

## ***Bucólica: novela, ley y violencia***<sup>1</sup>

Álex Alonso Nogueira

INSTITUTO DA LINGUA GALEGA, USC/BROOKLYN COLLEGE, CUNY

alexalonsonogueira@yahoo.com

(recibido outubro /2022, aceptado decembro/2022)

**RESUMEN:** Este ensayo sitúa la novela corta de Emilia Pardo Bazán “Bucólica” (Revista de España, 1884) en el contexto de la narrativa española de la década de los ochenta del siglo XIX. A través del análisis del personaje central, el joven abogado Joaquín Rojas, el texto propone una interpretación de la constitución de las identidades subjetivas a través de la novela y, en concreto, de la figura del jurista, uno de los actores y de los modelos sociales clave en aquel momento fundador del régimen constitucional. Además, la violencia del propio Joaquín sobre Maripepa, la joven campesina de la que se enamora, permite revelar sus contradicciones morales.

**PALABRAS CLAVE:** Novela regional, Violencia y género, Cultura de la Restauración, personaje novelesco, derecho y literatura.

**ABSTRACT:** This essay places Emilia Pardo Bazán’s short novel “Bucólica” (Revista de España, 1884) in the context of Spanish narrative in the eighties of the 19th century. Through the analysis of the central character, the young lawyer Joaquín Rojas, the text proposes an interpretation of the constitution of subjective identities through the novel and, specifically, of the figure of the jurist, one of the key actors and social models in that founding moment of the constitutional regime. Moreover, Joaquín’s own violence towards Maripepa, the young peasant girl he falls in love with, reveals his moral contradictions.

**KEYWORDS:** Regional Novel, Gender and violence, Culture of the Restauración in Spain, Characters in the Novel, Law and Literature.

### *EN EL CORAZÓN DE GALICIA*

Que Pardo Bazán sea reconocida como la/el “novelista de Galicia”, al menos en el siglo XIX, se debe a un haz de ficciones escritas entre 1882 y 1890, que Marina Mayoral denominó los “Cuentos y novelas de la tierra” entre las que “Bucólica” (1884-1885) ocupa una posición fundacional. Publicada originalmente en dos entregas en la *Revista de España*

<sup>1</sup> Este trabajo es parte del proyecto «Género, violencia, representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular» PID2020-113138GB-I00, financiado por MICIN/AEI/10.13039/50110001103.

(1884) y datada por la autora el 3 de mayo de 1884, esta novela corta sería incluida posteriormente en el volumen misceláneo *La dama joven* (1885). Por su epistolario sabemos también que fue escrita al mismo tiempo que preparaba *El Cisne de Vilamorta* (1885), de hecho, a pesar de las diferencias argumentales, las dos comparten una misma ubicación, un personaje central similar, y la tensión espacial entre Madrid y la provincia que estructura muchas de las ficciones narrativas de los años 80 del siglo XIX, el periodo histórico preciso en el que se fija la forma del estado a través del desarrollo legislativo de la Constitución de 1876<sup>2</sup>. Al mismo tiempo que se produce esta revolución legal, en cierto sentido una revolución pasiva, se desarrolla un ciclo novelístico que enmarca la llamada Restauración: una serie de ficciones “geográficas” entre Madrid, la ciudad provincial y el campo, que se inician con la *Doña Perfecta* (1876) de Pérez Galdós y culminan en la *Doña Berta* (1892) de Clarín.<sup>3</sup>

El argumento de *Bucólica* puede ayudar a entender tanto su vinculación con el regionalismo literario como su naturaleza de narración moral, estrechamente vinculada a un momento histórico constituyente: la década de 1880. Un joven acomodado, de origen gallego, licenciado en derecho, y que sufre algún tipo de afección es enviado por su madre a una olvidada población en el interior de la provincia de Ourense, Fontenla, donde su familia posee una casa solariega. Allí, en esta decaída propiedad rural, “en lastimoso estado”, imagen que anticipa las representaciones arquitectónicas del mundo de los pazos, el joven estudiante va a residir por unos meses mientras espera su nombramiento como juez de primera instancia:

pero no poseía sino este palomar grieteado en el corazón de Galicia, donde yo pudiera beber leche fresca, dormir sobre un establo y reponerme... Que no obstante, si me empeoraba o me aburría, cuatro renglones; la familia hará un esfuerzo, te mandaremos a Italia (...) El sueldo de magistrado de mi padre y las rentitas gallegas de mi madre, sólo a fuerza de orden y parsimonia cubre los gastos y permiten atender a las exigencias del decoro. Hacen milagros los pobres papás. (2003: 61)

<sup>2</sup> Vid. Marina Mayoral (1989: 400) “Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller”: “El cisne va lentamente porque lo retoco y no entra en mis planes publicarlo hasta otoño; ahora estoy terminando una novelita corta, de unas cien páginas, que encabezará el tomito en que pienso recoger los cuentos que andan dispersos, como la Borgoñona, etc. Esta novelita es un idilio, una verdadera poesía pastoril naturalista; la heroína, una pastora de vacas de mi tierra. Puede decirse que esta novelita, que título “Bucólica”, será al *Cisne de Vilamorta* lo que el preludeo a la sinfonía; son dos estudios, unos más breve, y otro más largo, de un mismo medio.”

Como señala Clemesly (1973, I: 206n33) Pardo Bazán citó más de una vez esta novela como su obra preferida. Para el crítico de la *Revista de España*, Orlando, la obra era “un pasatiempo o capricho que quien había escrito *Un viaje de novios*” (1884: 448)

Tal vez, por la gran estimación que le tenía la autora, la novela fue la primera de sus obras que fue traducida al francés, en la primavera de 1887, ya que Pierre de Chatillon la cita como ya publicada en su breve nota de *Le constitutionel*, 20 de abril de 1887. Pardo Bazán estuvo en París los meses de enero y febrero del año 1887.

<sup>3</sup> Para un acercamiento a este tema vid. Toni Dorca (2002) *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Examinando las representaciones literarias, Dorca parte del costumbrismo de Fernán Caballero y de la novela clasicista del Juan Valera que, en el caso de *Pepita Jiménez*, lee como un “idilio provincial”. Sin rebatir la tesis de su trabajo en lo principal, si descripción de esa imaginación espacial en cierto sentido reaccionaria, si se adopta un punto de vista relacional no puede separarse de la invención de lo urbano a través de las representaciones de la ciudad de Madrid, particularmente en la obra de Mesonero Romanos, por más que este autor no le diera “forma novelesca”. Un trabajo de referencia José Manuel González Herrán (1989) “Pereda y la novela regional”.

En el contexto en que se sitúa la novela, estas “reliquias de la opulencia señorial” (2003: 62) son parte de una reflexión moral sobre las clases nobles y, en concreto, sobre el joven heredero del capital familiar; una figura que obsesivamente atraviesa la ficción de Pardo Bazán, desde “Bucólica”, (1885) *El Cisne de Vilamorta* (1885) *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La Madre Naturaleza* (1887), *Morriña* (1889) e incluso *La sirena negra* (1908). Son hombres jóvenes, llamados a heredar una propiedad y, por tanto, a ser plenamente ciudadanos y a constituirse en sujetos morales, cuyo estudio psicológico revela contradicciones, fragilidades, miedos, una debilidad de fondo que les impide constituir esa voluntad fuerte que es condición *sine qua non* del sujeto liberal, construido sobre el dominio y el conocimiento de sí. Así, la novela de la Restauración, como ha subrayado muy perceptivamente Jo Labanyi (2000: 386) aborda los conflictos que surgían de la construcción contradictoria de un yo privado o íntimo, a través de la asunción de una identidad social definida, “the object was to construct citizens as individuals who freely chose to merge their personal identity with the socially prescribed role models held out to them for imitation, thus maintaining the liberal fiction of the social contract”, es en cierto sentido una aporía: el modo en que los sujetos se constituyen como individuos o “yoes” autónomos, al mismo tiempo que aceptan ser parte de una estructura social que los antecede y de la cual reciben una identidad que los convierte en sujetos, en el otro sentido de la palabra, de esta “sociedad” concepto que también se consolida en estos mismos años.

Además, *Bucólica*, en tanto que ficción rural que abre el que probablemente fue el ciclo narrativo más brillante de la autora, plantea también la ambigua posición del mundo campesino y de sus imposibles o inaceptables formas de vida en el seno de la sociedad moderna que, como también subraya Labanyi, se constituye y se representa a través de la metáfora de la ciudad. El mundo rural se presenta así a través de perspectivas completamente excluyentes: la sublimada del idilio, peñas arriba, o las bárbaras escenas campesinas que sólo son pervivencias de un mundo atrasado que hay que dejar atrás.

Si la novela, como apuntara Galdós en *Gloria* (1879), y recogiera la propia Pardo Bazán en el prólogo a *La Tribuna* (1883), es una geografía moral, la novela rural como subgénero se va a definir por una serie de rasgos negativos que contrastan fuertemente con la invención de Madrid como crisol de España. La lectura de “Bucólica” y del ciclo de novelas que con ella se inicia y de las que ella es una *Ur-form*, se sitúa a contracorriente del papel que le correspondió a la novela moderna en la constitución del atlas político de Europa<sup>4</sup>. Lejos de ser la representación del “sentido de la simultaneidad social a través de un tiempo vacío”, como de un modo muy convincente ha argumentado Ferrán Archilés (2006: 168), las ficciones situadas en el rural son la representación del mundo de ayer, de la sociedad arcaica que la modernidad estaba llamada a barrer, el mundo salvaje e indomesticable de los Primitivos y los Trampetas, los papeles viejos y enredados, las formas

<sup>4</sup> Al ciclo que se inicia en “Bucólica” (1884) y, casi simultáneamente, en *El Cisne de Vilamorta*, pertenecen las dos novelas mayores, *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887), la colección de ensayos *De mi tierra* (1888) y algunos textos cortos como el relato “Nieto del Cid” o el apunte etnográfico “La gallega”, incluidos también en la colección *La dama joven* (Barcelona, 1885).

de propiedad imperfecta, los falsos marqueses y los impuros campesinos. Como señala el propio Archilés, “Todo lo que no es Madrid se convierte en un contrapunto necesario para definirlo” (2006: 188), pero el estado no es Madrid. Si toda definición implica una delimitación y un momento excluyente, lo rural, por contraste, representa lo que es –lo que no debe ser– la sociedad: la naturaleza y el mundo campesino, como subrayó, Labanyi son un mito, podría decirse, aporético: la imagen positiva de la regeneración y la belleza y, al tiempo, lo contrario a lo civilizado, una forma de barbarie.

### NOVELA Y PERSONAJE: LA EDUCACIÓN MORAL DE JOAQUÍN ROJAS.

Aunque la propia autora definió *Bucólica* como un estudio del medio natural, la narración es, sobre todo el estudio de un carácter. Joaquín Rojas es un joven abogado, ideológicamente conservador, ocioso, que aspira a ser juez y heredero de una propiedad rural. Aquejado de enfermedades nerviosas, cuyos síntomas son los vértigos y los sudores y cuya causa última él mismo no sabe a qué atribuir, se retira a una aldea de Galicia para recuperar su salud, esperando que la vida natural, “cazar, pescar y respirar aire sano” (2003: 61), contribuya a regenerar su cuerpo y su espíritu. A través de la retórica del género epistolar la autora va construyendo de un modo matizado este personaje, analizando cuidadosamente la elaboración íntima de sus pensamientos y sus reacciones a las fuerzas que el medio natural ejerce sobre él:

A pesar de que la esta categoría, personaje, es uno de los conceptos centrales en la construcción de la novela del XIX, la crítica posterior, que desconfía de las representaciones psicológicas, apenas le ha prestado atención. Para los autores de la novela de la época, sin embargo, el personaje era una categoría central que justificaba no sólo un título –*Gloria, Fortunata y Jacinta, Pedro Sánchez, La Regenta, La Tribuna*– sino la misma escritura de la obra, ya que permitía esa reflexión concreta sobre moralidad y eticidad que subyace bajo el discurso narrativo de la Restauración. Y es a través de la construcción del personaje, además, como la novela representa y participa de las formas de constitución de las identidades sociales, ofreciéndole además a la burguesía lectora un espejo donde reconocerse.

Muy significativamente, al mismo tiempo que Pardo Bazán trabajaba en la escritura y edición de *El Cisne de Vilamorta*, y publicada ya en prensa “*Bucólica*” (febrero de 1885), Galdós le escribía una serie de cartas a Leopoldo Alas en las que evaluaba con bastante dureza, como refirió en su día Antonio Vilanova (2001: 47-48), su recién publicada *Regenta*. La disputa entre Galdós y Clarín tenía que ver con el concepto de “carácter” y el modo que en que podía ser redefinido en un momento en que el discurso naturalista parecía aniquilar las formas de subjetividad autónoma, volverlas imposibles. Para el novelista canario en el personaje de Ana Ozores “había demasiadas cosas” (citado por Vilanova 2001: 48) y esta complejidad limitaba “el efecto” de la narración. En cierto sentido, Galdós consideraba que lo propiamente novelesco es más narrativo que descriptivo y, por tanto, que era preciso limitar la descripción psicológica y le reprochaba a Clarín “querer bordar demasiado y acumular belleza” (Vilanova 2001: 48, ). Situada en el contexto de estas reflexiones metaliterarias, “*Bucólica*” es un intento de combinar narración y descripción

y muy especialmente la descripción psicológica, que elabora un carácter complejo cuyas palabras y acciones no son meras reacciones al medio<sup>5</sup>. Un esfuerzo por construir un personaje complejo a través de la combinación de autoanálisis y relato que caracteriza al género epistolar, y que le permite plantear el conflicto, la tensión, los titubeos y los arrepentimientos del joven Joaquín Rojas.

Adoptando el tono aparentemente confesional del discurso epistolar, “Bucólica” se construye como un análisis del conflicto constitutivo del personaje, del modo en que Joaquín Rojas intenta casar su identidad privada, su moralidad, con la identidad pública que aspira a conseguir<sup>6</sup>: la imagen de intachable “hombre honrado y decente” (2003: 99). Y así la novela aborda desde su primer párrafo el problema de la libertad, “no se sabe lo que es hasta que se pierde” (2003: 61), entendida no como una pura posibilidad adánica, sino como el resultado de la lucha entre una voluntad y las sucesivas determinaciones y estímulos que recibe el joven y aún frágil licenciado Joaquín Rojas. Desde la carta se presenta el conflicto entre la moralidad falsamente objetiva que está inscrita en la identidad del jurista, su deber ser, y las sucesivas determinaciones que actúan sobre ella a través de la lógica concreta de las cosas. La tensión que Vilanova estudió en Clarín entre “la voluntad interior de los personajes” y “las circunstancias y accidentes exteriores que los impiden obrar libremente” (Vilanova 1984: 2).

De este modo la novela confronta la auto-representación del joven Joaquín Rojas, su ideario moral, que es un puro “deber ser” abstracto, con su comportamiento y su modo de actuar. De hecho, sus acciones, y la falta de control sobre su persona contradicen irónicamente “la rectitud, la gravedad [y] la equidad” (2003: 62) a las que aspira, hasta el punto de que, en el momento culminante del relato, primero defiende heroicamente a Maripepa, ante el acoso del notario, para casi inmediatamente después ser él quien la viole mientras está dormida. Angustiado por su caída moral, por la pérdida de control ante la excitación que le produce el cuerpo de la mujer joven, decide al principio enmendarse, prometiéndole matrimonio y borrando así legalmente la responsabilidad de su falta, pero, al final, informado de que aquellas faltas son comunes en la falsa bucólica, decide romper su palabra y regresar precipitadamente a Madrid. Nada queda ya de aquella representación ideal que daba de sí mismo, cuando imaginariamente se retrata ante su amigo:

¡Me agrada tanto la rectitud, la gravedad, la equidad, tengo tan elevada idea del oficio de administrar justicia; he estudiado con tanto cariño la hermosísima ciencia que se llama filosofía del derecho, y creo que está en general tan atrasada y que podemos prestar tan inmensos servicios a la humanidad los que la renovemos aplicándola prácticamente, sin pararnos en viejas rutinas, y desarraigando inveterados prejuicios y abusos...” (2003: 62)

<sup>5</sup> La contraposición entre uno y otro modo de escritura y las implicaciones del abuso de lo descriptivo en Zola y por extensión en los escritores naturalistas son ideas claves que desarrolló en un trabajo clásico “¿Narrar o describir?” Gyorgy Lukacs (1966).

<sup>6</sup> Sigo aquí también una idea muy sugerente de Jo Labanyi (2000: 386)

Joaquín Rojas es, por tanto, un personaje frágil, un varón moralmente débil, incapaz de imponer su voluntad sobre los estímulos y las determinaciones de la naturaleza, entre lo que cree su deber y el peso de las circunstancias:

El peso del cuerpo de Maripepa gravitando sobre el mío, el contacto de nuestras cabezas y del brazo con que por necesidad la oprimía un poco para sostenerla, comenzaron a marearme y a renovar pensamientos que antes creí debidos a la aromática embriaguez del *tostado*. ¿Qué misterioso atractivo, qué calor dulce, qué extraña electricidad se desprende de la mujer joven, que así nos turba y fascina? En vano intentaba sustituir la valla material que no existía entre Maripepa y yo con mil vallas morales, midiendo y aun exagerando la distancia que va de una aldeana tosca, zafia, ignorante, pastora de ganado, a un hombre que presume de culto, que ha leído, ha estudiado y meditado un poco, y aspira a ocupar decoroso puesto en la sociedad. (2003: 89)

El párrafo es una representación compleja de la tensión entre instinto, razón y cultura, entre, ello, ego y superego, significativamente representados por la sensualidad que desencadena el contacto físico de los cuerpos, el modo en que su pensamiento reflexiona sobre sus instintos, y el deber ser superestructural encarnado en una moralidad y en una identidad social. Su fallida constitución moral problematiza es un elemento más en la construcción de un personaje complejo en el que también se puede reconocer una combinación de la neurastenia moderna y del *ennui* de un hijo del siglo, representadas a través de una enfermedad de la voluntad que le lleva a sucumbir ante la presión de las circunstancias.

De este modo Joaquín Rojas representa prototípicamente un personaje problemático y prefigura, “el íntimo conflicto entre los sentimientos personales y los deberes morales”, que Leopoldo Alas habría de definir, siguiendo de nuevo a Antonio Vilanova, “a partir de los rasgos reprobables o negativos que Hegel en su estética considera radicalmente incompatibles con el carácter ideal” (2001: 51). La lógica de los hechos, la prosa del mundo, entran en conflicto con sus deberes morales y, en última instancia, con su voluntad. Y Joaquín, acudiendo a la retórica de la confesión que muchas veces atraviesa el género epistolar, se ve obligado a exponer el conflicto moral que la relación con la joven Maripepa le ha planteado.

Camilo, si eres amigo mío de verdad, si quieres un poco a mi hermana, por ambos afectos te suplico seas discreto y reservado, y no reveles ni a papás ni a nadie de este mundo palabra de lo que voy a contarte; porque necesito desahogo, y ya no sé callar más, y porque quiero que me aconsejes. Tú sueles ver más claro en asuntos de la vida práctica, aunque yo poseo..., poseía quiero decir, un fuerte instinto de rectitud moral que en cualquier conflicto me dictaba resoluciones dignas de mí. (2003: 87)

Este joven ocioso y dominado por ciertas afecciones nerviosas es un modelo de la fallida constitución moral de las clases que estaban llamadas a ser dirigentes y en la que podrían incluirse un buen número de los personajes de la autora, desde Baltasar Sobrado en *La Tribuna* (1883) a Gaspar de Montenegro en *La sirena negra* (1907): en gran parte de

estos casos, la final integración en el orden social no oculta tensiones y contradicciones que hacen del final un cierre imaginario, un cierto suplemento a los desequilibrios que atraviesan la ficción (Alonso Nogueira 2021)<sup>7</sup>.

Por último, la matizada construcción de un personaje en conflicto, que el final de la novela, la huida precipitada de Fontenla, parece “querer cerrar”, no sólo anticipa el escindido carácter moderno que se puede reconocer también en la obra de Clarín, sino que recoge una lección literaria que la autora ya había formulado en *La cuestión palpitante* en el muy significativo capítulo dedicado a los hermanos Goncourt. Los titubeos y las dudas de Joaquín no sólo lo vuelven un imposible héroe clásico, sino uno de esos personajes complejos que la propia Pardo Bazán encontraba en la obra de los franceses y que, a su juicio, constituían un modo de superar los personajes “lógicos” y “casi automáticos”, completamente determinados por las circunstancias, que ella decía encontrar en las novelas de Balzac y de Zola.

(...) los Goncourt no valen únicamente por eximios maestros del colorido y singulares intérpretes de la sensación, pues demostrado tienen también ser grandes observadores que saben estudiar caracteres. Es verdad que no proceden como Balzac, ni como Zola, quienes crearon personajes lógicos que obran conforme a los antecedentes sentados por el novelista, y van por donde los lleva la fatalidad de su complexión y la tiranía de las circunstancias. Los personajes de los Goncourt no son tan automáticos; parecen más caprichosos, más inexplicables para el lector; proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se nos figuran maniqués ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real, y cuya conducta no podemos predecir con certeza, aun conociéndoles a fondo y sabiendo de antemano los móviles que en ellos pueden influir. La contradicción, irregularidad e inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre, lo manifiestan los Goncourt mejor quizá que sus ilustres émulos. (1989: 239-240)

Si hasta apenas unos días antes abrigaba la esperanza de casarse con la joven campesina Maripepa, quien había despertado su sensualidad, y vivir matrimonialmente con ella en Madrid, el final de la novela implica exactamente lo contrario: irse a Madrid, seguir una carrera de funcionario de prestigio, necesariamente obliga a cortar el contacto con la joven de la clase popular, “de otra condición”. El matrimonio desigual, o más precisamente, el matrimonio entre dos clases sociales, como ya sucediera en *La Tribuna* (1883) es imposible. Aunque en “Bucólica” (1884) las cosas podrían haber sucedido de manera diferente (2005: 11).

El final de la novela, y la reflexión implícita sobre las estrategias matrimoniales, una de las líneas de fuerza de la ficción de esos años –como sucede en *Fortunata y Jacinta*, *La Madre Naturaleza*, *La Regenta*– culminan así la reflexión moral. La integración perfecta en la sociedad burguesa, la incorporación a la judicatura, sinécdoque del estado, requiere dejar atrás la tentación de un matrimonio desigual y la quimérica armonía de campo y ciudad.

<sup>7</sup> Anticipa así uno de los rasgos de Gabriel Pardo de la Lage, cuyos problemas nerviosos y cuya búsqueda frustrada de un remedio en la naturaleza han sido analizadas por Jo Labanyi (2000: 369 y 372).

### 3. NOVELA Y LEY.

Las expectativas profesionales de Joaquín, su voluntad de ser un juez justo y dar sentido a un alma –a una vida– sin forma, permiten interpretar “Bucólica” (1884) como un proceso de subjetivación. Su autoanálisis, a través de la retórica epistolar, revela el modo en que la construcción del ciudadano, el varón propietario que participa en los pactos políticos, implica, como subrayó Jo Labanyi (2000: 386), la adopción de los modelos de identidad social que se le ofrecen al individuo, modelos de comportamiento como lo era su padre para Joaquín (2003: 62). En el caso de “Bucólica” esta identidad social remite a una segunda idea fuerza que atraviesa las ficciones de Pardo Bazán y que está en el centro del debate en el foro público: la reflexión en torno a la ordenación del derecho y el papel que el jurista jugaba en la construcción del estado constitucional en España. De ahí que debajo de la trama de las novelas se pueda reconocer una serie de casos prácticos, hipotéticos o reales, en los que la ficción sirve para conocer en concreto la constitución real y no meramente abstracta del matrimonio, la adquisición y la transmisión de la propiedad, la incuria de las antiguas élites, como la de los señores de los pazos, y el papel de mediador entre unos documentos jurídicos oscuros y un ciudadano que desconoce cómo manejarse entre la selva de leyes, que Manuel Alonso Martínez, figura clave en la aprobación del nuevo código, había resumido en 1881: “Nuestro derecho civil es la imagen del caos”(1881: 6).

De hecho, el debate en torno a la codificación legal y a la necesidad de unificar las legislaciones particulares y de instituir un derecho verdaderamente común está detrás de las ficciones regionalistas, que pueden interpretarse como una manera de representar aquella diversidad que, desde Madrid, desde la posición de Alonso Martínez, el principal responsable de la tarea codificadora, era vista como un caos de particularidades. La misma oscuridad de escrituras y derechos emblemáticamente representada por el contraste entre la voz “foro de casa” con la que el falso marqués de *Los pazos de Ulloa* (1886) se refiere a las propiedades que aparentemente tiene arrendadas a los campesinos, y el desorden de su archivo y de sus títulos legales, que Julián se esforzará en ordenar en la desolada biblioteca del pazo.

Así las cosas, las novelas de los años 80 pueden interpretarse como un estudio de los modos de organización de la familia y de transmisión de la propiedad en un momento en que la cuestión foral ocupa grandes secciones no sólo de las revistas jurídicas sino también de publicaciones aparentemente culturales: así por ejemplo *La España regional*, que empezó a publicarse en Barcelona en enero de 1886, incluirá una sección extensa sobre el tema en cada número y en el mismo número de la *Revista de España* (1884) en el que vio la luz “Bucólica”, el propio Alonso Martínez escribe sobre “El Código civil en sus relaciones con las legislaciones forales”. En el caso de Galicia, además, el intrincado problema de la propiedad de la tierra y la existencia de un espurio derecho particular se había construido, como señala Lete del Río (2007: 10), sobre “ingeniosas y cuasi fraudulentas fórmulas notariales”, que de algún modo dificultaban o impedían las formas de propiedad perfecta y claramente documentada que el estado moderno, un estado de ciudadanos propietarios exigía. Este problema de fondo ayuda a entender personajes marginales pero significativos, como el amoral notario de “Bucólica”.

En este contexto denso, al que ya había hecho referencia Labanyi (2000: 19), la novela es una ficción que permite analizar el espacio social: las formas –imperfectas– de la propiedad, su transmisión y además la descripción compleja de las identidades sociales, en este caso de la imagen y la constitución de del jurista, que representa para el protagonista de “Bucólica” una expectativa con la que espera dar sentido a su vida. De hecho a la altura de 1884, y a través tanto de Segundo en *El Cisne de Vilamorta* (1885) como de Joaquín en “Bucólica” (1884), textos escritos de forma casi simultánea (Mayoral, 1989: 402), Pardo Bazán parece estar trabajando sobre esa voluntad débil del joven jurista, una figura clave en la construcción del estado moderno que esos mismos años se estaba conformando a través de trabajos legislativos muy ambiciosos, como la redacción, y la promulgación de un código civil, en parte fallida, pieza clave en la unificación legal del estado.

Si se tiene en cuenta el contexto, las acciones de Joaquín y del notario en “Bucólica”, son también parte de esa reflexión moral implícita en la novela a la que aludían Galdós y la propia Pardo Bazán. De hecho, las acciones de Joaquín no se pueden entender como un proceso moral puro, y no se pueden separar sin tener en cuenta que el derecho es un discurso moral objetivado.

Volviendo a la escena de la violación, su lógica está atravesada por las implicaciones legales que su conducta podría tener, del mismo modo que bajo su relación con Maripépa subyace un lenguaje jurídico a través del cual no sólo se revela la *forma mentis* de Joaquín, sino, y sobre todo, el proceso de constitución subjetiva del abogado, a través de la incorporación de categorías de valor y descripciones que pertenecen al juego del lenguaje del derecho.

Es después de la violación, cuando observa a la campesina dormida “como a un animal”, y la mira con “su autoridad de amo”, el lenguaje de la ley va estabilizando la subjetividad del aprendiz de letrado, ahora ya juez:

Entonces parecía un can doméstico, satisfecho del humilde lugar que ocupaba y ajeno a pretender otro más alto; para ella eran iguales el pasado y el presente. (...) Al mirarla dormir con tan ciego descuido y abandono, se aclararon mis ideas y entendí lo villano de mi conducta. ¡Pensar que aquella tarde estuve próximo a hacerme reo de homicidio, porque otro intentó lo que yo realicé después a mansalva, amparado en cierto modo por mi autoridad de amo de una pobre criatura! (98)

“Reo de homicidio”, “amo/propiedad”, “autoridad”, y la palabra no citada, pero implícita, “lo que yo realicé”, que es “violación” apuntan todas al lenguaje jurídico que es clave en la constitución subjetiva del personaje de Joaquín. Después de la violación, Joaquín recupera la conciencia y actúa siguiendo perfectamente el modo en que la ley le permitía reparar el daño causado y, al mismo tiempo, sin poner en riesgo su ansiada carrera judicial: “Si fui delincuente una vez, me disculpan algunas cosas: el ardor natural de la juventud, el tostado, la ocasión y lo demás que sabes; pero en el día, después de reflexionar maduramente, de dar espacio al pensamiento, no puede ser que yo consienta una infamia.” (2003: 99). Sólo hay una solución, el matrimonio. Con la ley en la mano, el artículo 463 del código penal de 1870 dice que “el perdón expreso o presunto de la parte ofendida,

extinguirá la acción penal o la pena si ya se hubiese impuesto al culpable”, añadiéndose que “el perdón no se presume sino por el matrimonio de la ofendida con el ofensor”. Esta primera e irónica solución legal, revela un pliegue en el lenguaje de Joaquín que, lejos de ser perfectamente transparente, parece ocultar una intención que no sería oportuno revelar. Del mismo modo, no podía ignorar tampoco que estar inmerso en un proceso judicial era una de las causas que lo inhabilitaban como juez (Ley provisional sobre la organización del poder judicial de 1870, pero vigente por más de cien años, art. 111).

Idealmente el lenguaje legal permite esa síntesis que de algún modo permitiría su propia reintegración moral y social en el orden que acaba de transgredir y en el que él ocupa, tal vez paradójicamente de nuevo, la posición de quien debe impartir justicia. De ahí que la ironía del texto no sólo remita a la falsa “Bucólica” sino que implica esa escisión subjetiva que atraviesa su discurso y, sobre todo, la tensión entre lo que se dice y aquello que es mejor no decir. Un juego de complejidades a través del que Pardo Bazán cuestiona el carácter aparente de las representaciones, como de un modo muy perceptivo ha señalado Jo Labanyi. Permite entender, además, un cierto proceso paradójico de desnaturalización de la naturaleza, que es percibido, como se indicó más arriba siguiendo a Labanyi, de un modo doble y en cierto sentido aporético, “madre o madrastra” que sólo las síntesis imaginarias pueden cerrar. Lo natural es al tiempo la manera de, a lo Pereda, de superar las escisiones y angustias, de sanar los neurasténicos y destrozados sujetos modernos, pero, al tiempo, lo natural es un mundo desordenado e irreductible, y que tal vez es mejor dejar atrás porque sus formas de vida y sus valores solo falsamente naturales amenazan esa misma civilización moderna.

La Maripepa imaginaria podría ser una síntesis perfecta, pero el notario y el señorito de Limioso se ven obligados a revelarles que lejos de ser una campesina inocente, la campesina real es promiscua y que lo que él ha hecho no es extraño en un mundo natural cuya moralidad no es la imaginada –y cínica- moral burguesa. De ahí que sea banal y estéril también su fantasía de ser un nuevo Pigmalión y de educar a la joven campesina y de incorporarla a su propia clase social:

Quisiera comenzar por el principio, enseñarla a leer y escribir; pero, ¿quién pone escuela en medio del monte? Ella me escucha gustosa cuando le explico (lo mejor que puedo) algo de los usos y costumbres del mundo que no conoce; veo, sin embargo, en la tenaz oscilación de su cabeza, en la dilatación de sus pupilas verdes, un vago asombro incrédulo que no sé cómo disipar. Maripepa se cree un juguete en mis manos; se presta al juego, pero no se deja emboar tomándolo por lo serio. Piensa que le digo todo al revés, que la engaño, que me divierto con ella; no se enfada, porque juzga que solo sirve para eso, para entretenerme un rato; mas ni logro persuadirla ni hacer que se dedique a ningún estudio formal.

Un día, con un palito aguzado y poniéndole el modelo, le hice trazar letras sobre una peña entapizada de musgo. Llegó hasta la H, y no hubo quien la hiciese pasar de ahí. Le chocó la forma de la H, y estuvo haciendo Haches un rato, después de lo cual alegó que no sabía, que no podía, que se cansaba. Y fue imposible sacarla de su salvaje obstinación- (2003: 92)

El fracaso de su proyecto redentor, la incapacidad de la mujer analfabeta para ir más allá de la H, anticipaba ya esa síntesis imposible en la que parecen reflejarse fracasos en cierto sentido paralelos: el de Segundo y Leocadia en *El Cisne*, el de Amparo y Baltasar en *La Tribuna*, e incluso Chinto y Amparo, y el de Rogelio y Esclavitud en *Morriña* [2007(1889)]. El matrimonio entre clases distintas está abocado al fracaso, en parte porque es difícil integrar en el cuerpo de la nación a quien no sólo no es capaz de escribir sino que, además, no habla propiamente castellano. Será ese mismo mes de febrero, durante la celebración de Antroido, cuando un grupo de máscaras remedan burlescamente el imaginario paseo de por Madrid de Maripepa y Joaquín, ella hablando en dialecto y él en castellano, objeto de burla, cuando Joaquín comience a ver el carácter puramente imaginario del matrimonio. Luego en un aparte el notario que se esconde tras la máscara añadirán que esa que creía su prometida, había sido la esposa de todos los rapazes de la comarca, su pureza era también imaginaria. Desengañado, Joaquín deja atrás Fontenla camino de Madrid, donde tomará plaza de juez.

Para el propio Joaquín, acostumbrado a pensar en abstracto, Maripepa no es sólo Maripepa, sino que representa una clase social, a la que él no pertenece y respecto a la cual su identidad de letrado, y su identidad de género también, se define:

¿Qué significan entonces nuestros ideales democráticos, si hemos de aprovechar la primera coyuntura favorable de escarnecer al pueblo en lo más digno de veneración, en la mujer indefensa y expuesta por su misma inferioridad a todo ultraje? ¿Hay cobardía como abusar de criaturas poco más conscientes que el ganado? ¿No es Maripepa un ser humano, un semejante que excita de mayor interés por lo mismo que carece de escudo social? (83-84)

Si Maripepa es por tanto un cuerpo que siente y que excita su deseo en el regreso del Magosto en Cebre, pero si es también “un animal poco más consciente que el ganado”, una mujer indefensa, inferior, expuesta al ultraje, que carece de todo escudo social, su acción es doblemente reprobable, porque se vale de su superioridad intelectual y material, técnicamente se “prevale”, de su posición para llevar a cabo un abuso, es doblemente culpable y sólo queda entonces, de acuerdo con su moralidad, y con la ley casarse con ella. La manera de evitar el delito y de no tirar por la borda su recién iniciada carrera de juez<sup>8</sup>.

#### 4. CODA

Si he subrayado el trasfondo legal de la lógica de Joaquín y su propia condición de letrado es para llamar la atención sobre un aspecto casi intacto de estas ficciones de los

<sup>8</sup> Para la perspectiva del derecho penal de la época, vid. Ramón Ramiro Rueda (1886) en el que también se incluye el código penal vigente. De acuerdo con el art. 453.2, “yacer con mujer privada de sentido” constituía delito de violación (1883, 2: 538). Al ser un delito perseguible sólo a instancia de parte, el perdón explícito o implícito de la víctima extinguía la acción penal, art. 463.

años ochenta. Del mismo modo que tenemos varios trabajos sobre la imbricación del discurso literario y del discurso médico, apenas se ha prestado atención al discurso jurídico y a la reflexión sobre las profesiones y los conceptos legales que va implícita en este ciclo de estos años: Joaquín y su amigo son jóvenes abogados, al igual que su padre magistrado, abogado es Segundo, el Cisne, que no quiere seguir los pasos de su padre quien dirige un exitoso despacho en Vilamorta/Carballiño, estudiante de derecho e hijo de Magistrado es, por último, el protagonista de *Morriña* (1889). Situado en ese momento codificador desde los trabajos de compleja redacción del *Código civil* al Código de Comercio 1885 o la Ley de enjuiciamiento criminal, de 1882, aún hoy vigente, los años ochenta son los años de articulación política del estado y la novela constituye un espacio reflexión moral tanto sobre la identidad de un tipo de intelectual clave, el jurisconsulto, como sobre la función social del derecho y la necesidad de un derecho común.

Será en *Morriña* (1889) una novela que guarda una cierta correspondencia simétrica con “Bucólica”, donde reaparezca Joaquín, del que brevemente se apunta que se ha convertido, otra ironía, en un probo juez y que su extremo legalismo le ha valido un enfrentamiento con la jerarquía y, en consecuencia, un traslado forzoso fuera de la capital. Su trayectoria contrasta con el indolente Rogelio Pardiñas, estudiante de derecho también, hijo de un difunto magistrado y en cuya casa se reúne una tertulia de jurisconsultos. Es en esa tertulia donde el impersonal narrador sentencia aquel mundo jurídico, un discurso reificado y un mundo mental caduco, ajeno a la energía vital y al culto a lo nuevo característico de los tiempos modernos:

Quizás en esto influyese, además de la vejez, el carácter que imprime la magistratura, profesión cuya base son nociones científicas estratificadas ya, un derecho puramente histórico, en que el espíritu de innovación es una herejía, y en que se resuelven problemas jurídicos de hoy con el criterio de la ley romana o del fuero visigodo. Así es que cabía comparar la reunión de casa de Pardiñas a una peña inmóvil en medio del mar de la existencia. No veían los excelentes “señores” que también en la polilla de los legajos palpitan gérmenes y late el espíritu renovador: apegados a fórmulas vanas, creían custodiar un licor sagrado, cuando en sus manos no quedaba ya sino la ampolla vacía; y, al tratarse de novedades, en el mismo grado de heterodoxia ponían el uso de la barba, las audiencias de perro chico, el Jurado y la revisión de Códigos. (2007[1889]: 84)

La referencia a un derecho “puramente histórico” parece evocar a la tradición legalista conservadora y su defensa a ultranza de los viejos fueros, formas de resistencia a la unificación jurídica que proponía el código y su alma mater, Manuel Alonso Martínez<sup>9</sup>. El comentario de la voz narradora ayuda a poner en relación este grupo de ficciones y sus referencias legales con el proceso de construcción del estado que está teniendo lugar, un camino de modernización que pasaba por la promulgación de un derecho común y adaptado a la realidad contemporánea. Había que dejar atrás aquel país donde cada territorio tenía su propio derecho foral y donde la propiedad se veía limitada por infinidad

<sup>9</sup> Debe tenerse en cuenta que, como señala Ermitas Penas en su introducción, *Morriña* debió de escribirse en 1887, años en los que el debate en torno a la codificación civil está en su apogeo, como se puede comprobar leyendo, por ejemplo, la misma *Revista de España* donde se publicó por primera vez “Bucólica”. El código sería aprobado en enero de 1889.

de normas y usos locales que volvían la legislación general, y en particular las formas de transmisión de la propiedad, inaplicable. Aquellos embrollos jurídicos de foros y enfiteusis, cuyas escrituras estaban tan podridas como los papeles del archivo de los pazos.

Debajo de “Bucólica” (1884) hay una geografía que no remite solo a una serie literaria. Si la construcción discursiva del espacio responde a una doble lógica, por un lado representa el mapa de estado y por otro ayuda a constituir y a dar sentido al mapa que representa, la geografía de esta ficción es parte del proceso de construcción de la oposición centro/periferia, Madrid/provincias, que no se puede separar de los debates sobre la constitución orgánica del estado. A través de “Bucólica”(1884) y de las “novelas y cuentos de la tierra” Pardo Bazán desnaturaliza la representación de lo natural y convierte el idilio en un “antidiscursos” moderno. Es este fondo intrincado, y son estas tensiones políticas y culturales lo que permite entender el proceso por el que el indolente y titubeante Joaquín Rojas deja de ser un ocioso estudiante de derecho, enfermo de la voluntad, y promete convertirse en un probo funcionario del estado que, como su alma, en esos años estaba cobrando forma.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso Martínez, Manuel (1881): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Manuel Alonso Martínez, ministro de Gracia y Justicia en la solemne apertura de los tribunales celebrada en 15 de septiembre de 1881*, Madrid: Imprenta del ministerio de Gracia y Justicia.

Alonso Nogueira, Álex (2021): “Desfacer o xénero: a xenealoxía espuria de Gaspar de Montenegro”. *Grial*, 230, 18-29.

Archilés, Ferrán (2006): “La novela y la nación en la literatura española de la Restauración: región y provincia en el imaginario nacional”, en Carlos Forcadell y María Cruz Romeo, eds. *Provincia y nación: los territorios del liberalismo*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).

Cleméssy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán. Romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, 2vol, Paris: Centre de recherches hispaniques.

Dorca, Toni (2000): *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana.

González Herrán, José Manuel (2016): *“Érase un muchacho...” y otros estudios peredianos (1976-2016)*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Realist Spanish Novel*, Oxford/New York. Oxford UP.

Lete del Río, José Manuel (2007): “Breve historia del derecho civil gallego”, *Dereito*, 16.1, pp. 7-28.

Luis Alfonso (1887): “Cuentas atrasadas”, *La dinastía*, 5 de agosto de 1887.

Lukacs, György (2020): *La novela. Destinos de la teoría de la novela.*, prólogo y edición de Luis Beltrán Almería, Zaragoza: PUZ/Real Sociedad Menéndez Pelayo.

\_\_\_\_\_ (1966): *Problemas del realismo*. México DF: Fondo de cultura económica.

Mayoral, Marina (1989): "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", en el *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, coord. Por María Concepción Castillo Ocaña, Vol.2.2, pp. 389-410.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*, edición de José Manuel González Herrán, Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (2003): *Obras completas, VII (Cuentos)*, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Fundación José Antonio Castro: Madrid.

\_\_\_\_\_ (2000): *Los pazos de Ulloa*, edición de Ermitas Penas, Crítica: Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2007[1889]): *Morriña*, edición de Ermitas Penas, Cátedra: Madrid.

Ramiro Rueda, Ramón (1886): *Elementos de derecho penal con arreglo al programa de esta asignatura en la Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela: Imprenta Paredes.

Vilanova, Antonio (2001). *Nueva lectura de "La Regenta" de Clarín*, Barcelona, Anagrama.