

## Facetas de la luz en las narraciones naturalistas de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pérez Romero  
LYCEE L. DE VINCI SAINT-WITZ  
emilia.perezromero@gmail.com

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

**RESUMEN:** En este trabajo nos proponemos estudiar las diversas facetas de la luz en las novelas de corte más naturalista de Emilia Pardo Bazán: la representación e integración de este fenómeno en la composición de la narración, el papel que desempeña, la factura de ciertos efectos lumínicos en el plano estético y semántico, así como su transcendencia simbólica. La presencia de fuentes luminosas en las frases iniciales de algunos relatos evidencia el valor preponderante que la autora le otorga en la confección de la ficción novelesca. Razón por la cual nos parece oportuno detenernos en este elemento que, a la sazón, constituía un tema de actualidad en los diferentes ámbitos del saber y cuyos descubrimientos incidirán notoriamente en la vida cotidiana de los ciudadanos decimonónicos.

**PALABRAS CLAVE:** Luz, Narración, Naturalismo, Estética, Simbolismo.

**ABSTRACT:** In this work we aim to study the diverse facets of light in the most distinctly naturalist novels by Emilia Pardo Bazán: the representation and integration of this phenomenon in the composition of the narration, the role it plays, the construction of certain light effects in the aesthetic and semantic field, as well as its symbolic transcendence. The presence of luminous sources in the initial sentences of some tales shows the dominant value that the author awards to it in the development of the fiction in the novel. This is the reason why we consider opportune to draw our attention to this element which, at that time, constituted a current topic in the different fields of knowledge and whose findings will notoriously influence the daily life of nineteenth-century citizens.

**KEYWORDS:** Light, Narration, Naturalism, Aesthetics, Symbolism

Desde su incipiente carrera literaria Emilia Pardo Bazán comienza algunas de sus narraciones con referencias a la luz o a su campo léxico-semántico. Así lo atestiguan las primeras líneas de su relato *Aficiones peligrosas*: “Estamos en uno de los días del mes de enero de 1842. Infinidad de luces cubren los altares de la iglesia” (1989 [1866]: 42). Se pueden citar otros comienzos como el de *La Tribuna* que alude explícitamente a la luz solar o el de *El Cisne de Vilamorta* que integra el resplandor del crepúsculo y los primeros reflejos

de la luna<sup>1</sup>. Estas presencias son reveladoras de la importancia que la autora le otorga a la luz en la confección novelesca, habida cuenta del papel preponderante del incipit. Según Jean-Jacques Lecercle, es en este espacio textual donde se encuentra todo el relato, el resto no es más que su desarrollo (Lecercle 1997: 9); para Andrea Del Lungo, dicho lugar alberga un valor estratégico esencial en la información de las coordenadas básicas de la historia con vistas a orientar al lector, pero también a seducirlo (Del Lungo 2003: 54-55).

La luz además era un fenómeno que estaba polarizando las investigaciones científicas, orientando las artes y moldeando la vida cotidiana de los ciudadanos y así lo plasmó doña Emilia en el ensayo intitulado “La ciencia amena”, en el que diserta sobre las novísimas teorías de termodinámica y electromagnetismo. Por lo que aquí importa, cabe destacar su interpretación personal de dicho fenómeno, el cual, aun cuando sea bien conocedora de que se trate de “un movimiento de la materia”, se le antoja como una suerte de “hada maravillosa” creadora de “toda belleza sensible y plástica”, que puede contemplarse en cualquier entorno, tanto natural como artístico, al permitir discernir el volumen, la forma, la textura y el color (Pardo Bazán 1876a: 57). Asimismo, aprecia los juegos lumínicos, que califica de “rico manantial de goces para el hombre” (Pardo Bazán 1876b: 82), sobre todo, cuando se presentan acentuados por los contrastes con la sombra, la cual le parece un factor ineluctable en la percepción del universo (Pardo Bazán 1877b: 1). Entiende, por ende, la luz desde una perspectiva científica y estética, lo que marcará su aprehensión de la realidad y su creación narrativa (Latorre 1998: 36), como bien lo supo poner de relieve Leopoldo Alas al destacar el hábil manejo de la luminosidad que la autora ostentaba en sus primeras novelas (Alas [1884] 2003: 52).

En consecuencia, nos ha parecido pertinente examinar las facetas de la luz y su papel en la composición de las narraciones de su etapa más naturalista; verbigracia, *La Tribuna*, *El Cisne de Vilamorta*, *Los Pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza* y las novelas cortas *La dama joven* y *Bucólica*<sup>2</sup>.

## REPRESENTACIONES LUMÍNICAS Y CRONOLOGÍA DEL RELATO

La luz es un agente que permite la visión de nuestro entorno, pero es igualmente un fenómeno visible, perceptible por el ojo humano, y como tal Emilia Pardo Bazán lo transcribe y materializa en su obra literaria. A lo largo del entramado narrativo, se esfuerza en representar la luz con sus constancias perceptuales en relación con los ciclos temporales o con las condiciones atmosféricas. A tal efecto, crea imágenes iconográficas mediante un lenguaje explícito con el que cita las fuentes, naturales o artificiales, la iluminación que emiten, la intensidad o la cromática proyectada. En alguna ocasión, texturiza la luz con la ayuda de un léxico científico reproduciendo atmósferas vibrantes en las que pululan átomos de oro o de sol (LT: 74; LMN: 136). Otras veces puede representarla

<sup>1</sup> Se pueden mencionar, asimismo, los inicios de *La dama joven*, de *La Quimera*, de *Becelbú*, de *Dulce Dueño*, entre otros.

<sup>2</sup> En adelante citaré abreviadamente: LT, ECDV, LPDU, LMN, LDJ, B y la página entre paréntesis. Importa notar que, pese a la vinculación inherente entre la luz y el color, en el presente trabajo nos centraremos en la luz, ya que sobre el tratamiento del color nos hemos ocupado en otro lugar.

como un elemento antropomórfico que adquiere atributos humanos, cualidades afectivas o espirituales: “la dudosa luz del amanecer”, “la pálida luz” (LMN: 122, 124), “la fría luz del alba” (LDJ: 31) “la tristeza del crepúsculo” (ECDV: 5). En esta línea, compone cuadros mitológico-alegóricos, de factura clásica, por ejemplo, el que integra la homérica aurora *rododáctila* al describir la mañana del nacimiento de la heredera de los Ulloa: “La aurora, que solo tenía apoyado uno de sus rosados dedos en aquel rincón del orbe, se atrevió a alargar toda la manecita, y un resplandor alegre, puro, bañó las rocas (...) y entró en el cuarto del capellán, comiéndose la luz amarilla de los cirios (LPDU: 273-274).

Es de advertir que estas representaciones luminosas no figuran como simples imágenes anecdóticas u ornamentales, sino que su vinculación con los ciclos temporales favorece su integración en el tejido narrativo a modo de seña informativa cronológica. En otros términos, las referencias lumínicas forman parte del conjunto de estrategias en las que se apoya la autora para brindar indicaciones de orden cronológico o sobre el fluir temporal del relato, dejando que la luz ritme ciertos episodios. De hecho, es así como se revela al inicio de algunas narraciones el marco temporal: en *La Tribuna*, mediante las primeras luces del amanecer, en *El Cisne de Vilamorta*, con el brillo de un crepúsculo estival, en *Los Pazos de Ulloa*, con la imagen de unos rayos solares oblicuos y en *La dama joven*, por la luz de un quinqué.

Abundan las indicaciones lumínicas como referente cronológico de algunas acciones, de este modo se insinúa que Amparo regresaba tarde a casa durante su relación con Baltasar al declarar que lo hacía “a la plateada luz de la luna de verano” (LT: 230); igualmente, se anuncia que Julián llega a los pazos siendo noche con la alusión a la oscuridad o que se acuesta temprano, “antes de encender las luces” (LPDU: 398); se da a conocer que Manolita y Perucho vuelven al caserío al anochecer con una imagen de la luna; para informar sobre el momento del inicio del viaje de Gabriel Pardo hacia Cebré se menciona “la luz del amanecer” (LMN: 122), luego se incide en el reflejo del sol para insistir en el paso del tiempo.

El discurrir temporal puede marcarse en cada narración mediante la intensidad lumínica de los astros, por lo que cada nuevo día se anuncia con apostillas que aluden a la claridad del alba o “la hora, que era aquella en que el sol, sin calentar mucho todavía, empieza a subir hacia su zenit” (LPDU: 401). El atardecer se escribe por medio del alumbrado de comercios y farolas, del crepúsculo, de la oscuridad.

Las referencias lumínicas marcan, por consiguiente, la sucesión temporal y el ritmo novelesco como determinarán la construcción de otras categorías narrativas.

### ICONOGRAFÍAS LUMINOSAS: LA FICCIÓN BAJO LA LUZ

Las interconexiones esenciales entre el devenir temporal y la dimensión espacial –el conocido *cronotopo* de Mijaíl Bajtín– nos invitan a detenernos en la influencia operante de la luminosidad en el modelado de la iconografía topográfica y ambiental de estas ficciones. Una lectura atenta revela que Pardo Bazán somete sus espacios al poder de la luz para representarlos en su propia esencia y en función del plano socioeconómico, antropomórfico o ético-moral.

Justamente, la luz desempeña un papel relevante en el diseño urbanístico de Marineda y en la caracterización de cada barrio. De manera que el Barrio de Abajo, donde habita la burguesía, se distingue por su luminosidad: durante el día “el sol parecía concentrarse” haciendo brillar todo cuanto encuentra, por lo que resulta un lugar ameno y edénico, propicio al ocio, incluso al anochecer merced al alumbrado de los espacios de esparcimiento –los comercios, los cafés, el Casino–, con lo cual, la escritora plasma igualmente el nuevo *tempo* de la vida moderna. Al contrario, los barrios populares suelen encontrarse sombríos día y noche a falta del alumbrado público, como denuncian las protagonistas de *La dama joven* o de *La Tribuna*. Y cuando el sol los alcanza revela su miseria al desvelar sus casuchas, las callejuelas o los mezquinos comercios.

Los territorios del interior de Galicia son explorados bajo diferentes tonalidades y matices luminosos dependiendo de las variantes climáticas, pero también en relación con la acción y el estado emocional de los personajes. En *Los Pazos de Ulloa* se impone un paisaje sombrío y lóbrego, bajo un cielo encapotado u opaco, salpicado de manchones oscuros debido a la incidencia de la luz en la naturaleza, que Julián y Marcelina perciben hostil, agreste y siniestra. No obstante, en *La madre Naturaleza* se propone un sugestivo espacio resplandeciente bajo una luz estival, de modo que el sol logra trasmutar el lugar hosco e inhóspito, que se sentía en *Los Pazos de Ulloa*, en un atractivo y acogedor entorno, tan exótico como exuberante, que acoge los amores de Manuela y Perucho. En fin, una iluminación en armonía con los sentimientos anímicos de los protagonistas (De Hartig 1981: 42-47; Arnáiz 1985: 41-45).

Asimismo, la luz está omnipresente en la confección de los ambientes interiores, los cuales son proyección de sus habitantes, a la par que influirán en su comportamiento, conforme a los presupuestos naturalistas. En las residencias urbanas de las familias acomodadas –los Sobrado o los Lage– la iluminación es intensa gracias a sus grandes ventanales o al uso masivo de velones que, además de alumbrar, patentizan el lujo y la opulencia de estos hogares. Contrariamente, las viviendas humildes suelen hallarse apenas clareadas: ya por un candil –las de Amparo, Carmela, señora Porreta, María la Sabia–, ya en tinieblas –la de Dolores y Concha–, siendo difícilmente caldeadas por los rayos solares lo que propicia ambientes fríos y miserables. Los caserones de las aldeas se representan oscuros –los de los García, Ulloa o Rojas–, aun cuando la luz diurna entre a raudales por las ventanas para marcar su vetustez y decrepitud. Por lo demás, no faltan hogares acogedores como el de Leocadia, que viéndolo desde el exterior iluminado por la luz de un quinqué parece invitar a Segundo García.

Se recrean otros ambientes con arreglo a la luminosidad en los que se impone la influencia zolesca, verbigracia los de los talleres de la fábrica de Tabacos cuya atmósfera es asfixiante, brutal e inhumana en el de picadura de tabaco, pues apenas “se filtraba la luz” (LT: 165-166); pero agradable en la sala de pitillos al entrar la luz solar “sin tasa” por los ventanales (LT: 114). “Crudo e implacable” es el aire que se respira en el interior de la diligencia destino a Cebre al mediodía por la incidencia del sol y “la oscura refracción” de los vidrios (LMN: 122). En cambio, “las móviles listas de luz” que se filtran en el hórreo en el que Perucho esconde a Manolita para protegerla de la violencia paterna inciden en la ternura de la escena (LPDU: 388).

Las variaciones y los contrastes de iluminación contribuyen, por tanto, a crear los espacios y ambientes convirtiéndolos en un elemento articulador de la narración (Álvarez Méndez 2008: 139), en un personaje más o “metonimias de los personajes” (Thion 2012: 205), en virtud de la complicidad y fusión del entorno con estos. Precisamente, en el tratamiento de los retratos la autora aprovecha con gran rentabilidad las incidencias de la luz para acentuar aquellos rasgos en los que le interesa insistir. Para ello, suele recurrir a un foco luminoso que alumbre una parte del rostro, como en el primer boceto de Baltasar, cuya fisonomía delicada se revela bajo un candelabro, mientras que en escenas posteriores son los rayos del sol los que potencian el dorado y palidez de sus facciones.

A veces va brindando la descripción según la intensidad lumínica, lo que da lugar a un retrato progresivo, que imprime verosimilitud al relato (Baquero Goyanes 1986: 36). Con este procedimiento presenta el perfil de Segundo García, de quien propone inicialmente una imagen global –“era joven y no mal parecido” (ECDV: 6)–, acusando la falta de iluminación, para, a continuación, bajo un foco de luz, ofrecer un retrato minucioso. Esta fórmula se encuentra asimismo en la efígie de Perucho, mostrada primero a la luz del fuego y luego a la del sol o de la luna, destacando en cada ocasión el encanto de algunos rasgos. Semejante es la de Gabriel Pardo, cuya silueta a la luz del amanecer apenas revelaba el perfil de un hombre alto y de buen porte, hasta que el sol desvela posteriormente su aspecto físico con toda suerte de detalles.

En algunos momentos, la intención de la escritora no es plasmar la fisonomía de sus criaturas sino su estado emocional. Así, la iluminación de la lámpara de gas del café de la Aurora, en *La Tribuna*, enfoca el rostro de Josefina, tras el desplante de la madre de Baltasar, para reflejar “sus ojos preñados de lágrimas de orgullo y su tez encendida” (LT: 134). Recurre a este método para mostrar el estado de euforia en el rostro de Amparo durante la recepción de los delegados de Cantabria. En *Los Pazos de Ulloa* la luz de un candelabro revela la expresión desencajada de Nucha, tras un desafortunado percance con Pedro Moscoso durante el juego del escondite.

Por otra parte, estos entes de ficción pueden aparecer enfocados en sus labores cotidianas, en la realización de sus oficios y profesiones, promoviendo el valor del trabajo, pero sin omitir la rudeza. Se trata de las composiciones que retratan al barquillero, al cigarrero, a la encajera, la costurera, a las segadoras, al farolero o a los actores. Evocan célebres pinturas de oficios y no solo respecto al contenido, sino, sobre todo, al tratamiento de la luz, que es lo que aquí atañe. De este modo, la escena en la que Carmela está confeccionando un encaje o la de las hermanas Dolores y Concha cosiendo recuerdan a *La encajera* de Vermeer, la de los segadores traen a la memoria tanto el tapiz *La era* o *El verano* de Goya como la pintura *Las cosechadoras de espigas* de Millet, el barquillero evoca *El pastelero* de Pissarro.

Bajo un foco de luz retrata a las diferentes clases sociales que conviven en sus novelas con sus manifestaciones comportamentales para dejar al descubierto sus defectos y sus vicios. De este modo, acusa la vulgar ostentación de las clases acomodadas de Marinada, su falta de cortesía, así como su hipocresía. Delata la conducta poco comedida de las clases populares en sus celebraciones y festejos. Revela la violencia del mundo rural,

de los Pazos, el comportamiento salvaje de Primitivo o de los demás aldeanos, el de los caciques, el de Pedro Moscoso hacia las mujeres. Se aprecia, por ende, una deliberada intención de recrear la vida sin sublimarla, con sus matices, luminosidades y sombras, como bien preconizaba Émile Zola –“vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression” (Zola 1881: 210)–.

### *EFFECTOS LUMÍNICOS: ENTRE LUCES Y SOMBRAS*

Doña Emilia se apoya en los efectos lumínicos para mimetizar la realidad con sus múltiples facetas, según postula en el prólogo a *El Cisne de Vilamorta* (Pardo Bazán 1885: III). Para ello explora el manejo de la luz y la dispersión de sus reflejos en un intento de reproducir el espacio visible con las diferentes texturas y matices, de capturar su lirismo y transcribir sus efectos emocionales. En definitiva, capta un entorno en el que lo prosaico se fusiona con lo poético, como se aprecia en la composición de la primera estampa que propone de Vilamorta, en la cual los rayos de la luz lunar inciden en la arquitectura y el paisaje para poner de realce el lugar, pero principalmente su ambiente y cómo lo sentía el protagonista. La combinación de trazos de raigambre romántica con otros de filiación impresionistas logra transfigurar la cotidiana realidad en una visión fantástica de la misma (ECDV: 9-10). Por lo mismo, se detiene en la reproducción de los reflejos oscilantes de la luz del sol filtrada a través de los árboles o de las parras, que enmarcan y destacan a los personajes, con una técnica cercana a la de Auguste Renoir (Clemessy 1981: 823): “Como los claros de la parra dejaban pasar grandes manchones de sol, a lo mejor se inundaba de luz el cuerpo de la chiquilla” (ECDV: 108)<sup>3</sup>.

La luz no es un elemento estable, uniforme, capaz de mantenerse fijo durante un largo instante por lo que capturar su fugacidad seduce a doña Emilia como seducía a los artistas de su tiempo. De hecho, plasma la movilidad lumínica y su incidencia sobre las superficies en secuencias descriptivas que captan y enfatizan los juegos efímeros de la luz en la propia naturaleza, hasta materializar el mismo paisaje en distintos momentos de día o del año, recreando cuadros análogos a las series impresionistas. De este modo representa un campo de trigo: “Si a la luz del sol un trigal es cosa linda por su frescura de égloga, por los tonos pastoriles de sus espigas, amapolas, cardos y acianos, de noche gana en aromas lo que pierde en colores, y parece perfumado colchón tendido bajo un dosel de seda bordado de astros” (LMN: 118). Aprovecha igualmente el efecto cambiante de la luz para crear movimiento, lo que genera una ilusión de vida de proporción realista, particularmente apreciable en los ambientes crepusculares, ya que facilitan la concretización de la luz a la sombra y viceversa. Valgan las escenas que encuadran a Amparo y a Baltasar en sus encuentros vespertinos, que además de incidir en los protagonistas relatan su relación amorosa: “A medida que avanzaba la sombra, levantábase del mar una brisa fresca, que agitaba por instantes los picos del pañuelo de Amparo y los cabellos rubios de Baltasar, en los cuales se detenían las postreras luces del sol” (LT: 199-200). Puede citarse igualmente

<sup>3</sup> Escenas semejantes se encuentran en *La Tribuna* o en *La madre Naturaleza*.

la secuencia en la que Manuela y Perucho se sienten sorprendidos por una imprevista oscuridad que anega el paisaje, lo cual puede interpretarse como un signo premonitorio del drama que les sobrevendrá tras conocer su verdadera identidad: “la claridad del crepúsculo permitía registrar bien el paisaje; pero al ir entrando bajo la tenebrosa bóveda formada por el ramaje de los castaños, se encontró la pareja envuelta en la oscuridad” (LMN: 114). Pardo Bazán privilegia estos momentos crepusculares, al igual que los pintores impresionistas o su admirado Zola (Pagán López 2017: 294-304), pues es el instante en que los efectos lumínicos adquieren gran pluralidad de matices que enriquecen los paisajes y los retratos.

En el manejo pertinente de la luz la novelista presta especial atención a la justa modulación de esta con las sombras, explotando hábilmente el potencial del claroscuro; de tal manera que la proyección de este puede modificar o distorsionar el modelado inicial de paisajes y personajes alterando o completando su representación. Esta técnica se advierte en la silueta que propone de Borrén bajo el efecto de la luz de un farol, cuya figura se asemeja a la de un títere, resultando un tanto cómico. Esboza así el perfil de un ser carente de personalidad e identidad propias, una suerte de pobre diablo (Boyer 2018: 224) que ratifica el sobrenombre de Mefistófeles que le acuña la autora. Destacan, por otro lado, imágenes en las que la luz complementada o en contraste con sombras amplifica y distorsiona los rasgos físicos de los entes de ficción, que quedan deshumanizados por hiperbólicos. Es el caso de la representación de María la Sabia mientras practica la nigromancia en la cocina de los Pazos, la cual aparece desfigurada y dotada de un carácter sobrenatural, de imaginativa goyesca, que impresiona al lector por su fealdad desbordante, reflejo de su malignidad. Esta estampa resulta igualmente esperpéntica adelantándose a la técnica valleinclanesca (Latorre 1998, 2002), salvo que no son los espejos los que distorsionan la realidad o exageran la deformidad sino los efectos de una luz procedente tanto de las velas como del fuego del hogar. La acentuada movilidad de este tipo de iluminación produce sombras oscilantes, dinámicas, que pueden ser aprovechadas para crear un ambiente luctuoso, que en esta secuencia parece presagiar el trágico desenlace de los protagonistas. La escena siguiente en la que el sacerdote acude apresurado con un velón en la mano a la alcoba de Nucha tras haber oído sus gritos está marcada por las proyecciones de sombras vacilantes de las llamas en movimiento en las paredes de los pasillos que intensifican la sensación de incertidumbre. Lo mismo podría aducirse de las sombras que generan la ropa, figurándosele a Marcelina “hombres ahorcados o difuntos que salen del ataúd”, “personas sin cabeza” (LPDU: 302). Nuevamente, afluyen las reminiscencias goyescas, particularmente del *Capricho 43* al incidir en que la fantasía privada de la razón produce monstruos. En conjunto, se advierte que en estas escenas los efectos lumínicos sobrepasan lo verosímil para integrar rasgos propios de la novela gótica (Colahan y Rodríguez 1986: 398-404).

Doña Emilia elabora además secuencias con fuertes claroscuros próximas del tenebrismo con el fin de resaltar alguna acción. Recuérdese la circunstancia en la que Julián conoce a Perucho, al que confunde con un perro en la sombría cocina de los pazos hasta que la luz proyectada por el fuego lo ilumina. Compone con esta técnica la escena

en la que el párroco descubre horrorizado a Sabela tendida en el suelo tras ser golpeada por Pedro Moscoso. Merced a este recurso crea una composición imbuida de horror y dramatismo, que se hace aún más ostensible al saber que Perucho y Primitivo presenciaban el infortunado suceso mientras aguardaban en la oscuridad.

Los juegos lumínicos son por lo tanto aprovechados para componer escenas emotivas, dinámicas, cómicas o dramáticas, entroncando con el romanticismo y el impresionismo. Ahora bien, la luz en la obra pardobazániana trasciende el plano estético de la realidad visible para adquirir valores simbólicos.

### TRANSCENDENCIA SIMBÓLICA: DE LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL A LA COMPORTAMENTAL

La luz y la sombra en estas obras participan de un significado simbólico con funciones semiológicas infinitas al captar emociones, crear ambientes, reflejar momentos privilegiados o revelar acciones y conciencias. En este sentido, puede entenderse la luz como atributo de vida, fuente de gozo, signo de esperanza, de salvación, de fe, de conocimiento. Una suma de significados con connotaciones religiosas e intelectuales positivas, rastreables en la tradición occidental y judeocristiana, aunque también pueden sondearse en las culturas orientales (Chevalier 1986: 663-667).

En tanto que guía vital se manifiesta a través de Amparo quien huye de la oscuridad de su entorno en busca de una luz reveladora del optimismo de otros ecosistemas. Esa búsqueda que encarna la joven en su perpetuo callejear podría extrapolarse a Gabriel, quien en sus indagaciones es identificado con Diógenes paseando con la antorcha encendida a la luz del día (López 1999: 175). Puede interpretarse así su viaje a los Pazos bajo la intensa luz estival para conocer a su sobrina y protegerla de la vida que llevaba al margen de las normas socioculturales propias de su condición. En los marcos naturales es señal y fuente de vigor de ahí que Manolita destile vitalidad o la vaca enferma de María la Sabia parezca revivir bajo la influencia del calor solar. Pero es sobre todo el término “alumbamiento” empleado para referirse a los partos de Amparo o Nucha el que encierra con mayor intensidad el concepto de vida.

La luz es símbolo también de vida espiritual, de fe, como evoca Julián, retenida en las múltiples imágenes de cirios encendidos en los altares y en la luminosidad que atraviesa las vidrieras de los templos. Una referencia inequívoca a este respecto es la fiesta de la Candelaria, especialmente celebrada por las cigarreras de *La Tribuna*, quienes alumbran velas por el alma de los niños muertos, en particular por los hijos de las operarias (LT: 197-198). Una versión opuesta, por supersticiosa, es la de la Santa Compañía, el paseo de las ánimas y su procesión de luces, mencionada en *La madre Naturaleza* (LMN: 343).

Connotaciones religiosas y divinas, en manifiesta conexión con las creencias de la autora, contiene la representación visual de la luz en haces verticales descendiendo a la tierra. Cuanto más próximos de la bóveda celeste se ubiquen, más concentrados aparecen por lo que la luminosidad es mayor, identificando dicho espacio con el paraíso. Por lo mismo, a medida que entra en contacto con la tierra la luz se va difuminando, siendo

incapaz de penetrar en áreas angostas o invadidas por una tupida vegetación, y por lo tanto ajenas a las normas divinas, lo que explicaría el comportamiento de algunos personajes determinados por las leyes naturales. Esta visión sagrada de la luz justificaría la propensión de los personajes a alzar su mirada al firmamento, dibujando una marcada línea vertical, en busca de una repuesta celestial a sus inquietudes. No obstante, es en la fábrica de Tabacos donde dicha verticalidad se encuentra perfectamente diseñada, en la medida en que cada sala es descrita en relación con la luz que recibe estableciéndose un correlato entre cada taller y cada uno de los cantos de la *Divina Comedia* de Dante: la sala de cigarros se corresponde con el Purgatorio, la de cigarrillos con el Paraíso y la de tabaco picado con el Infierno.

No falta tampoco el símbolo tradicional de la luz como conocimiento, transcrito mediante la imagen de “un rayo de luz” o “idea luminosa”. Así se califica el plan de Perucho cuando al no percibir el dinero por su labor como monaguillo, busca otro medio de recuperarlo; de igual modo lo siente Joaquín Rojas cuando decide no casarse con Maripepa. Incluso, puede interpretarse en el sentido dieciochesco del término, identificándolo con la razón, de ahí que Gabriel aluda al oscurecimiento de la razón de Manolita para justificar sus accesos nerviosos tras conocer su filiación con Perucho.

La luz puede significar el esplendor social, la opulencia, la modernidad, la diversión de las clases acomodadas; y por lo mismo, la sombra simboliza la pobreza, la miseria de las clases desfavorecidas (Santillana 2009), la barbarie del campo, así como la decadencia material y moral de la vieja nobleza rural.

La oscuridad pone de relieve igualmente una realidad invisible: la de la imaginación, la de los sueños, ya que al perder la realidad su apariencia sensible, su forma y color, da pie a toda suerte de fantasías, pesadillas, visiones o ilusiones como puede apreciarse en las secuencias que refieren los delirios de Julián, de Nucha, de Gabriel Pardo, los recuerdos de Dolores. En *Los Pazos de Ulloa* la sombra se adentra en el alma de los personajes urbanos ante la violencia y amenaza de una naturaleza que no entienden. Al joven sacerdote “le parecía difícil de comprender, y casi le infundía temor por la vital impetuosidad” (LPDU: 121). La ausencia de luz puede significar el momento propicio para la confesión, según apostilla el narrador al introducir la escena en la que Julián osa reprobar a Pedro Moscoso su comportamiento violento. Por último, la alternancia de luces y sombras durante la fiesta de Vilamorta mientras Segundo y Nieves se dejan llevar por el juego de seducción puede ser símbolo de los sentimientos contradictorios de los protagonistas (Fraai 2005: 92).

Doña Emilia propone una visión simbólica de la luz bastante tradicional, de fácil acceso al lector decimonónico, pero también al de nuestros días, sin dejar lugar a equívocos ni traicionar sus propias creencias religiosas e intelectuales.

En conclusión, la luz es un recurso omnipresente en la narrativa naturalista de Emilia Pardo Bazán que desempeña un papel protagónico en la composición de la realidad, en la medida en que resulta una herramienta eficaz que permite ordenarla, a la par que un medio ineluctable en su recreación plástica y simbólica. Como hemos podido observar la luz, sola o en compañía de las sombras, es esencial en el diseño de los espacios o

de los ambientes, en la construcción de una escenografía y de unos entes de ficción capaces de plasmar con verosimilitud las circunstancias socioeconómicas y culturales del momento. A la vez, conserva un componente estético que no solo trasluce el acervo cultural y la conciencia artística de la escritora, sino que sirve para potenciar el mensaje, convirtiéndose, de este modo, en un elemento cardinal que permite crear unidad. La luz participa, por consiguiente, en el proceso comunicativo integrándose en el mensaje narrativo con múltiples valores latentes para cumplir una función compositiva, semántica y simbólica esencial.

## BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo [1884] (2003): "La Tribuna, novela original de doña Emilia Pardo Bazán", *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Ermitas Penas (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Álvarez Méndez, Natalia (2007): "La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 5, pp. 121-147.

Arnaiz Amigo, Palmira (1985): "El paisaje gallego en *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*", *Boletín AEPE*, n° 32-33, pp. 41-45.

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

Boyer, Christian (2018): *Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, Clef Concours, París, Atlante.

Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, pp. 663-667.

Clemesy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Colahan, Clark y Rodríguez, Alfred (1986): "Lo 'gótico' como fórmula creativa de *Los pazos de Ulloa*", *Modern Philology*, vol. 83, n° 4, pp. 398-404.

Del Lungo, Andrea (2003): *L'incipit romanesque*, París, Seuil.

De Hartig, Ana Naudin (1981): "Una nueva visión del colorido de 'Los Pazos de Ulloa' de Emilia Pardo Bazán", *Romance Notes*, vol. 22, n° 1, pp. 42-47.

Ezama Gil, M<sup>a</sup> de los Ángeles (2007): "La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 5, pp. 171-206.

Fraai, Jenny (2005): "El papel del género en *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, T. 18, n° 1, pp. 85-96.

González Herrán, José Manuel (1988): "'La Tribuna' de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues (ed.), Barcelona, Anthropos, pp. 497-512.

González Herrán, José Manuel (2009): "Fisonomía de Marinada en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 7, pp. 139-168.

Latorre, Yolanda (1998): "Artes y artistas en la obra de Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas", *Filología y Lingüística*, vol. 24, n° 1, pp. 33-45.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès editors.

Lecerle, Jean-Jacques (1997): "Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit", *L'incipit*, Poitiers, Publications de la Licorne, Hors-série, Colloque III-UFR Langues Littératures, pp.7-17.

López, Ignacio (1999): "Introducción a *La madre Naturaleza*", Madrid, Cátedra, pp. 11-69.

Pagán López, Antonia (2017): "La Poétique de la lumière dans l'espace zolien", *Metáforas de la luz*, M<sup>a</sup> Loreto Catón, Esther González, Covadonga Grijalba, Yolanda B. Jover (eds.), Almería, AFUE/EDUAL, Universidad de Almería, pp. 294-304.

Pardo Bazán, Emilia (24/11/1876a): "La ciencia amena. La Luz. V", *La Revista Compostelana*, p. 57.

Pardo Bazán, Emilia (16/12/1876b): "La ciencia amena. La Luz VII", *La Revista Compostelana*, pp. 81-83.

Pardo Bazán, Emilia (15/1/1877a): "El norte y la balada", *El Heraldo Gallego*, pp. 1-2.

Pardo Bazán, Emilia (5/12/1877b): "Pastor Díaz III", *El Heraldo Gallego*, p. 1.

Pardo Bazán, Emilia [1866] (1989): *Aficiones peligrosas*, Madrid, Palas Atenea.

Pardo Bazán, Emilia [1883] (1997): *La Tribuna*, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *El Cisne de Vilamorta*, Madrid, Fernando Fe Libr.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *La dama joven*, Madrid, Daniel Cortezo y Ca.

Pardo Bazán, Emilia [1886] (2007): *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia [1887] (1999): *La madre Naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Patiño Eirín, Cristina (1993): "La couleur en tant que symbole impressionniste dans l'écriture d'Emile Zola", *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 7, pp. 101-122.

Pérez Romero, Emilia (2020): "*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán (1883)", *La composition au CAPES 2021 d'Espagnol*, París, Armand Colin, pp. 280-374.

Pérez Romero, Emilia (2021): "Emilia Pardo Bazán, escritora del color", *Ínsula*, n° 893, pp. 23-26.

Santillana, Daniel (2009): "La luz como símbolo en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *Mujeres en la literatura. Escritoras. Destiempos*, marzo-abril, n° 19, pp. 122-142.

Sotelo Vázquez, Marisa (2010): *La cigarrera revolucionaria. 'La Tribuna' de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Minnesota, Ediciones Orto.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2012): "Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *Anales de Literatura Española*, n° 24, pp. 195-213.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2018): "*La Tribuna*, à la croisée des esthétiques", *Les Langues Néo-Latines*, n° 387, pp. 17-32.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2020): "En el taller naturalista de Emilia Pardo Bazán: ¿cómo hacer ver al lector?", *En el escritorio de Emilia Pardo Bazan. «La Tribuna»*, José Manuel González Herrán, Javier López Quintáns y Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), Binges, Éditions Orbis Tertius, pp. 11-28.

Zola, Émile (1881): *Les Romanciers naturalistes*, Paris, G. Charpentier éditeur.