

## LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO EN LA NARRATIVA DE PARDO BAZÁN

### El idilio en la tradición literaria

El término *idilio*, como recuerda Beltrán Almería (2015: 210), significó en griego «cuadro bucólico» y desde el siglo XVIII, en teoría estética, se utiliza para expresar un imaginario agrícola que manifiesta la idealización del apego a la tierra natal. La estética del idilio, procedente del mundo de la tradición, es alegre, festiva (Beltrán Almería: 2021: 147).<sup>1</sup> Señala Beltrán Almería (2021: 148) que el idilio resulta la imagen más genuina del tiempo del crecimiento, con la presencia de elementos esenciales al mismo como la formación de la pareja, las tareas del laboreo agrícola o artesano y la vida familiar.

En su aproximación al idilio Bajtin se refirió a su gran variedad en su proyección histórica. Como sus rasgos esenciales destaca la importancia de la unidad de lugar, ese espacio vinculado a la patria donde han vivido todas las generaciones (2019: 413) y en donde se reiteran las mismas condiciones y formas de vida, que conlleva la creación de un ritmo cíclico del tiempo. Otro rasgo aparece vinculado a la limitación a un número fijo de realidades esenciales de la vida –amor, matrimonio, nacimiento, muerte, trabajo, comida y bebida– que no son presentadas de forma realista

---

<sup>1</sup> Sobre la presencia de la alegría en el idilio, véase Beltrán Almería (2017: 165).

sino sublimada (2019: 414). En tercer lugar destaca Bajtin el ritmo uniforme creado entre los seres humanos y la naturaleza.

Para Beltrán Almería históricamente habría que considerar dos grandes etapas en la elaboración del idilio, desarrollándose la novela en la etapa ya histórica, a partir de su primera muestra: *Dafnis y Cloe* (2021: 149). En el Humanismo aparecerá la denominada novela pastoril la cual, como muy bien ha advertido Beltrán (2021: 151), eleva el idilio a la categoría de la Edad de Oro –un mundo sin corrupción– y en la que el tipo del pastor aparece completamente sublimado. A partir del siglo XVIII detecta Beltrán nuevos rumbos en la novela idílica, entre los que destaca la idílico-sentimental, consagrada por Rousseau (2021: 151).

Por su parte Avallé-Arce (1959: 5-6), en su aproximación a la novela pastoril y en su panorámica revisión histórica, indica que si el Romanticismo rechaza la forma del mito pastoril mantiene, no obstante, la esencia del culto bucólico consistente en la comunicación con la Naturaleza. Para él cabría hablar de una «humanización» de esta, de manera que ella y el hombre se sitúan en un mismo plano que hace posible la actuación de esta como proyección y reflejo del yo romántico.

Para Dorca (2004: 17) la que considera como novela idilio surge como respuesta artística al proceso de industrialización, a partir de 1750. Enmarcada dentro de la poética realista, tanto los escenarios como los campesinos que los habitan son reales. En la novela decimonónica española considera el crítico como autores que cultivan tal modelo a Fernán Caballero, Pereda o Valera. El novelista idílico, apunta, «retrocede nostálgicamente a un paisaje agrario anclado en una estructura semifeudal» (2004: 19). Por lo demás, la aparición propiamente de la novela realista a partir de *La desheredada* no implica, según Dorca, la desaparición del cronotopo idílico aunque sí su reformulación. En novelas de Galdós y Pardo Bazán percibe el crítico un sustrato idílico que pugna inútilmente por establecer sus prerrogativas (2004: 22), y recuerda, en tal sentido, el testimonio de Bajtin al referirse a dicho proceso como el de la destrucción del idilio. Como bien señala Beltrán Almería, el destino moderno del idilio es su destrucción, de tal forma que se acentúa su perfil dramático y prácticamente se extingue su tono alegre y festivo

(2021: 151). En el mundo moderno resulta imposible la pervivencia del mundo tradicional.

### **Emilia Pardo Bazán ante el idilio**

En su aproximación a la novelística de Pardo Bazán recuerda Dorca (2004: 124) cómo, frente a lo propio de la galdosiana, conviven en ella el marco rural con el provinciano y con el de la gran urbe. Sin duda, en lo concerniente al reflejo de la vida rural, en la obra de dicha autora se aprecia una proyección literaria muy diferente a la existente en Fernán o Pereda. Dicho mundo aparece en la producción de la escritora gallega desprovisto de la tradicional estilización idealista, propia del idilio, y sometido a la poética realista a la que siempre se mantuvo apegada. En el universo narrativo pardobazariano el mundo rural gallego aparece, pues, de manera continuada y se proyecta en los tres géneros narrativos cultivados por ella: cuento, novela corta y novela.

Como señalara, en su clásica aportación sobre la novelística de la autora, Clemessy (1981: 403), el campo gallego ocupa un importante lugar en su producción. Lejos de existir, no obstante, una única Galicia en las páginas de sus obras, indica cómo son múltiples las que se perfilan a través de ellas. En relación con la presencia del mundo rural gallego diferencia Clemessy esas zonas interiores, donde la civilización parece no haber llegado, de la zona de las rías bajas, presente en varias novelas y cuyo retrato muestra un perfil bien distinto (1981: 431). Será, precisamente, esa Galicia interior, vinculada a Pontevedra y, sobre todo, Orense, muy bien conocida por ella, como ha recordado Penas (2011: 135), y hacia la que sintió una especial atracción, la que reaparezca en muchas de sus obras. Esa realidad rural de la Galicia interior donde, como ella misma recordó (Penas 2011: 135), se extienden las majestuosas montañas y los ríos, y donde las formas de vida se mantienen apegadas a un orden casi feudal y alejadas del progreso marcado por la moderna civilización, se refleja en las páginas de muchas de sus obras. En las mismas es fácil advertir el singular reverso del tradicional *Beatus ille* que Baquero Goyanes ha ligado a la estética naturalista y que muestra, en fin, cómo el hombre del campo no es menos perverso que el de la ciudad, al que supera en su barbarie y

en sus más bestiales instintos (1955: 98). Como bien apunta Sotelo Vázquez (2011: 177), el *locus amoenus* aparece en muchas obras pardobazanianas como el marco de historias trágicas, de extraordinaria crueldad, en las cuales ha desaparecido todo resto del tradicional bucolismo arcádico.

En su aproximación al mundo rural gallego en Pardo Bazán, recuerda Clemessy (1987: 22), como uno de sus primeros ensayos, el cuento «Nieto del Cid» (1883), constituyéndose *Bucólica* como la primera obra destacada que marca el inicio de su trayectoria. Publicada en *La Revista de España* en 1884,<sup>2</sup> la seguiría *El Cisne de Vilamorta* (1885) e inmediatamente después *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887). Las relaciones entre tales obras, tanto en lo que concierne al espacio como, incluso, a los personajes resultan evidentes y fueron señaladas por la propia escritora (Mayoral: 1989: 402. Pardo Bazán: 2004: 7).

En su aproximación al reflejo literario del campo gallego y del mundo de los Pazos en la obra de Pardo Bazán, revisa Clemessy las formas que estos adoptan (1981: 415), señalando cómo la pintura que la escritora lleva a cabo de esa vieja sociedad rural la muestra deslizándose hacia un proceso que la conduce a la barbarie. Si en relación con su obra novelesca destaca la autora el tipo del hidalgo o la presencia del clero, apunta cómo los campesinos van a adquirir un mayor protagonismo en sus cuentos. Estos aparecen, habitualmente, como seres rudos sometidos a las inclemencias del tiempo y espacio y aguantando unas duras condiciones de vida. Para ella la campesina gallega «nada tiene que ver con las idealizadas criaturas de las pastorales clásicas, ni tampoco con las de los idilios campesinos de la época romántica (1981: 422). Frente a la idílica paz de la antigua Arcadia, en el mundo rural gallego reflejado por la escritora impera la brutalidad y la crueldad, despojada la figura del campesino de la tradicional aureola propia de la literatura idealista. Muchos de sus cuentos son un claro reflejo de ese clima de violencia latente en ese mundo rural, y títulos recordados por Clemessy como «Geórgicas», «Un destripador de antaño», «Eterna ley» o «En el pueblo» así lo evidencian (1981: 438).

---

<sup>2</sup> Tanto Clemessy (1981) como Ezama (2006) han revisado los distintos contextos en que apareció el relato.

Destacada cultivadora del género cuento en el panorama literario de fin de siglo, en la producción literaria pardobazaliana encontramos también, como se indicó, las otras dos grandes especies literarias: novela y novela corta. En las tres encontramos tamizado a través de la poética realista, a la que la autora se mantuvo fiel, ese mundo rural gallego el cual, sin llegar a los desorbitados excesos a que lo sometió la estética zolesca, aparece como una manifestación literaria más que evidente de esa destrucción del idilio, propia de la narrativa moderna. El objeto del presente estudio pretende, precisamente, mostrar cómo tal proceso se plasma en su obra, eligiendo para ello tres textos pertenecientes a esos tres géneros cuyas propias convenciones y naturaleza, además, obviamente, de la temática elegida, ofrecen imágenes conjuntamente similares y distintas del cronotopo idílico.

En un primer momento abordaremos ese relato que supuso, como recordó Clemesy, el punto de partida en su aproximación al mundo rural gallego: *Bucólica*. Si la misma fue explícitamente vinculada por la autora con *El Cisne de Vilamorta* y *Los Pazos de Ulloa*, será esta segunda novela, considerada por la crítica como su obra maestra, la que analizaremos bajo esta perspectiva de estudio, en segundo lugar. Finalmente, y dada también la manifiesta intertextualidad con la tradición bucólica, marcada por el título, nos centraremos en «Geórgicas», un cuento verdaderamente representativo de ese nuevo enfoque al que se ve sometido el idilio tradicional.

### ***Bucólica***

Tal como algunos estudiosos han señalado, parece que esta novela corta, la primera en su larga trayectoria en el cultivo de tal género, figuró entre las obras predilectas de Pardo Bazán. Clemesy reconoce que más de una vez la citó como su creación favorita (1981: 227).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No deja de ser significativo uno de los testimonios que reproduce, de la autora: «Yo creo que la que está mejor hecha artísticamente hablando es *Bucólica*, y sin embargo no es la que más éxito ha tenido a mi juicio por ser una novela corta».

Además de ser la primera novela corta pardobazanianana es, también, la única que se atiene al formato epistolar.<sup>4</sup> La elección de tal artificio resulta, sin duda, muy acertada pues la comunicación epistolar entre el protagonista, desde el espacio rural al que se desplaza, y su amigo propicia no solo la expresión de los sentimientos y afectos íntimos sino también la presentación de ese concreto escenario. Llegado desde Madrid a Fontela, para reponer su estado de salud, Joaquín Rojas le escribe a su amigo Camilo, también hombre de ciudad, para darle cuenta de su nueva vida. Precisamente la elección de la estrategia epistolar justifica la detallada presentación de ese desconocido, para ambos, ámbito rural y de sus formas de vida.

Como Paredes (1983: 74) y Clemessy (1987) han estudiado, el motivo de la progresiva ruina de la aristocracia rural gallega, con su explícita manifestación en el deterioro y decadencia de los Pazos, ya se anuncia en esta narración. La casa familiar solariega es encontrada, así, por Rojas, convertida en auténtica vivienda campesina. El relato presenta, en consecuencia, la llegada de un personaje procedente de la ciudad a ese ámbito rural, el cual es mostrado, por la elección del artificio epistolar elegido, a través de la perspectiva de este. Frente a la variante polifónica, Pardo Bazán elige aquí la estructura monódica de manera que al lector solo le es ofrecida la voz de Rojas.<sup>5</sup> Sin duda, la elección de esa única focalización narrativa implica una deliberada concentración que busca proyectar una nueva luz sobre ese mundo fundamentado en una forma de vida completamente desconocida para el personaje.

Desde el inicio del relato puede ser percibida la oscilante posición del narrador frente a ese ámbito rural. Si le habla a su amigo de su aburrimiento, a la vez le confiesa cómo se siente absorbido por la naturaleza, entregándose al dulce placer de existir. Incluso, y sometido evidentemente a las condiciones propias del género al que se adscribe, ya en la primera carta cabría señalar un singular esbozo de *locus amoenus*. En su revisión del paisaje ideal, Curtius consideró

---

<sup>4</sup> Sobre ello me ocupé en mi estudio, en prensa, «Emilia Pardo Bazán ante la novela corta: los inicios».

<sup>5</sup> A través de dichas cartas puede, no obstante, ser reconstruida la de Camilo quien, como bien advirtiera Biggane (2000: 57), se presenta en gran medida como la antítesis del narrador.

que el *locus amoenus* aparece como un paraje hermoso y umbrío, cuyos elementos característicos serían el árbol, el prado y una fuente o arroyo, a lo que habría que añadir el canto de aves, las flores y el soplo de la brisa (1955: 280). Pues bien, en esa carta primera, Joaquín escribe: «He visitado las orillas del Avieiro, festoneadas de olmos y mimbrales; en los recodos, ¡si vieses qué praditos de gama mullida, qué orlas de espadaña mezcladas con lirios tardíos!» (2004: 73). Para añadir inmediatamente que lo que prefiere es el soto de castañas en donde «sus flores secas y amarillentas alfombran el suelo y embalsaman el aire con un grato olor casi imperceptible» (2004: 73). Precisamente a propósito de las castañas anuncia cómo el día de Difuntos se hará un *magosto*, «es decir, asar las castañas en el mismo soto y comerlas regándolas con el mosto agrio y clarete del país».

Si en el idilio se presentaban siempre esas mismas realidades esenciales como las tareas del campo o las reuniones para comer o beber, en *Bucólica* también vamos a encontrarlas. La presentación del *magosto* aparece en la carta de noviembre, mientras que en la de diciembre el personaje escribe sobre la siega. También hallamos escenas en que los personajes se reúnen para compartir comida y bebida, destacando, especialmente, la que convoca a los personajes en la feria de Cebre –con lo que ello implica de desplazamiento del entorno propiamente campestre– y cuya hiperbólica presentación prelude los casi pantagruélicos festines que aparecerán en *Los Pazos de Ulloa*. El protagonista presenta, pues, su progresiva aclimatación a esa forma de vida, marcada por la acompasada reiteración que imprime el ritmo de la naturaleza. Y si le habla a su amigo del *magosto* o de la siega, él mismo llega a participar –en un episodio bastante cómico– en una cacería. En el idilio tales realidades aparecían, como vimos, sometidas a la tradicional sublimación. Tamizadas, ahora, a través de la poética del moderno realismo, la distancia con el idilio clásico resulta innegable. Valga tan solo, como botón de muestra, la pintura que hace el narrador de Maripepa, abriendo los erizos con los pies: «Juntándolos mucho, sirviéndose de ellos como de unas manos, manejando diestramente el pulgar, la planta y el talón, hacía estallar la cápsula y saltar la castaña fuera» (2004: 76).

El manejo de esa perspectiva, como consecuencia de la cual la realidad enfocada aparece sometida a lo que el formalismo ruso consideró un proceso desautomatizador, que da lugar a una

percepción novedosa de esta, se ajusta, en el presente relato, a la del hombre de ciudad, ajeno y desconocedor de ese espacio. Si como la crítica ha subrayado, Pardo Bazán concedió una gran importancia a la elección de la focalización narrativa, en esta obra tal aspecto adquiere un papel fundamental. La vida en el campo es mostrada, por tanto, en *Bucólica* a través de la visión única de un hombre de ciudad.<sup>6</sup>

Presente, pues, en el relato la tradicional colisión campo/ciudad, no puede decirse, sin embargo, que la misma responda al esquema canónico del *Beatus ille*. En el presente caso, y dado que estamos ante una novela corta, la escritora ha acotado un episodio concreto en la vida de su protagonista. Dentro de la ceñida temporalidad contenida en la historia –los seis meses pasados en Fontela–, esta se centra en la relación que el protagonista tendrá con la hija del granjero. Maripepa aparece, en tal sentido, claramente destacada desde el principio del relato y ya su retrato, tal como es mostrado por el protagonista, anuncia que no estamos en el universo del idilio tradicional. Según el narrador ella es «de mediana estatura, tiene el cutissoleado, sembrado de pecas, rojo el greñudo cabello, las manos oscuras y curtidas, con uñas cuadradas y romas, el pie muy ancho y plano, sin duda por la costumbre de no calzarse sino los días festivos, y de pisar cantos y asperezas» (2004: 71-72). Pese a la inmediata referencia a la belleza de sus ojos, la descripción concluye con la expresiva asociación de la muchacha con la vaca: «morenas, las dos parecen hechas de tierra y teja molida» (2004: 72). Tal proceso de animalización no se produce, por lo demás, en esta única ocasión y si su amigo la llama «la ternera» (2004: 83), posteriormente el narrador al referirse a su asumida sumisión ante él señala que «parecía un can doméstico» (2004: 97), y en contacto con la naturaleza, «ágil como una cabra» (2004: 102). Como indicara Clemessy (1985: 58), el personaje de Maripepa, en su vigoroso realismo y en la satisfacción de su apetito erótico, parece más próximo a las serranas del Arcipreste de Hita que a las heroínas de la literatura pastoril áurea o a las virtuosas campesinas románticas. Y es que el reflejo que de los campesinos hace la escritora, como

---

<sup>6</sup> Singularmente expresivo resulta, en tal sentido, el título de un artículo de Clemessy dedicado a esta obra: «Le citadin aux champs ou le fausse idylle» (1985).

bien ha señalado la misma autora (1985: 55), incide especialmente en su rudeza e insensibilidad poniendo, pues, su acento en sus instintos puramente animales. Si la historia presenta cómo el protagonista, bajo los efectos del alcohol, mantiene relaciones con Maripepa y cómo, tras ello, se alza en él una implacable autoacusación por haber actuado así, sus esfuerzos por civilizar a la rústica muchacha y formarla para hacer de ella, incluso, su esposa, resultan totalmente inútiles. El determinismo ambiental aparece, incluso, en algún momento de sus confidencias al amigo pues, según él, su «salvaje obstinación» en no aprender a leer podría hallar tal justificación. Como escribe a Camilo: «la naturaleza es cómplice de esta falta de energía para el estudio» (2004: 102).

El personaje de Maripepa resulta, en tal sentido, especialmente significativo para marcar la distancia entre la narrativa pardobazarianiana y el idilio romántico. No deja de resultar expresivo el testimonio de la autora cuando, al referirse a esta obra como una «*Graziella* en germen», precisara: «pobre, ignorante y entregada al instinto» (1886: 81). Si la novela de Lamartine mereció sus elogios y si cabría, incluso, pensar en que pudo servirle de fuente de inspiración (Ezama: 2005: 204), no hay duda alguna de que su obra implica un explícito correctivo respecto a esa imagen idílica del mundo presentado, todavía persistente en ella. En su inmersión en esa feliz existencia marcada por unas ancestrales costumbres propias de esas gentes sencillas, dedicadas aquí a la vida en el mar, el protagonista, también hombre de ciudad, se aleja gozoso de la bulliciosa confusión de la urbe. Frente a Maripepa, Graziella se muestra dispuesta a aprender y también frente a la campesina gallega aparece, en todo momento, caracterizada por la inocencia y completa pureza. La salvaje rusticidad e impudor, propios de la figura pardobazarianiana, no pueden ser percibidos, en ningún momento, en el perfil de la heroína italiana.

Si la novela de Lamartine mantenía la tradicional confrontación entre la ciudad y el campo, apareciendo este último, conforme a esa configuración idílica, como un mundo poblado por seres de sencillas y ancestrales costumbres entre quienes reina la paz y armonía, muy distinta es la pintura que traza en su obra Pardo Bazán. Frente al personaje idílico, heredero, de alguna forma, como viera Beltrán Almería (2021: 148), del hombre de bien del mundo de

las tradiciones, caracterizado por su magnanimidad e ingenuidad, la naturaleza de los campesinos pardobazanianos responde a muy distinto perfil. Es más, si en *Bucólica* cabe hablar de grandeza de espíritu y de ingenuidad estas recaen, precisamente, en el hombre de ciudad. La historia experimenta, así, un viraje sorprendente al descubrir el protagonista, por mediación de otros personajes, que la supuestamente inocente Maripepa mantiene desde hace tiempo relaciones con el mozo de granja, con quien no se casa por motivos económicos. Tal noticia precipita el final de la historia que concluye con un desengañado Rojas abandonando Fontela y de vuelta a Madrid.

El relato presenta, en consecuencia, lo que podría considerarse una concentrada historia de aprendizaje, con la pérdida última de esa visión ingenua sobre la realidad vivida por el personaje que adquiere un inesperado perfil último y que provoca su retorno a la ciudad.<sup>7</sup> El personaje del idilio tradicional ha sido sustituido aquí por esos campesinos que, bajo un orden casi feudal,<sup>8</sup> tienen que aprender a sobrevivir en un duro medio rural. Si Maripepa es mostrada en todo momento como una campesina repleta de fuerza y vitalidad «voy con Maripepa al prado, al pastoreo; la veo amasar el pan de maíz, coger leña para el horno, y aun cavar la huerta y arrancar y trasplantar las legumbres» (2004: 102)–, su padre, en su fugaz aparición en la historia, se muestra como el astuto hombre del campo deseoso de sacar provecho de una situación bien conocida por él.<sup>9</sup>

Con todo, y pese a ese filtro correctivo respecto a la imagen del tradicional idilio, no puede decirse que *Bucólica* muestre una pintura del mundo rural completamente negativa. Pese al desengaño sufrido y expuesto por el mismo personaje cabría hablar del mantenimiento de una tonalidad alegre –vinculada a claros matices

---

<sup>7</sup> Sin duda, los presupuestos sobre los que se organiza aquí el viaje en torno a la dualidad Corte/Aldea difieren de los existentes en un escritor como Pereda. Véase respecto a ello, el completo acercamiento a la novelística perediana de González Herrán (2016).

<sup>8</sup> En algún momento el protagonista, a raíz especialmente del asedio del notario hacia Maripepa, llevará a cabo una denuncia de tal situación.

<sup>9</sup> Tras pedir rebaja del arriendo, el protagonista confiesa a su amigo que le ha prestado treinta duros, «un caudal para mí; con él comprará unos bueyes» (2004: 103).

irónicos– que impregna, con más o menos fuerza, la historia. Sin duda la primitiva estética festiva del idilio se ha visto atenuada y corregida, bajo el prisma del realismo moderno, pero no completamente desterrada. Su auténtica destrucción llegaría, no obstante, pronto en la producción literaria de Pardo Bazán.

### ***Los Pazos de Ulloa***

Publicada en 1886, como Clemessy advirtiera la tonalidad alegre imperante en *Bucólica* contrasta con la de *Los Pazos* (1987: 27), si bien la autora parece valerse de la misma estrategia manejada en la novela corta, al introducir en un ámbito rural a un personaje procedente de la ciudad (1985: 61). Pardo Bazán se mueve, no obstante, ahora en un género narrativo distinto y ello implicará, evidentemente, grandes y notorios cambios.

Frente a la exigida intensidad propia de la novela corta, la novela ofrece la posibilidad de desplegar y explorar un mundo mucho más completo y complejo y ello se aprecia, sin la menor duda, en el que ofrece *Los Pazos*. Apoyándose en el propio testimonio de la escritora, Ayala (1997: 17) recuerda cómo en sus *Apuntes autobiográficos* indicó que los principales aspectos abordados en la obra fueron la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar. Efectivamente el lector se encuentra ante *Los Pazos de Ulloa*, con una obra que presenta, bajo una organización perfectamente planificada, un complejo mundo en el que se entrelazan distintos motivos temáticos. La genial maestría con que la autora ha sabido mostrar una historia poseedora de tantos matices y en torno a los cuales se cierne, en ocasiones, una deliberada ambigüedad explica que la novela se haya visto sujeta a muy diversas interpretaciones. Así lo recuerdan Ayala (1997: 17) o Penas (2017: 322). Entre estas, la mencionada decadencia de la aristocracia rural aparece especialmente subrayada por la crítica. Dicho tema, como indicamos, ya había surgido en *Bucólica* en donde se introduce a un personaje como el señor de Limioso, al que se le concede un mayor

espacio en *Los Pazos*. En tal sentido cabría hablar, en lo que respecta a dicho motivo, de singulares variaciones sobre un mismo tema.<sup>10</sup>

Para Darío Villanueva (1989: 24) la clave, no obstante, que explica la configuración del universo narrativo de la obra reside en la creación del capellán de los Pazos, Julián. Según el crítico, ya la agudeza crítica de Clarín puso de relieve tal protagonismo. Para Villanueva la novela pardobazaliana podría ser considerada como un *Bildungsroman* que presenta el duro y difícil proceso formativo del sacerdote, desde su llegada a los Pazos hasta su regreso final a estos. Él representaría ahora al hombre de ciudad que, procedente de Santiago, se ve introducido en una nueva forma de vida que le es por completo ajena y que percibe, por ello, como totalmente nueva. La complejidad que muestra en su desarrollo justifica aproximaciones como las de Hemingway (1997) o testimonios como el de Clemessy quien considera que resulta el primer personaje, en la novelística pardobazaliana, con tantas matizaciones psicológicas (1989: 55).

Si al hablar del personaje de ciudad en *Bucólica* señalamos que realmente en él se reunían algunos de esos rasgos procedentes de la tradicional figura del hombre de bien que en el idilio aparecían personificados en el campesino, en el caso de Julián tal caracterización se mantiene. Pese a su perfil rayano en lo cómico y ridículo, por su debilidad o, incluso, afeminamiento, la nobleza y rectitud de sus sentimientos y su manifiesta ingenuidad resultan constantes en su desarrollo y vuelven a producir el mencionado reverso, en relación con la tradicional colisión entre el habitante del campo y el de la ciudad.

Frente a la técnica manejada en *Bucólica*, en la novela no puede hablarse de la presencia de una única focalización. Ahora, y conforme al recurso tan reiteradamente ensayado por Henry James de la elección de un personaje *reflector*, la escritora elige principalmente a Julián como la figura a través de cuya mirada se

---

<sup>10</sup> Respecto al mismo tanto Ayala (1997: 62) como Villanueva (2017: 287) apuntan a la influencia de la novela rusa, por la que sintió un gran interés la escritora por esas fechas. También los estudiosos han puesto de manifiesto la personal configuración del señor de Limioso, a través del cual no resulta difícil percibir la simpatía de la autora por esa anacrónica figura, representante de una antigua y digna nobleza condenada a extinguirse (Clemessy: 1987: 93).

enfocará la historia. Junto a ella, no obstante, introduce manifiestas oscilaciones al desplazar la focalización del relato a otros personajes. Si en un primer momento el mundo rural es contemplado a través de la visión del personaje procedente de la ciudad, no deja de resultar significativo el viraje introducido cuando se desplazan a la ciudad pues será, entonces, la focalización de don Pedro la que se imponga.<sup>11</sup> Junto a ellos se aprecia la intromisión de otros personajes reflectores como Nucha o Perucho (Varela Jácome: 1989). Sin duda, la elección de este último como enfoque dominante en uno de los momentos climáticos de la historia, como es el asesinato de Primitivo, evidencia la maestría de la escritora en el manejo de tal técnica narrativa.

Frente a lo que encontramos en *Bucólica* aquí aparecen, por tanto, presentados tanto el espacio rural como el urbano, no exento este último también de una visión crítica (Clemessy: 1987: 99). En tal sentido cabría recordar las ideas de Bajtin (2019: 421) quien al abordar el tema de la destrucción del idilio, con la contraposición entre el mundo idílico y la nueva sociedad capitalista, señalaba que si desaparece la sublimación filosófica propia del primero, tampoco se idealiza el mundo capitalista.<sup>12</sup>

Excluido tal ámbito de nuestro objeto de interés, nos centraremos en la presentación del espacio rural. De la mano del nuevo capellán, el lector se ve introducido en el valle rodeado de montañas que conduce a los Pazos. Para Baquero Goyanes (1955: 15) el inicio de la novela, con la inmersión del personaje en ese mundo nuevo para él, viene marcado por una atmósfera novelesca tal que llevaría a pensar, por su densidad y violencia, casi en unas *Cumbres borrascosas* gallegas.<sup>13</sup> A través de un camino en lamentable estado, el narrador se refiere a las dificultades para avanzar del

---

<sup>11</sup> Resulta muy expresiva la intervención de la voz narrativa en los juicios emitidos por el marqués sobre Santiago, pues si en algún caso concuerda con él - «Parecióronle, con razón, estrechas, torcidas y mal empedradas las calles» (1997: 190)—, en lo concerniente a su percepción de las obras de arte se aprecia su irónico distanciamiento.

<sup>12</sup> Sobre los oscilantes sentidos que adoptan ambos espacios en la obra véase Shade Venegas (2013). Para un análisis detallado de los espacios en la novela, véase Penas (2017: 319).

<sup>13</sup> Véase el interesante estudio comparativo que, a partir del inicio de la obra, lleva a cabo Clarke (1997).

inexperto jinete y a sus temores al sentirse, por vez primera, frente a «la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza» (1997: 97). Su definición del lugar como «país de lobos» resulta un explícito justificante de los sombríos tintes que rodean el arranque del relato. El encuentro con don Pedro Ulloa, Primitivo y el abad, con la llamativa contraposición entre la naturaleza del foráneo y la de los habitantes del lugar anuncia, de manera clara, la confrontación campo/ciudad (Baquero Goyanes: 1955: 97, Penas: 2017: 318). Frente a la fortaleza y robusta constitución de quienes viven en la montaña, los de la ciudad aparecen frágiles y pusilánimes.

Acompañado por tales personajes, Julián continuará su inmersión en esa nueva realidad y llegará, significativamente ya de noche, a los Pazos. Si para el novelista idílico, como apuntara Dorca (2004: 85), recordando, por ejemplo, *Pepita Jiménez* y *Peñas arriba*, la casa aparece siempre como un espacio grato, muy distinto se muestra este escenario en los Pazos. Introducido en la «negrura del ambiente», el lector, apegado a la visión de Julián, se ve llevado a través de sombríos corredores en lo que «debía ser bodega», hasta la amplia cocina, alumbrada por el fuego del hogar. Será aquí donde se produzca una escena que evidencia, sin duda alguna, que no estamos en el mundo del idilio. Reunidos aquí hombres y perros, entre estos últimos aparece un niño, de tres a cuatro años, cuya convivencia con estos se presenta, ante la atónita mirada del sacerdote, como natural. Si Perucho aparece sometido aquí a ese proceso, ya comentado en *Bucólica*, de animalización, ello se extiende a otros personajes. Clemessy (1987: 36) destaca como rasgo relevante en los personajes de ámbito rural, su instinto animal, de manera que Primitivo es un zorro o el abad evoca un jabalí (Penas: 2017: 319). Llamativa es la coincidente caracterización de la Maripepa de *Bucólica* con el ama de cría, la cual aparece presentada como «una muchachona color de tierra, un castillo de carne: el tipo clásico de la vaca humana» (1997: 269).<sup>14</sup> Precisamente un pastor introducido fugazmente en la

---

<sup>14</sup> En lo que concierne a Perucho cabría hablar de una amplia imaginaria usada para su retrato. Además de su salvaje rusticidad inicial, más adelante, y como huidizo ladrón de huevos, es descrito como «ratoncillo» y «conejo montés» (1997: 242-43) y en su nueva y entrañable relación con la recién nacida como «gatito pequeño viciado en el mimo» (1997: 319); comparación que se mantiene cuando se la lleva y la oculta. A ello hay que sumar, por supuesto, el uso constante de

historia, «de cara estúpida y escrofulosa», al ser golpeado con furia por el marqués llorará «becerrilmente» (1997: 175). En irónica inversión respecto al testimonio inicial del abad, sobre cómo los habitantes del lugar conservan «la inocencia bautismal» (1997: 102), el primitivismo de tales gentes, advertido pronto por el asombrado capellán, no se sustenta, como señalara Mateo Díez (1989: 144), en la inocencia originaria sino en la degradación e ignorancia.

Con todo, dentro de la rica gama de matices que ofrece la construcción del presente universo novelesco, los estudiosos se han referido a la presencia en él de tonalidades distintas. Un exponente especialmente significativo lo constituiría el cap. XV en el que el matrimonio decide pagar las visitas de la aristocracia circunvecina. El contraste aquí, entre el tono alegre y hasta cómico de la visita al juez de Cebre y el melancólicamente apagado de la que hacen a la decadente mansión de los Limioso no puede ser más llamativo.

En su aproximación a la pintura que de la vida campesina gallega hace Pardo Bazán, Clemessy reconoce que, pese al descarnado realismo y a los negativos tintes que la rodean, no faltan tampoco muestras que evidencian el mantenimiento de su sencillo encanto y del pintoresquismo de sus costumbres (1981: 429). La presentación en el cap. VI de la fiesta del patrón de Naya, con su procesión y el baile al son de la gaita, resulta un buen ejemplo de ello.<sup>15</sup> También, y dentro de esas actividades propias de la vida rural, resalta el capítulo en que Julián es arrastrado a cazar. La tonalidad cómica, ya apuntada a propósito de una escena similar en *Bucólica*, se incrementa aquí y manifiesta la presencia de un humorismo que la propia autora gallega consideraba necesario en la creación literaria y cuya ausencia censuró al Naturalismo francés. También aparecen incorporadas a la historia las ancestrales tertulias sometidas, asimismo, a diversos enfoques. Frente a la desenfadada y alegre que reúne a los personajes antes de la caza, las que tienen lugar en la cocina e incorporan esas arraigadas creencias basadas en la superstición vuelven a evidenciar el atraso y barbarie de ese mundo. Pues, como bien señala Clemessy (1981: 430), pese a esa variedad

---

comparaciones con resonancias artísticas que implican una estética embellecedora de signo contrario a la mencionada.

<sup>15</sup> Compárese tal escena con la del baile que presenta Zola en el cap. XV de *La terre*.

de tonalidades, es preciso reconocer que el retrato que la escritora hace de la realidad rural gallega despoja a la gente del campo de la tradicional aureola idealista.

En tal sentido, puede resultar muy significativo el testimonio de la autora referido a la obra, en carta a Clarín: «La he escrito con cariño al medio ambiente, con antipatía hacia los personajes» (Penas: 2017: 293). Efectivamente, los personajes pertenecientes al ámbito rural aparecen perfilados conforme a rasgos muy negativos. Una gran distancia se abre así, por ejemplo, entre la Maripepa de *Bucólica* y la Sabel de *Los Pazos*. La misma se intensifica, sin duda, en lo referente a los padres pues al astuto y aprovechado de Maripepa sucede aquí una figura tan siniestra y sombría como la de Primitivo, cuyo soterrada pero poderosa fuerza resulta ser la dominante en los Pazos. Inmerso en una vida completamente ociosa, don Pedro no parece mostrar interés alguno en todo lo relativo a su hacienda, de manera que, por su inexperiencia, Julián debe acatar la guía de Primitivo. Es él, realmente, quien controla y somete a todos. Ausente la presentación de esas realidades propias de dicho ambiente rural, que sí se esbozaban en *Bucólica*, recuérdese cómo al regresar a los Pazos, tras la boda, Primitivo recibe al capellán y le habla «del tiempo desapacible y metido en agua, que casi no había consentido majar, ni segar maíz, ni vendimiar como Dios manda, ni cumplir en paz ninguna de las grandes faenas agrícolas» (1997: 221). En manos de tan ruin y envilecido personaje el estado de la hacienda es verdaderamente ruinoso, de forma que frente al tiempo del crecimiento, propio del idilio, el de los Pazos es el del declive. Nada tiene que ver, pues, el hermoso parque que Lamón cuida con entregado y gozoso esfuerzo y que es detalladamente presentado en el libro IV de *Dafnis y Cloe*, con el abandonado huerto al que es conducido Julián a su llegada.

Tampoco el espacio propiamente familiar responde al esquema idílico. Si conforme a ese tiempo del crecimiento la relación entre la pareja y la llegada de hijos aparecían como realidades básicas, también aquí, en primera instancia, la idea de la perpetuidad de la estirpe se erige como uno de los focos centrales de la historia. Por desgracia el hijo nacido resulta ser una niña y la débil constitución de Nucha impide que pueda volver a procrear. Frente al núcleo familiar idílico, en *Los Pazos* se crea, pues, una

singular relación entre Nucha, la niña y el capellán en la que este último, en una extraña e incatalogable posición, parece ocupar el lugar del padre.<sup>16</sup>

Finalmente, revisaremos sucintamente el lugar que en la novela desempeña la presentación de la naturaleza. Si, como los críticos han señalado, la misma no aparece destacada en la obra – como sí lo estará en la continuación –, no puede hablarse de su total ausencia. Precisamente en la forma en que esta se incorpora cabe hablar, nuevamente, de la importancia de la elección de la focalización narrativa. Realmente la naturaleza aparece siempre contemplada por Julián o descrita en escenas en las que él está presente. Si su primera impresión de la «majestuosa» naturaleza es la del temor,<sup>17</sup> distinta es la sensación que le produce la misma, vista a través de su ventana, ya en su nuevo cuarto. Despierto por «un sol de otoño dorado y apacible» -y los cambios estacionales responden a una cuidadosa y simbólica elección acorde al desarrollo de la trama–, el narrador contrasta su apreciación totalmente negativa ante el aspecto de la sucia y abandonada estancia en la que se encuentra, con su entusiasmo ante el paisaje, al abrir la ventana.

Viñas, castaños, campos de maíz granados o ya segados, y tupidas robleadas, se escalonaban, subían trepando hasta un montecillo, cuya falda gris parecía, al sol, de un blanco plomizo. Al pie mismo de la torre, el huerto de los Pazos se asemejaba a verde alfombra con cenefas amarillentas, en cuyo centro se engastaba la luna de un gran espejo, que no era sino la superficie del estanque (1997: 117).

Aunque contemplado ya de cerca, el huerto revela la incontenible ruina de los Pazos, esta primera imagen de lo que en toda una tradición literaria se constituyó también en un paraje ameno no deja de ser positiva. Un huerto, como escenario deleitoso, aparece también en el cap. VI. D. Eugenio conduce allí a Julián.

---

<sup>16</sup> La relación entre Nucha y Julián ha sido objeto, por lo demás, de numerosos acercamientos críticos en los que suele aparecer el decimonónico motivo de «el sacerdote enamorado».

<sup>17</sup> Significativo resulta el comentario que hará el narrador más adelante: «La naturaleza le parecía difícil de comprender, y casi le infundía temor por la vital impetuosidad que sentía palpar en ella» (1997: 120-21).

Frente al bullicio y desorden que reina en la cocina, en la preparación del desproporcionado festín,

El huerto en cambio permanecía en su tranquilo y poético sosiego primaveral, con una brisa fresquita que columpiaba las últimas flores de los perales y cerezos, y acariciaba el recio follaje de las higueras, a cuya sombra, en un ribazo de mullida gama, se tendieron ambos presbíteros (1997: 159).

Si tal escena podría evocar el célebre verso inicial de la primera égloga virgiliana -«Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi»-, el contenido de la conversación de ambos nada tiene que ver con amores. O, al menos, con amores idílicos, pues allí recibe Julián la impactante noticia sobre la paternidad de Perucho.

También en fuerte contraste, el cap. VII presenta el regreso a los Pazos de Julián, en una noche templada y benigna, en la que «apreciaba por vez primera la dulce paz del campo, aquel sosiego que derrama en nuestro combatido espíritu la madre naturaleza» (1997: 163), seguido del inmediato brutal descenso a la salvaje realidad de los moradores de la casa, cuando presencia la paliza que don Pedro propina a Sabel. Precisamente en el capítulo siguiente, la naturaleza vuelve a ser percibida por el personaje a través de su ventana; ahora este no puede dejar de confrontar su atribulado estado anímico con la idílica paz que ante él se despliega.

miraba contristado el paisaje ameno, el huerto con su dormilón estanque, el umbrío manchón del soto, la verdura de los prados y maizales, la montaña, el limpio firmamento, y se le prendía el alma en el atractivo de aquella dulce soledad y silencio, tan de su gusto, que deseaba pasar allí la vida toda (1997: 173).

Muy distinto aparece, sin embargo, ante sus ojos, en la mañana en que despierta tras un turbulento y angustiado sueño. Si entonces el paisaje le parece «tétrico y siniestro», precisa el narrador: «verdad es que entoldaban la bóveda celeste nubarrones de plomo con reflejos lívidos, y que el viento, sordo unas veces y sibilante otras, doblaba los árboles con ráfagas repentinas» (1997: 300). Será

este el capítulo en el que, como la crítica coincide en subrayar, se percibe la proyección de la novela gótica. Esta tendencia a la hibridación con otros géneros, que percibe Beltrán Almería en el género de la novela pastoril (2021: 150), sigue apareciendo en la configuración de estas obras catalogables dentro de la novela moderna, de manera que si en la famosa *L' Astrée* confluyen novela pastoril y de aventuras, en el presente caso cabría hablar de la incorporación del modelo gótico.

Conforme a una estética de innegable cuño romántico, la escritora se vale aquí de la irrupción de una tormenta para, como Baquero Goyanes (1955: 142) señalara, buscar la identificación de estados pasionales y sentimientos con determinados tonos paisajísticos.<sup>18</sup> Acorde con el estado emocional de Julián y Nucha, la naturaleza despliega su terrible fuerza que da lugar a una imagen muy distinta del paisaje. Este aparece, significativamente, también visto a través de una «ancha y honda ventana» por los aterrados personajes:

Eran las montañas negras, duras, macizas en apariencia bajo la oscurísima techumbre del cielo tormentoso: era el valle alumbrado por las claridades pálidas de angustiado sol: era el grupo de castaños, inmóvil unas veces, otras violentamente sacudido por la racha del ventarrón furioso y desencadenado (1997: 303).

La última percepción del protagonista del paisaje aparece justamente en su obligada marcha de los Pazos. En significativa estructura circular, Julián recorre el mismo camino por el que llegara allí, presentando esta vez la descripción de la naturaleza una variada mezcla de tonos: «El cielo está nublado; ciernen la claridad del sol pardos crespones cada vez más densos; los pintos, juntando sus copas, susurran de un modo penetrante, prolongado y cariñoso; las ráfagas de aire traen el olor sano de la resina» (1997: 394). Su despedida viene, no obstante, nuevamente acompañada de un terrible descubrimiento: el hallazgo del solitario cadáver de Primitivo.

---

<sup>18</sup> Véase su análisis sobre el muy distinto sentido que cobra una tormenta en esta obra y en su continuación (1955: 141).

Desterrado durante diez años «a la montaña más fiera de la diócesis», el rápido resumen con que el narrador muestra su vida allí y en el que, asumida la vida del campesino, destaca la uniformidad del paso del tiempo, la atención a las condiciones climáticas de las que dependen las cosechas, la reiteración de los mismos actos cotidianos y el desempeño de las faenas, «en el ritmo acompasado, narcótico y perenne de la vida agrícola, tan inflexible como la vuelta de las golondrinas en primavera y el girar eterno de nuestro globo» (1997: 397), presenta, sin idealización alguna, como bien ha consignado Dorca (2004: 136), el tiempo del idilio.

Su regreso a la parroquia de Ulloa concluye la novela. En los Pazos nada ha cambiado y todo continúa en el mismo estado en que lo dejó. Solo él, como apuntara Villanueva (1989), tras ese duro proceso formativo, es distinto. La dolorosa y desbordada expansión de sus emociones en el sombrío, y dominado por una exuberante vegetación, cementerio del lugar, ante la tumba de Nucha, no puede ser un broche último más expresivo para marcar la clara antítesis con el tono festivo con que concluía todo idilio y evidenciar su manifiesta destrucción.

### ***Geórgicas***

Escrito después de ambas obras,<sup>19</sup> «Geórgicas» es uno de esos cuentos pardobazanianos en que la violencia y crudeza de la historia presentada alcanza cotas verdaderamente asombrosas. Como *Bucólica*, el título apunta nuevamente a Virgilio, resultando en esta ocasión el contraste, nacido de tal relación intertextual, mucho más llamativo. Curtius recordaba cómo en su elogio de la vida campestre, el poeta indicaba que si los campesinos no tenían el lujo de la gran ciudad, «En cambio, paz segura,/ y un sabroso vivir libre de engaños/ y el acopio profuso de sus dones tiene el agricultor» (1955: 285). Frente a esa tradicional paz arcádica, las «Geórgicas» de Pardo Bazán ofrecen una faz muy distinta de las formas de vida del mundo rural, de manera que en ellas resulta imposible hallar nada que implique la pervivencia de la primitiva armonía idílica.

---

<sup>19</sup> Aparece por vez primera en *Nuevo Teatro Crítico*, n°30, 1893.

Como recuerda Baquero Goyanes (1971: 60), la propia escritora se refirió al origen de esta historia, apoyada en sucesos reales y similar a un relato de un escritor muy apreciado por ella, como Tolstoi.

Si en esta ocasión el tema se ajusta al necesario requisito de la máxima concentración, propio del cuento, pese a esos fundamentos reales aducidos por ella, la propia configuración del relato se ajusta, en gran medida, a un tipo concreto de cuento folclórico catalogado, por un especialista como Thompson (1972: 305), dentro de los de fórmula. Nos referimos al denominado como cuento acumulativo el cual, como todo cuento formulista, se caracteriza por el cuidadoso mantenimiento de un patrón narrativo que no puede modificarse y que implica, aquí, el despliegue de una determinada e inalterable sucesión de elementos.

Frente a la ausencia de presentación de las tareas y faenas agrícolas de *Los Pazos*, el eje central de la historia se construye ahora sobre estas. Dentro de los considerados por Bajtin como tipos puros del idilio, el caso de «Geórgicas» se vincularía, en tal sentido —en su condición claro de contra idilio—, al de trabajos agrícolas (2019: 413).

Con un inicio de inequívocos ecos tradicionales —«Fue por el tiempo de las majas»—, el narrador nos sitúa en la época estival en la que el labriego debe majar. En tal situación el tío Raposo solicita la ayuda del tío Lebríña con el implícito compromiso, «según se acostumbra entre aldeanos» (1990: 216), de que este le devolverá el favor. Ante el rechazo de tal ayuda, cuando llega la maja de Lebríña, se origina el conflicto que se convertirá en el centro del cuento pues a partir de entonces se crea una exaltada enemistad entre ambas familias que afectará a todos sus miembros. El cuento muestra, pues, el crecimiento de la desavenencia que, iniciándose en las pullas lanzadas entre las mujeres, da lugar a la escena en que Chinto Raposo, cortando tojo en el monte, intenta violar a Aura Lebríña a quien encuentra con su vaca. Si por su propia condición el cuento se ciñe al tema elegido y no da lugar a digresiones al margen del mismo, no deja de resultar significativo el fugaz comentario de la voz narrativa al destacar la fiera y fuerte naturaleza de la campesina gallega que justifica aquí la derrota de Chinto quien, no obstante, cobardemente, rasga la comisura de los labios de la joven. La referencia última como «amazona», de la dolorida campesina, no

puede dejar de evocar la digresión, mucho más detenida, que a propósito del ama de cría aparece en *Los Pazos*. Andrés Lebríña será, a continuación, el encargado de vengar a su hermana, golpeando salvajemente a Chinto el día en que este regresaba de la feria, tras vender sus repollos. A ello seguirá la venganza de Román y Duardos Raposo que acaba con la vida de Andrés. Si tras tal cúmulo de atrocidades todo parece haberse calmado, justamente al verano siguiente Aura prenderá fuego al pajar, cobertizo, hórreo y vivienda de los Raposo quienes únicamente pueden salvar a uno de sus hijos.

A la vista de dicha trama, y estableciendo esos vínculos con el tradicional cuento acumulativo, el relato pardobazaniano respondería perfectamente al motivo Z46 «Clímax de horrores». Una versión del mismo aparecía ya en nuestra primera colección de cuentos, la *Disciplina clericalis*, en uno de los atribuidos al siervo Maimundo. Como bien estudiara Lacarra (1980: 105), dicho cuento responde a tal motivo y presenta el esquema de serie de desgracias encadenadas, conforme a una gradación ascendente. Si en tal cuento, como en general en este tipo de relato, como precisara Thompson (1972: 306), se crea un efecto esencialmente travieso, adquiriendo la narración todos los aspectos de un juego, no es este, desde luego, el que se produce en el pardobazaniano. Con todo, no deja de resultar curioso el impactante y cerrado broche final con que se cierra la historia que, de alguna forma, podría evocar también el de un antiguo relato vinculado a un cuento folclórico. Así si en uno de los incluidos en el *Sendebär* –«Enxemplo del tercer privado, del caçador e de las aldeas»– el narrador, tras exponer la gradación ascendente de hechos que culminan en un violento final<sup>20</sup>, concluía: «e así se mataron unos a otros por una gota de miel» (1989: 100), el de «Geórgicas» cierra la historia con el siguiente comentario: «Aquí tienen ustedes lo que aconteció en la feligresía de San Martín de Tameige por no querer los Raposos ayudar a los Lebríñas en la faena de la maja» (1990: 218).

En tan espeluznante historia resultará, por tanto, imposible encontrar el menor vestigio de la tradicional imagen sublimada de la

---

<sup>20</sup> Lacarra (1989: 101), en su edición del *Sendebär*, vincula dicho cuento con el N381 «Gota de miel origina una cadena de accidentes» y señala que por su estructura pertenece al cuento acumulativo, al presentar esas situaciones encadenadas en una gradación que va de menor a mayor.

vida rural, propia del idilio. Si en *Bucólica* la misma todavía podía sostenerse y dejarse entrever en la tonalidad festiva que envuelve la historia, para prácticamente desaparecer en la sombría imagen del mundo de los Pazos de Ulloa, en «Geórgicas» no existe, desde luego, contrapunto alguno que aminore su completa extinción. La intensa concentración propia del cuento, y que en los de Pardo Bazán resulta notoriamente manifiesta, impedía cualquier tipo de ruptura e intermitencia que sí pudieron hallar cabida en la novela e, incluso, en la novela corta. En los tres casos parece, sin embargo, evidente el giro introducido por la gran autora gallega, respecto a toda una consolidada tradición literaria.

ANA L. BAQUERO ESCUDERO  
UNIVERSIDAD DE MURCIA  
ORCID 0000-0002-9012-0692

## BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959) *La novela pastoril española*. Madrid. Revista de Occidente.

AYALA, M<sup>a</sup> de los Ángeles (1997) *Introducción* a su edición de *Los Pazos de Ulloa*. Madrid. Cátedra. 11-88.

BAJTIN, Mijaíl M. (2019) *La novela como género literario*. Traducción C. Giménez Orga. Ed. L. Beltrán Almería. Editorial Universidad Nacional, Costa Rica. Real Sociedad Menéndez Pelayo. Prensas Universitarias de Zaragoza.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1955) *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Publicaciones de la Universidad de Murcia.

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

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015) *Simbolismo y Modernidad*. S. A. Manzanilla Sosa (Ed.). Yucatán. México.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017) *Genus. Genealogía de la imaginación literaria*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BIGGANE, Julia (2000) *In a Liminal Space: the Novellas of Emilia Pardo Bazán*. University of Durham. Durham Modern Languages.

CLARKE, Anthony H. (1997) «Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines». *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*. In *Memoriam Maurice Hemingway*. J.M. González Herrán (Ed.). Universidade de Santiago de Compostela. 67-83.

CLEMESSEY, Nelly (1981) *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 2 vols. I.

CLEMESSEY, Nelly (1985) «Le citadin aux champs ou le fausse idylle: *Bucólica* de E. Pardo Bazán». *L'Homme et l'Espace dans la Littérature, les Arts et l'Histoire en Espagne et en Amérique Latine*. Université de Lille. III. 52-63.

CLEMESSEY, Nelly (1987) *Introducción* a su edición de *Los Pazos de Ulloa*. Madrid. Espasa-Calpe. 5-126.

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

CURTIUS, Ernst Robert (1955) *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 2 vols. I.

DISCIPLINA CLERICALIS (1980) M<sup>a</sup> J. Lacarra (Ed.). Zaragoza. Guara Editorial.

DORCA, Toni (2004) *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid. Iberoamericana.

EZAMA, Ángeles (2006) «El lugar de la novela corta en la narrativa de Emilia Pardo Bazán» *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín. E. Penas Varela (Eds.). Fundación Caixa Galicia. Real Academia Galega. 197-223.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2016) «Érase un muchacho (de la aldea/de la corte) que viajó (a la corte/a la aldea)...». *«Érase un muchacho...» y otros estudios peredianos*. Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 19-55.

HEMINGWAY, Maurice, J. (1997) «Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*: punto de vista y psicología». *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*. In *Memoriam Maurice Hemingway*. J.M. González Herrán (Ed.). Universidade de Santiago de Compostela. 389-403.

MATEO DÍEZ, Luis (1989) «Una lectura de *Los Pazos*». *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*. M. Mayoral (Coord.) Madrid. Cátedra. 141-128.

MAYORAL, Marina (1989) «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller». *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Universidad de Granada. II. 389-410.

PARDO BAZÁN, Emilia (1886) *Apuntes autobiográficos. Los Pazos de Ulloa. Novela original precedida por unos Apuntes autobiográficos*. Barcelona. Daniel Cortezo y Cía. Editores, 2 vols.

PARDO BAZÁN, Emilia (1990) *Cuentos completos*. J. Paredes Núñez (Ed.). La Coruña. Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa. 4 vols. I.

PARDO BAZÁN, Emilia (1997) *Los Pazos de Ulloa*. M<sup>a</sup> Á. Ayala. Madrid. Cátedra.

PARDO BAZÁN, Emilia (2004) *Obras completas VII La dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*. D. Villanueva. J. M. González Herrán (Eds.). Madrid. Biblioteca Castro.

PAREDES, Juan (1983) *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. A Coruña. Edición do Castro.

PENAS, Ermitas (2011) «El espacio natural orensano en la narrativa de Emilia Pardo Bazán». *La Naturaleza en la Literatura Española*. D. Thion Soriano-Mollá (Ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 135-162.

PENAS, Ermitas (2017) *Emilia Pardo Bazán y «Los Pazos de Ulloa»*. Emilia Pardo Bazán *Los Pazos de Ulloa*. E. Penas (Ed.). Madrid. Real Academia Española. 291-332.

SHADE VENEGAS, Jessica (2013) «Gendered Spaces: Marriage and the Limits of Civilization in Emilia Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*». *Revista Hispánica Moderna*. 66.1. 29-41.

SENDEBAR (1989) M<sup>a</sup> J. Lacarra (Ed.). Madrid. Cátedra.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2011) «La naturaleza en Emilia Pardo Bazán y Víctor Català: fatalidad y primitivismo». *La Naturaleza en la Literatura Española*. D. Thion Soriano-Mollá (Ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 163-182.

THOMPSON, Stith (1972) *El cuento folklórico*. Universidad Central de Venezuela.

VARELA JÁCOME, Benito (1989) «Técnicas de focalización en *Los Pazos de Ulloa*» *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. M. Mayoral (Coord.) Madrid. Cátedra. 91-101.

VILLANUEVA, Darío (1989) «*Los Pazos*, novela en la encrucijada» *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. M. Mayoral (Coord.) Madrid. Cátedra. 17-36.

VILLANUEVA, Darío (2017) *Ensayo preliminar*. Emilia Pardo Bazán *Los Pazos de Ulloa*. E. Penas (Ed.). Madrid. Real Academia Española. 273-290.