escena aparece otra vez Manuela, quien propone a Gabriel reanudar el paseo. Manuela otea campos en los que ya han segado el sembrado, hecho que evidencia que el verano, estación en la que ve a Perucho, está concluyendo. Las numerosas referencias a este personaje, ausente desde hace muchos capítulos, avocinan la repentina aparición de este, según Javier López (2019: 248).

²⁹ En este sentido, Baquero Goyanes (1971: 208) explica que “[...] el amor de Gabriel por su sobrina Manuela provoca situaciones que caen casi dentro del tema del *viejo y la niña*”.

Más tarde, el paseo los conduce a la rectoral de Ulloa. La puerta es abierta por Goros, el fiel criado del cura. Momentos más tarde, llega Julián.³⁰ ¿Por qué reaparece otro personaje de *Los Pazos de Ulloa*? Este tendrá una misión especial: refutar la tesis determinista del artillero. Interesantes son las reflexiones de Gabriel cuando examina al cura para el presente trabajo:

«Nada de cuanto diga yo —pensaba Gabriel— puede interesar a este santo; estamos en dos mundos diferentes: a él le parece extraño mi lenguaje, y no me entiende; y lo que es yo, tampoco le entiendo a él. ¡Un creyente a puño cerrado! —y miraba con atención el rostro ascético y los ojos bajos—. Un hombre que tiene fe... ¿Qué le importa lo que a mí me preocupa? ¿Cómo haré para marcharme pronto, sin que parezca descortesía?»
(*La Madre Naturaleza*, cap. XVIII, p. 267)

El anochecer se acerca y Manuela advierte a su compañero que deben emprender la vuelta hacia los Pazos. En el camino, Perucho se aproxima a Manuela y que dice lo siguiente: «Mañana sales conmigo, conmigo nada más» (pág. 268). Ella asiente.

5.5. El segundo paseo de los enamorados, el incesto y la búsqueda de Gabriel

Perucho y Manuela, cogidos de la mano como en el primer paseo, salen de los Pazos en la gélida primera hora de la mañana. Perucho, en busca de la anhelada soledad, dirige el segundo paseo con celeridad, pues se turba solo de pensar que el padre y el «forastero» (p. 270) manden a buscar a su compañera. Ya puestos en camino, deciden ir a casa de María la Sabia con el propósito de beber un poco de leche para saciar la sed. A pesar de la negativa de la anfitriona, quien asegura no disponer de leche por tener vacas enfermas u operadas, Perucho —muy enfadado— consigue llenar dos tazones de leche.

La pareja prosigue su excursión. Es preciso tener presente para este trabajo la comparación que se establece entre los dos jóvenes y los seres que habitan en la naturaleza: «Caminaban charlando, con tanta alegría como los mirlos, gorriones, jilgueros, pardillos y demás aves, no muy pintadas, pero asaz parleras, que en setos, viñedos y árboles cantaban sus trobas a la radiante mañana» (p. 276). Así pues, la naturaleza es el marco de la novela, aunque cada vez cumple una función mayor: es un protagonista omnipresente que protege a los seres que viven en ella. En ese sentido,

³⁰ Javier López (2019: 50) explica que “en el caso del párroco de Ulloa, se nos indica que su cuerpo se ha borrado para, de este modo, acentuar la imagen de su espiritualidad, y al ser introducido en el capítulo XVIII, es descrito como «místico que apenas sentaba en la vida práctica la suela del zapato»”.

Perucho y Manuela se encuentran perfectamente vinculados a estas criaturas, también hijas de la naturaleza.

Bajo un sol de justicia, se encaminan a las poldras del río Avieiro para refrescarse. Perucho descalza a Manuela y la narración se pausa con la detallada descripción naturalista del pie de la manceba. Ya libre del calzado, Manuela vadea el río saltando por las piedras como una «golondrina» (p. 282). Después del juego, Perucho localiza aquello de lo que andaba a la caza: un panal de miel oculto en el hueco del tronco de una encima.³¹ Los dos se deleitan de este fluido tan dulce, junto con otros frutos como frambuesas y fresas, bajo la sombra.

La muchacha avisa a Perucho que deben irse ya, puesto que su tío Gabriel seguro que está preocupado. Perucho le enuncia que, por este motivo, no volverán. Manuela lo trata de loco y Perucho pone en duda el amor de ella hacia él, hecho que evidencia que los celos hacia el rival –el tío Gabriel– son cada vez mayores.

Asimismo, en un afán de demostrar el amor que siente él por ella, revela que sus compañeros del colegio saben que es su novia, a pesar de haber recibido críticas por las diferencias sociales existentes entre ambos. Manuela le dice que ella lo quiere. Pero... ¿de qué forma? La intervención siguiente lo aclara: “Tú me quieres... como quieren las hermanas a los hermanos [...]” (p. 286). A pesar de que la montañesa piensa que son hermanos, puesto que han pasado mucho tiempo juntos de pequeños, Perucho la quiere de otra forma. A continuación, este le declara su amor:

Yo te quiero a ti de otra manera, muy diferente. Te quiero como a las novias, con amor, con amor (vociferó esta palabra). Si se calla uno más de cuatro veces, es por miramientos y consideraciones y embelecós. Que se vayan a paseo todos ellos juntos. Aguantar que a uno no le quieran, ya es martirio bastante; pero ver que viene otro y con sus manos lavadas le escamotea la novia, le roba todo... Eso ya pasa de raya. No tengo paciencia para sufrirlo ni para verlo. No, y no, y no lo veré, me iré, me iré, aunque sea a la isla de Cuba.

(*La Madre Naturaleza*, cap. XX, p. 287)

Después de esta muestra de sinceridad, Manuela dice que Perucho le agrada más que su tío y que se casarán en cuanto puedan. Con ese júbilo, deciden no volver a los Pazos y se disponen a ir a los Castros. En primer lugar, suben al Castro Mayor, muy retirado de todo. Un correlato objetivo intenta despabilar al lector en este punto de la trama: «En el Castro Mayor, al contrario, se advertía cierta salvaje grandeza y desolación

³¹ En relación con esta escena, Baquero Goyanes (1971: 215) advierte que “[...] se asemeja mucho al de una excursión de Pablo y Virginia en la que se alimentan de un árbol alimenticio, un palmito joven”.

trágica, muy en armonía con su destino y su puesto en la historia» (p. 295). Pardo Bazán, en este sentido, está preparando lo que es el *clímax* de la novela. Este llega velozmente cuando la pareja se encuentra, como en el primer paseo, descansando bajo la sombra de un castaño:³²

Al fin, sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro, mezclándose en los dos alientos el aroma fragante de las frambuesas y fresillas, y residuos del sabor delicioso de la miel.³³
(*La Madre Naturaleza*, cap. XXI, pp. 299-300)

No es importante solo lo que se dice poéticamente, sino también lo que se oculta. La idea de la «naturaleza madre» del primer paseo de Perucho y Manuela, ha cambiado. En este sentido, Goldin (1985: 38) explica que “rather than a neutral force, it becomes an intervening agent that helps to sway the characters’ actions”. Ya no es «madre», sino «madrstra», pues mantiene a Perucho y Manuela ignorantes de su consanguineidad. Se volverá a la idea de «madrstra» al final de la novela. Es entonces cuando consuman físicamente su amor, en este Paraíso –siguiendo con las reminiscencias a la Biblia– y se inicia la tragedia.³⁴ ¿Por qué acaban cediendo a sus deseos instintivos? Porque desconocen las reglas morales y sociales que ha acordado la civilización y solo se rigen por las que dicta su madre, la naturaleza.

En este punto, la expectación se demora, ya que, al momento, el lector se inquieta por el futuro más próximo por el estallido del drama. También es importante tener en cuenta que Pardo Bazán se sirve de un tema, el incesto, que tiene muchos precedentes literarios. Según Clèmessy (1981: 232) el más claro se encuentra en Sófocles, a pesar de que también tuviera otros referentes como Chateaubriand. En este sentido, Baquero Goyanes (1971: 218) afirma que “[...] Pardo Bazán tenía conciencia de que manejaba un tema propio casi de tragedia griega, con las debidas gradaciones, efectos y *catástrofe* final”. “[...] A sense of impending catastrophe and tragedy [...]” ya se va palpando, según Goldin (1985: 40). Finalmente, como se verá en la significación final de la obra, Pardo

³² López Sanz (1981: 102) explica que “en el relato pardobazaniano el símbolo del árbol tiene una significación no solo sexual, como es el caso de *La faute* de Zola, sino incluso incestuosa”.

³³ Javier López (2019: 300) advierte en esta escena “[...] ecos del *Cantar de los cantares*. Concretamente se evoca el verso 11 del capítulo IV [...]”. Asimismo, el acto del beso recuerda a la obra de Longo.

³⁴ Vázquez Fernández (2009: 788) dice que “lo truculento del asunto, remite al folletín. Pero el tema es de raíces antiguas”.

Bazán quiso interpretar el incesto, tema muy literaturizado, según su propia concepción cristiana.

Después del beso, ahora la narración se focaliza en Gabriel, pero en la noche anterior a lo acontecido. Este no puede dormir por todo lo que le viene a la mente, ya que se da cuenta de que Manuela ha sido criada en la absoluta ignorancia. Recuerda también episodios del texto frayluisiano que encontró en la biblioteca de los Pazos. Entonces, Pardo Bazán anexa a la perfección el sarcasmo trágico, pues Gabriel no sabe que estas escenas que le vienen a la cabeza ya las han vivido en propias carnes Perucho y Manuela. El artillero se muestra arrepentido de no haber actuado antes. Las reflexiones que hace en este sentido preparan el juicio final y tejen la postura que encarnará este personaje, que se opondrá a otra. Después de estos pensamientos, se engarza un monólogo importante para este trabajo. En dicho soliloquio, trezado con una ironía evidente, Gabriel dice que la humanidad necesita convenciones sociales. La naturaleza en su curso irrumpe en un fatalismo, en un «¡crac!» (p. 303).

Al día siguiente, Gabriel Pardo determina ir a buscar la joven pareja, que se encuentra en un paradero desconocido. En dicha búsqueda, Gabriel aprovecha la ocasión para ver la tumba donde descansa su hermana Nucha. Este episodio tiene un peso importante, pues la pareja de Gabriel y Nucha –entre otras– sirve para contraponer el tipo de relación de la pareja formada por Perucho y Manuela. Por este motivo, Gabriel se refiere al «cariño santo» (p. 336) una vez está delante del sepulcro. En el cementerio, ve el cura de Ulloa rezando en el mausoleo de Nucha. Finalmente, Gabriel vislumbra una sombra formada por dos bultos muy pegados.

5.6. El conocimiento de Perucho de lo cometido y los posteriores disentimientos

Una vez Gabriel se encuentra delante de Perucho le suelta un «tenemos que hablar» (p. 347). Ambos se dirigen a una habitación de la familia del Gallo. Gabriel empieza a vociferar palabra tras palabra con una exasperación y furia indomables. Los rivales, frente a frente, permanecen con la mirada clavada en los ojos del otro. Perucho, falto de aire, se encuentra debajo del cuerpo de Gabriel. La tensión es máxima. Después de que Gabriel recapacite, entablan un diálogo más relajado. Empiezan las recriminaciones, pues Gabriel le pregunta cómo se ha atrevido a fijarse en su sobrina sabiendo que él es hijo de «un mayordomo y una criada» (p. 351). La respuesta de

Perucho es reveladora, dado que para él las diferencias sociales no son ningún problema. Además, le relata algunas de las historias que han vivido, todo lo que le ha enseñado y de cómo él ha salvaguardado a Manuela en situaciones extremas. Cabe tener presente una oración que vocifera Perucho: «Desde chiquillos andamos juntos, sin diferencias de clases ni de señoríos; y nadie nos recordó nuestra condición desigual, hasta que cayó aquí, llovido del cielo, el señor don Gabriel Pardo de la Lage» (pp. 351-352).

Toda la acción de la trama hasta aquí –y esta contestación de Perucho, en especial la frase destacada– descubre dos tipos de amor: el amor natural, representado por Perucho, y el amor social, representado por Gabriel. ¿Cuál ganará? Está claro que Pardo Bazán lo decretará. Que gane uno u otro dejará entrever parte de la personalidad e ideología de la autora, y este es el propósito que se persigue aquí.

El discurso de Perucho ablanda a Gabriel, quien se muestra ahora más aplacado. No obstante, Gabriel quiere contarle algo importante al joven. Por este motivo, se desplazan a la habitación del artillero, mucho más retirada. Una vez allí, después de meditar durante algunos segundos, Gabriel le dirige una pregunta directa a su interlocutor: «¿Usted sabe o no sabe que es hermano de Manuela?» (p. 357). El estupor y la consternación que caen como un jarro de agua fría sobre Perucho revelan que no sabe nada. Algunas muestras de incredulidad pasan por su cabeza, aunque segundos más tarde cree aquello que le ha confesado Gabriel. Perucho, como «una fiera de montés herida» (p. 359), se encuentra extenuado y llorando desconsoladamente.

Gabriel, en su intento de consolar al enamorado, se posiciona sobre este incesto:

Que no hay por parte de usted tal infamia, sino impremeditación, locura, desatino, ¡infamia no! Usted tiene el alma derecha; aquí lo que está torcido son los acontecimientos, y la intención de ciertas gentes. Otros son los criminales; usted solo ha delinquido porque la sangre moza... En fin, al caso. [...]
(*La Madre Naturaleza*, cap. XXVIII, p. 361)

Este razonamiento choca con los planes del lector, ya que todo apuntaba a un desastre final y aquí Gabriel libra de culpa al joven. ¿Será la voz de Gabriel la de Pardo Bazán? Aún es pronto para determinarlo, aunque ya sabemos que la autora no comparte el credo panteísta de Gabriel.

Por otra parte, Gabriel anuncia a Perucho que debe irse «a estudiar a Barcelona o a Madrid» (p. 361). Es el castigo que le impone si no quiere ofender a aquel Dios que

había apelado en la discusión inicial. Entonces, Perucho dice algo significativo: «Pues si no hubiese Dios, ¡lo que es a Manola..., soltar no la suelto» (p. 362).

Gabriel le explica que él quiere casarse con Manuela, deseo que contradice todo lo que ha expuesto hasta ahora en relación con Perucho. Además, le explica cómo debe proceder el joven hasta ahora: olvidar a Manuela. Perucho no desaparece aquí, pues va en busca de «la fuente limpia a saber la verdad» (p. 363), es decir, va a buscar a don Pedro Moscoso. Después de una fortísima discusión entre Perucho y don Pedro, el montañés se marcha.

5.7. La marcha de Perucho y la atención de Juncal a Manolita

Gabriel se dirige a casa del médico Juncal con mucha prisa. El artillero le explica al galeno la dolencia que padecen el marqués y su hija. Concretamente, Manuela tiene «fuertes accesos nerviosos...pero muy fuertes...convulsiones, lloreras, soponcios» (p. 374). Sin embargo, Juncal resuelve que eso es «herencia materna» (p. 374). Gabriel, no convencido con esta observación, diagnostica que el motivo del delirio de la joven se debe al conocimiento fraternal que le une con su amado.

De camino a los Pazos, Gabriel se detiene donde viven Julián y su criado. Esta escena tiene el propósito de preparar el juicio final. Se parodia el panteísmo del señor Antón; Goros lo compara con un «marrano» (p.381). Seguidamente, Gabriel espera al cura Julián, que aún no ha vuelto. En esa parada, interesan sus reflexiones. Cabe tener en cuenta que mantiene la postura calificada hasta ahora de «locura», «desatino», pero «no infamia»:

[...] ¿Son delincuentes en rigor? Por de pronto, que no lo sabían; pero supongamos que lo supiesen, y así y todo... No, dentro de la ley natural, eso no es crimen, ni lo ha sido nunca. Si en los tiempos primitivos, de una sola pareja se formó la raza humana, ¿cómo diantres se pobló el mundo sino con eso? ¡Ea, se acabó; está visto que yo no tengo lo que llaman por ahí sentido moral! ¡A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón, me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas! [...]

(*La Madre Naturaleza*, cap. XXXII, p. 386)

Por lo tanto, Gabriel cuando analiza el incesto desde su pensamiento positivista, determinista, y teniendo en cuenta tan solo una ley, la que emana de la propia naturaleza, aclama que los jóvenes son inocentes. A pesar de este razonamiento, cuando se encierre con el cura en una habitación, se mostrará algo titubeante. En dicho aislamiento, donde Gabriel le explica al clérigo lo ocurrido, convergerán las dos dialécticas que se

enfrentarán en los últimos capítulos de la novela y lucharán a capa y espada para procurar la suerte de los protagonistas.

Para Julián, «la separación es lo primero que importa» (p. 390). El lector ahora es conocedor del paradero de Perucho: se ha marchado a Madrid para trabajar en una tienda. Por otra parte, el cura también se queja de la falta de responsabilidad de aquellos que debían cuidar de ella. Según él, «la han dejado vivir entregada a sí misma, por montes y breñas como los salvajes» (p. 392). Al mismo tiempo, cree estar más en falta él que el tío Gabriel, ya que ha estado mucho más tiempo con la niña.

Gabriel le solicita que vaya a ver a Manuela y la convenza de que él está dispuesto a casarse con ella. Para él, el destino depende de Julián. No obstante, el cura dice que todo está en «las manos de Dios» (p. 394).

La trama se apresura. Gabriel y Juncal llegan a los Pazos. Juncal avisa que Manuela está mejor, pero que la presencia del cura no le hará ningún bien. Una vez Julián sale de la habitación de la enferma, le dice a Gabriel que esta ha rechazado su petición, ya que «no desea más que expiar y llorar su culpa» (p. 399). Gabriel sigue firme en su postura: él cree que ella es inocente y los culpables son ellos. El cura expone más claramente ahora su actitud: «Otros [...] son acaso más culpables que ella; pero ella tampoco es inocente, [...]» (p. 400). Para el párroco, la manceba debe retirarse a un «convento de Santiago» (p. 400), dado que ahí encontrará el «retiro y descanso que le cure las heridas y sitio en qué hacer penitencia de su pecado» (p. 400). Este destino –que enfada a Gabriel– hubiera sido el conveniente para Nucha, la madre de Manuela, según Juncal. Gabriel sigue molesto, pues cree que el problema solo se halla en «la naturaleza» (p. 401). Asistiendo a esta controversia de ideales, Julián contesta a Gabriel lo siguiente:

Señor de Pardo [...] lo que la naturaleza yerra, lo enmienda la gracia; y el advenimiento de Cristo y los méritos de su sangre preciosa fueron cabalmente para eso; para remediar la falta de nuestros primeros padres y sanar a la naturaleza enferma. La ley de naturaleza, aislada, sola, invóquenla las bestias: nosotros invocamos otra más alta. Para eso somos hombres, hijos de Dios y redimidos por él. [...]

(*La Madre Naturaleza*, cap. XXXV, p. 401).

Así pues, Julián, en un intento de rebatir las tesis materialistas de Gabriel, sentencia que los hombres no son regidos por la ley de las bestias. Los hombres se diferencian de los otros animales porque apelan a otra. «La naturaleza enferma» (p.401) ha de ser resguardada por Dios, es decir, la religión. Julián castiga el incesto porque el hombre, a diferencia de un animal, tiene espíritu y no puede caer en este pecado.

5.8. La marcha de Gabriel a la naturaleza madrastra

Gabriel no se da por vencido y entra en la habitación de su sobrina para convencerla de que no se vaya y se case con él. En esa lúgubre habitación Gabriel recibe el mazazo más grande: Manolita le pide que vaya a Madrid a buscar a Perucho para que su padre esté contento. Ella se irá al convento.

Gabriel, ya abatido, declara lo siguiente: «Cura de Ulloa, ni tú ni yo; tú un iluso y yo un necio. Quien nos vence a los dos es... el rey... ¡No, el tirano del mundo!» (p. 404). ¿Quién es el vencedor, el tirano del mundo? Está claro que el que gana en esta novela es el amor. Pero ¿cómo es ese amor? En esta novela ni hay ardor romántico ni sexualidad instintiva. El gran vencedor es el amor natural, aquel que se ha mencionado ya unas páginas arriba en este trabajo.

Gabriel, acompañado de Juncal, se vuelve a Cebre. La novela se cierra con una exuberante descripción de una tormenta que se avecina, una escena paralela a la del primer capítulo. Mirando hacia el valle donde se erigen los Pazos, Gabriel piensa lo siguiente: «Naturaleza, te llaman madre... Más bien deberían llamarte madrastra» (p. 405). Esta máxima se contrapone con la «naturaleza madre» del primer paseo de Manuela y Perucho. ¿Por qué ahora tiene la función de madrastra? El credo determinista de Gabriel ofrece la respuesta. Para él, el medio en el que se han criado, la naturaleza, ha sido la culpable de lo ocurrido.

Lo interesante en este punto, una vez se ha analizado toda la trama de la novela, es desentrañar su significación. En toda la obra se va tejiendo un gran debate entre dos polos defendidos por dos personajes de una importancia relevante: Gabriel y el párroco Julián. Ambos se han beneficiado de una instrucción mayor de la que han recibido los demás personajes. Sin embargo, defienden dos tesis distintas, podríamos decir que contrapuestas. El primero ampara el materialismo, el panteísmo, el positivismo; el segundo, lo religioso. ¿Qué postura gana? A pesar de que consideramos que el amor es el vencedor total, el hecho de que Manolita vaya a un convento a purgar su pecado, revela que la tesis religiosa –cristiana– se impone sobre la otra. Observamos entonces que el portavoz de la tesis de Pardo Bazán no es Gabriel, sino el cura Julián. Con este final, la autora niega la tesis determinista y el panteísmo y escepticismo de Gabriel. La distancia que se iba dibujando entre la autora y este personaje a lo largo de la novela ahora ya es inalcanzable. Esta hipótesis, junto con el análisis del estudio del amor, así como las

diferentes versiones mencionadas de «naturaleza madre» y «naturaleza madrastra», nos permitirán hablar de la adopción que hace Pardo Bazán del naturalismo francés.

6. La adopción pardobazaniana del naturalismo francés a partir del estudio del amor

El análisis del amor que se ha llevado a cabo en los anteriores apartados ha permitido conocer la tesis de la novela, comentada también por Javier López (2019: 51-63): del «experimento» a la reconducción hacia la moral cristiana. ¿Por qué se habla en una novela de un «experimento» y no de una acción? Porque el naturalismo francés aboga por unas formas narrativas diferentes de las de los románticos.³⁵ El novelista naturalista no se guía por la invectiva y la sensibilidad románticas, pues ahora la observación y el análisis son sus principales herramientas. Así pues, el «experimento» de Pardo Bazán consiste en emplazar en una naturaleza frondosa y exuberante a dos jóvenes desconocedores de su consanguineidad. Estos se dejarán llevar por sus deseos naturales y caerán en el pecado. Dicho experimento, definido también por Javier López (2019: 51), es calcado al que hay de fondo en *La Faute de l'Abbé Mouret*.³⁶ Esta coincidencia revela, una vez más, la admiración que sentía nuestra autora por el maestro de Medán.

La autora se sirve de este «experimento» porque, a través de un juego dialéctico, expone su credo a través del personaje de Julián. Indirectamente, también está dejando entrever la adopción que hace del naturalismo francés. Antes de hablar sobre esto último, cabría recordar las dos posturas del «experimento».

Tal como se ha analizado, la dialéctica determinista es encarnada por Gabriel y apoyada “por el médico Juncal”, según Bravo-Villasante (1973: 137). Para el artillero la pareja es inocente, ya que la única culpable del daño que ha causado su unión es la naturaleza, la herencia, el medio. Entonces, el hecho de que su sobrina vaya a un convento es una solución cruel. La naturaleza ya no ejerce el papel de «madre», sino de «madrastra» por el sufrimiento de su sobrina, que aún confiesa estar enamorada de Perucho. En este sentido, añade Clèmessy (1981: 349), Gabriel “es para la escritora, el tipo de hombre moderno que ha perdido la fe y que creyó poder encontrar en la filosofía positivista una explicación satisfactoria al problema metafísico que le obsesiona”.

³⁵ Javier López (2019: 26) explica que “el cambio de estilo, descrito entre los miembros del 68, coincide con la aparición de una nueva generación, cuyas novelas van a llenar la década de 1880 a 1890. Clarín y Pardo Bazán son sus dos figuras principales”.

³⁶ Véase Clèmessy (1981: 345) para cotejar ambos experimentos, el de *La Madre Naturaleza* y *La Faute de l'Abbé Mouret*.

Por otra parte, el párroco Julián cree firmemente que Manuela y Perucho son culpables de sus actos, han cometido un pecado y, consecuentemente, deben expiarlo. Frente al escepticismo y panteísmo de Gabriel, Julián piensa que los humanos se rigen por una ley más alta porque se diferencian de los demás animales. Se está refiriendo a la cultura, las leyes sociales, la ética y, sobre todo, la religión. Javier López (2019: 53) afirma que “esta conclusión es coherente con las ideas defendidas por la autora en *La cuestión palpitante*”.

Ahora que se ha atendido ya a todo el conjunto de la obra, vemos que las tesis panteístas son enunciadas desde el principio de la novela. Por ejemplo, cuando el atador de Boán explica que el hombre y el gusano no se diferencian en nada porque ambos se operan con el mismo utensilio, o cuando va a casa de la Sabia y muestra sus ideas ancestrales cosmogónicas. Lo mismo sucede con la tesis cristiana que sostiene Julián: la mención del arcoíris como símbolo del pacto de Dios con el hombre, el concepto de «naturaleza enferma», la invocación de la religión, etc. Finalmente, la tesis cristiana de Julián se impone sobre la tesis panteísta, escéptica y materialista de Gabriel. Aparentemente, en esta novela Julián no parece tener la misma importancia estructural que tuvo en *Los Pazos de Ulloa*, aunque una vez se profundiza en el sentido de la novela, se descubre que su papel es muy importante por ser el portavoz de Pardo Bazán. De esta evidencia también habla Javier López (2019: 50-51).

El final de *La Madre Naturaleza* abre la puerta al debate entre determinismo y cristianismo. Frente al positivismo de Zola, Pardo Bazán, una fiel católica, rescata –mediante el triunfo de la tesis cristiana de Julián– el concepto del libre albedrío, que niega el determinismo. Ella cree que las personas pueden liberarse y salvarse de un destino fatal porque no están ligadas a ningún tipo de condicionamiento biológico ni social. En otras palabras, está negando el determinismo, el fondo filosófico del naturalismo francés.³⁷ Este rechazo ya se atendía en *La cuestión palpitante*, como explica Fimiani (2012: 9). Asimismo, la autora prescinde de otras características del movimiento.

³⁷ López Sanz (1981: 106) explica a este respecto que la “[...] preocupación por espiritualizar o desmaterializar el fondo filosófico del naturalismo es una constante en su obra, desde *Un viaje de novios* a *La Quimera* y *La sirena negra*, viene a demostrar sin forzar la inspiración que el hombre es una especie singular accionada por una doble corriente: la de la naturaleza, que le asemeja al animal, y la del espíritu, que le distingue de aquel”.

No hay elementos heréticos ni tampoco viles o groseros.³⁸ Tampoco comparte con Zola el utilitarismo del arte. De acuerdo con Hegel, nuestra autora piensa, según explica Clèmessy (1981: 76), que “[...] la finalidad del arte debe identificarse con la creación de la belleza”.

No obstante, este alejamiento no imposibilita que haya trazos naturalistas en la novela. Se han comentado de pasada en el análisis del amor: minuciosas descripciones –como la del pie de Manuela–, la insistencia en el detalle y la caracterización fisiológica de algunos personajes –como el «enguantado» para referirse a Gabriel–, la estructura enmarcada, así como la reproducción de las diferentes hablas de los personajes.

Esta particular adopción ha suscitado diversas opiniones en la crítica. En primer lugar, hay críticos que no dudan en aceptar las influencias del naturalismo francés en la obra pardobazanianiana. Sin embargo, es un naturalismo *sui generis*. Las etiquetas más utilizadas por la crítica clásica para denominar su afiliación al movimiento son las siguientes: «naturalismo católico», «naturalismo cristiano», «naturalismo espiritual» o «naturalismo a la española». Clèmessy (1981) hace uso de la expresión «naturalismo católico» y Bravo-Villasante (1989), de la expresión «naturalismo a la española». Sin embargo, la crítica actual considera que son términos poco adecuados, como explican Javier López (2019: 29) y Penas Varela (2000: 39). En segundo lugar, hay un sector de la crítica moderna que niega trazos naturalistas en la obra de Pardo Bazán. Como explica Fimiani (2012: 11), “[...] Marina Mayoral propone una lectura de la novela en calidad de precursora de la corriente psicológico-espiritualista mientras que Maurice Hemingway la considera obra híbrida: mitad experimento científico, mitad estudio psicológico”. En tercer y último lugar, hay quienes no se decantan hacia un bando u otro y hablan de su eclecticismo o cosmopolitismo, como González Herrán (1989), Villanueva (2003), Freire (2011), González Hernando (2017), etc. También cabe tener en cuenta el “no pero sí” de Oleza (1986) con referencia a la adscripción de Pardo Bazán a este movimiento.

Teniendo en cuenta las diferentes posturas, he llegado a la conclusión de que Pardo Bazán es naturalista en la forma, en la técnica, pero no en la ideología. Numerosos críticos también están de acuerdo con esta lectura, como Bravo-Villasante (1989: 78),

³⁸ En este sentido, cabe indicar que, como dice Pattison (1969: 69), “Menéndez Pelayo está a mal con el naturalismo por dos razones: la predilección de este por lo feo y grosero y su fondo filosófico determinista y antirreligioso”. Algo muy parecido le ocurre a nuestra autora.

Rojas Yedra (2017: 266), Fimiani (2012: 7) e, incluso, el mismo Zola.³⁹ En consonancia con los que reconocen huellas naturalistas, estoy de acuerdo con la expresión «naturalismo *sui generis*». Es evidente que nuestra autora no aprueba un naturalismo calcado del francés. Ella, que se sitúa en medio de la posición conservadora de Alarcón y Pereda, y de la posición liberal de Clarín y Galdós, crea una fórmula propia con el fin de armonizar su credo con el naturalismo. Este hecho explica su oposición al determinismo, a la filosofía del movimiento francés, y su falta de empatía con el personaje de Gabriel.

Examinada la novela, siguiendo un camino inductivo, es preciso extraer algunas conclusiones. El «naturalismo mitigado» de Pardo Bazán, como lo llama Clèmessy (1981: 63), se debe a su pensamiento católico y se explica en el contexto español. No tiene sentido practicar un naturalismo idéntico al de Zola porque la situación española era diferente de la francesa. Ella adoptó elementos de este movimiento que consideró indispensables para hacer revivir la novela nacional, aportando una nueva solución, como explica Fimiani (2012: 7-8). Dicha solución es, cuenta también Fimiani (2012: 8), crear “[...] un nuevo Realismo que actúe como puente levadizo entre las dos doctrinas filosóficas antagónicas, el tradicional Realismo idealista español y el nuevo Naturalismo materialista francés”. En esta fórmula propia tienen cabida los dos vértices indispensables para el credo pardobazariano: materialismo y espiritualismo.⁴⁰ Así pues, el éxito de *La Madre Naturaleza* se debe a la perfecta conciliación entre tradición y novedad, adaptándolo a la ideología de su autora y a la narrativa española.

³⁹ En el artículo de González Hernando (2017: 178) se explica que Zola dijo en una “entrevista concedida a *La Época*” lo siguiente: “Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario”.

⁴⁰ Fimiani (2012: 12) declara que “[...] es en la novela rusa, aún no conocida cuando escribió *La Cuestión palpitante*, que Pardo Bazán encontrará la respuesta práctica a sus ideas naturalistas, puesto que esta se centra más en la esfera espiritual humana y en la dimensión moral de los acontecimientos narrados”.

CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo, planteado en la introducción, ha sido explicar la práctica novelística de Pardo Bazán en *La Madre Naturaleza* (1887). Concretamente, se han estudiado las influencias del naturalismo francés en la prosa de la autora coruñesa con el fin de dilucidar de qué forma se aproxima al movimiento literario encabezado por Zola. Para ello, este trabajo se ha detenido en la consideración de distintos aspectos.

Como se ha corroborado, *La Madre Naturaleza* es una obra que no se ganó en su momento el favor del público. En consecuencia, la tarea de la crítica moderna ha sido revisar esta apreciación. Hoy día no suele calificarse de «turbadora», sino más bien de una atrayente combinación personal y contextual.

El eje estructural de este trabajo ha sido el análisis del amor natural, pues es la gran cuestión sobre la cual reposan los demás elementos diegéticos e ideológicos: cultura y naturaleza, libre albedrío cristiano y determinismo naturalista, espíritu e instinto, positivismo y religión, naturaleza-madre y naturaleza-madrastra. Como se ha visto, la complejidad se halla en todas estas oposiciones, que brotan ya desde la primera página y persisten hasta la última. Por este motivo, el marco teórico está delimitado por el enfrentamiento entre la naturaleza madre contra la naturaleza madrastra.

La parte práctica ha consistido en analizar la trama amorosa, desde el primer paseo de Perucho y Manuela durante el diluvio de la naturaleza-madre a la marcha de Gabriel en la naturaleza-madrastra (apartado n. °5). Esta metodología de estudio me ha permitido plantear una lectura de la novela.

Con respecto al final, considero que la dialéctica que gana es la cristiana, es decir, la postura del párroco Julián. Los jóvenes son culpables del pecado que han cometido y deben pagar su falta. El cura condena, pues, el escepticismo, el materialismo, el determinismo, el positivismo y el panteísmo de su oponente ideológico, el tío Gabriel. El estudio previo de la autora (apartado n. °1), me ha permitido vincular la postura de Julián con la de Pardo Bazán. El catolicismo ardiente de la coruñesa chocaba con las ideas científicas y filosóficas, y con el determinismo del naturalismo francés. En lo que concierne a las primeras divergencias, la autora tuvo que armonizar su pensamiento católico con la concepción darwinista. Como puede imaginarse, no fue tarea fácil. Por otra parte, y lo que tiene más interés con el propósito de este trabajo, Pardo Bazán también tuvo que conciliar su catolicismo con el movimiento francés con el que tanto coincidía en

sus lecturas y en sus viajes al país vecino. No obstante, la autora fue marcando sus distancias con este en los prefacios de sus novelas –como el de *Un viaje de novios* (1881)–, en artículos –los más famosos, sin duda, los presentes en *La cuestión palpitante* (1883)–, en conferencias, en cartas, etc. Asimismo, las distancias también se advierten en las novelas. En este sentido, esta investigación ha procedido a conocer su adopción al naturalismo francés después de la reflexión a propósito del desenlace de *La Madre Naturaleza*. Por lo tanto, no se ha llevado a cabo un estudio a partir de un texto teórico, sino a partir de un texto novelesco cuya trama se construye a partir de un seguimiento particular del movimiento zolesco.

Retomando el capítulo dedicado al naturalismo español (apartado n. °2), esta investigación me ha permitido conocer las diferentes teorías acerca de su implantación en España. Aquí se ha partido, lógicamente, de concebir el naturalismo como un movimiento que tuvo vida y continuación en España. Contraria a esta idea, están las tesis nacionalistas y conservadoras que niegan la existencia de este movimiento. Para ellos aquello que se empezaba a encontrar en algunos textos no era nada más que la evolución del realismo del Siglo de Oro. En consecuencia, Zola no había tenido influencia alguna en las letras españolas, sino que eran Cervantes, Quevedo o Lope de Vega los modelos de los escritores. Sin embargo, este estudio ha demostrado la importancia del naturalismo, como manifiesta la práctica novelística de Pardo Bazán en *La Madre Naturaleza*.

Ahora se repasarán los puntos de conexión y divergencias existentes entre la práctica novelística de Pardo Bazán y el naturalismo francés. Por lo que respecta a lo primero, los principales puntos de conexión que he encontrado son los siguientes: el planteamiento de un experimento basado en la observación y en análisis, las numerosas descripciones detallistas, la insistencia en el detalle, las caracterizaciones fisiológicas de los personajes, la sensualidad amorosa, la estructura enmarcada, los diálogos, etc. Por otra parte, también he hallado distanciamientos con el movimiento. Como escritora y fiel a sus principios, Emilia Pardo Bazán niega el fondo filosófico del naturalismo francés, el determinismo. También censura los elementos viles o groseros y la concepción utilitarista del arte. Estas discrepancias, sin embargo, no niegan las otras huellas naturalistas, ya comentadas.

Así pues, negar la influencia del movimiento del maestro de Medán en *La Madre Naturaleza*, habiendo encontrado todas estas influencias, es caer en una contradicción evidente. Por ello, no estoy de acuerdo con la opinión de Mayoral o Hemingway, quienes

defienden que no hay ningún trazo naturalista en la obra. Por otra parte, pienso que “el no pero sí” de Oleza (1986: 25) se quedó a medio camino.

En suma, los puntos de conexión y discrepancias que se han encontrado en esta prosa con respecto al naturalismo francés hacen preciso hablar de un naturalismo *sui generis* o de un «naturalismo mitigado», como dice Clèmessy (1981: 63). Son términos más precisos que los propuestos por la crítica clásica: «naturalismo católico o cristiano», «naturalismo espiritual» o «naturalismo a la española». Que Pardo Bazán adoptara en su prosa descripciones, caracterizaciones y hablas naturalistas evidencia que eran para ella elementos decisivos para revivir la novela española. Entonces, la autora aboga por un naturalismo diferente del de Zola, pero que se acomoda a su pensamiento católico y a la situación española. Por este motivo, he subrayado mucho en este trabajo el final de *La Madre Naturaleza*, porque es una solución original que refleja la perfecta armonía que establece Pardo Bazán entre su pensamiento y el contexto, entre su gusto y la moda, entre la tradición y la modernidad.

Hecho este resumen, puedo concluir que este estudio ha permitido explicar la práctica novelística que adopta Pardo Bazán, en concreto las influencias que le llegan del naturalismo francés y cómo las transforma. Pardo Bazán no es naturalista en el fondo, pues niega el fundamento del movimiento francés, el determinismo. En contraposición, defiende la idea del libre albedrío, según la cual las personas tienen el derecho de seguir sus propias decisiones, sin ningún condicionamiento biológico ni social. Según esta concepción, también son responsables de sus propios actos. Por esta razón, la novela termina con la marcha de los jóvenes, que van a expiar su culpa.

En síntesis, el objetivo –de fondo, se podría decir– de recuperar esta novela y ensalzar la autora también pienso que se ha visto realizado. La intención de este trabajo ha sido, también, aportar un granito de arena al reconocimiento de esta autora.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, M^a de los Ángeles, ed., Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Cátedra, Madrid, 2019.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Emilia Pardo Bazán*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, correspondencia amorosa con Pérez Galdós*, Magisterio Español, Madrid, 1973.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «El naturalismo a la española de *Los Pazos de Ulloa*», en M. Mayoral (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 73-79.

CASTRO, Carmen, *Brevarios del pensamiento español. Emilia Pardo Bazán*, Nacional, Madrid, 1945.

CLÈMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, Fundación universitaria española, volúmenes I y II, Madrid, 1981.

CLÈMESSY, Nelly, «De *Los Pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido», en M. Mayoral (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 51-59.

FIMIANI, Cristiana, «Emilia Pardo Bazán de cara a “la cuestión palpitante” del Naturalismo español», *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 10 (2012). Recuperado de: <https://elgeniomaligno.eu/emilia-pardo-bazan-de-cara-a-%e2%80%9cla-cuestion-palpitante%e2%80%9d-del-naturalismo-espanol-cristiana-fimiani/> [Consultado el 8/11/2020]

- FREIRE, Ana M^a, «Emilia Pardo Bazán, una escritora adelantada a su época», *Dossiers Feministes*, 15 (2011), pp. 166-174.
- GOLDIN, David, «The Metaphor of Original Sin: A Key to Pardo Bazan's Catholic Naturalism», *Philological Quarterly*, 64 (1985), pp. 37-49.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Ana Beatriz, «La Madre Naturaleza: un estudio de intertextualidad», *Revista Estudios*, 34 (2017), pp. 173-187.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 514 (1989), pp. 17-18.
Recuperado de: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdz045> [Consultado el 02/12/2020]
- JAVIER LÓPEZ, Ignacio, ed., Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 2019.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico, «Emilia Pardo Bazán», *La Ilustración liberal: revista española y americana*, 64-65, (2015). Recuperado de:
<https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/64-65/emilia-pardo-bazan-federico-jimenez-losantos.html> [Consultado el 8/11/2020]
- LÓPEZ SANZ, Mariano, «A propósito de *La Madre Naturaleza*», *Bulletin Hispanique*, LXX-XIII, 1-2 (1981), pp. 78-108. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1981.4435>
- MAYORAL, Marina, «El tema del amor en las novelas de los Pazos», en M. Mayoral (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 37-50.

- MIGUEZ MACHO, Carlos, «Aspectos temporales de *La Madre Naturaleza*», *Anales galdosianos*, 34 (1999), pp. 97-112.
- OLEZA, Joan, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Laia, Barcelona, 1986.
- PATTISON, Walter T., *El naturalismo español*, Gredos, Madrid, 1969.
- PENAS VARELA, Ermitas, ed., Emilia Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza*, Biblioteca Clásica, Madrid, 2000.
- PENAS VARELA, Ermitas, ed., Emilia Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza*, Clásicos Castalia, Madrid, 2014.
- ROJAS YEDRA, Rubén, «Ideología y estética en Los Pazos de Ulloa», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 35 (2017), pp. 251-267.
- RUBIO CREMADES, Enrique, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Castalia, Madrid, 2001.
- UREY, Diane, «Incest and Interpretation in *Los Pazos de Ulloa* and *La madre Naturaleza*», *Anales Galdosianos*, 22 (1987), pp. 117-131.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel, «Una aproximación al discurso narrativo pardobazariano a través de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*», en González Herrán, Pati6 Eirín y Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2009, pp.781-790.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío, «El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán», en Ana María Freire López (coord.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*;

organizadas por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2003, pp. 63-80.

VILLANUEVA PRIETO, Darío, *Emilia Pardo Bazán de la Rúa-Figueroa*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2018.