

VESTIGIOS ROMÁNTICOS, REALISTAS, NATURALISTAS Y SIMBOLISTAS EN *EL PECADO DEL PADRE MOURET* DE ÉMILE ZOLA Y *DOÑA LUZ* DE JUAN VALERA

Romantic, realistic, naturalist and symbolist traces on *El pecado del padre Mouret* by Émile Zola and *Doña Luz* by Juan Valera

CARMEN MARÍA LÓPEZ
(Universidad de Murcia, España)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es ofrecer un análisis comparativo de las obras literarias *El pecado del padre Mouret* de Émile Zola y *Doña Luz* de Juan Valera. Desde la perspectiva de la Literatura Comparada, esta investigación propone un acercamiento a la figura del sacerdote enamorado en la novela francesa y española del siglo XIX. Para este propósito, este estudio plantea llevar a cabo una interpretación a la luz de las huellas románticas, realistas, naturalistas y simbolistas perceptibles en ambas obras literarias, con el fin de ofrecer una visión novedosa acerca de la novela decimonónica.

Palabras clave: Literatura Comparada – Romanticismo – Realismo – Naturalismo – Simbolismo.

ABSTRACT

The aim of this article is to offer a comparative analysis of the literary works *El pecado del padre Mouret* by Émile Zola and *Doña Luz* by Juan Valera. From the perspective of the Comparative Literature, this research proposes an approach to the figure of priest in love in the French and Spanish novel of Nineteenth Century. To this purpose, this study resolves to carry out an interpretation in the light of the romantic, realistic, naturalist and symbolist traces noticeable in both literary works, in order to offer a new vision about the nineteenth-century novel.

Keywords: Comparative Literature – Romanticism – Realism – Naturalism – Symbolism.

¿Soy clásico o romántico? No sé...
Antonio Machado, *Autorretrato*

1. Principios metodológicos: La tematología dentro de la Literatura Comparada

La Literatura Comparada es, quizá, una de las formas más lícitas de interpretar el hecho literario, creando nuevas posibilidades hermenéuticas a través de vínculos estéticos que enriquecen la mirada final que el estudioso ofrece sobre la obra. Sin embargo, como sostiene Gnisci, “ha sido siempre una disciplina secundaria, de nacimiento y planteamiento histórico-positivista, destinada a estudiar las relaciones entre textos, autores y formas de dos o más literatura nacionales”¹. Fue en los años sesenta del siglo XX cuando esta disciplina afianzó su propia consistencia y metodología de estudio a partir de las relaciones internacionales entre literatura nacionales, así como a partir de “un estudio sobre la tipología y la circulación de géneros, temas, formas y horizontes de recepción entre varias literaturas”². Desde este enfoque, es posible sentar las bases de este estudio, a partir de un tema común: el sacerdote enamorado en la novela del siglo XIX.

Continuando con esta idea, frente a otras investigaciones en el ámbito de la tematología comparatista en los que se analiza la novela de adulterio en el siglo XIX³, todavía no existe un estudio que analice las relaciones entre el tema del sacerdote enamorado en la novela decimonónica. Este es precisamente el reto del comparatismo, pues en palabras de Cioranescu, “la Literatura Comparada no es una disciplina independiente, que posee sus criterios exclusivos y su propia finalidad, sino que es, como ya se ha dicho, una rama de estudio de la literatura en general”⁴. Por esta razón, la Literatura Comparada ofrece la posibilidad de poner en relación el estudio de obras pertenecientes a distintas literaturas. De forma particular, en España a partir de las investigaciones de Claudio Guillén se está forjando una verdadera investigación comparatista, que permite relacionar obras pertenecientes a distintas literaturas⁵. En esta

¹ GNISCI, A., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, p. 12

² *Ibidem*, p. 15.

³ NAUPERT, C., *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

⁴ CIORANESCU, A., *Principios de literatura comparada*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1964, p. 54.

⁵ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.

línea, tal como defiende Pujante, es preciso considerar un nuevo marco-teórico metodológico para la actual temalogía comparatista en España⁶.

Tras la explicación de estos principios metodológicos, se percibe que el punto de intersección común entre *El pecado del padre Mouret* y *Doña Luz* es el tema decimonónico del sacerdote enamorado⁷. En este sentido, este artículo defiende la tesis de un posible hibridismo de corrientes artísticas en las obras analizadas. Así pues, se pretende resaltar las diferencias y similitudes en el tratamiento de este tema literario en el siglo XIX en dos autores: Émile Zola y Juan Valera, profundizando en los rasgos románticos de las obras, pese a su adscripción cronológica al realismo literario y su continuación con el naturalismo. Asimismo, se pueden encontrar motivos simbolistas e impresionistas, que vendrían a marcar la tendencia precursora de un autor como Zola.

Por esta razón, se propone indagar en el fenómeno literario desde una perspectiva cíclica, en la que el surgimiento de una corriente literaria como es el realismo no invalida la presencia de huellas románticas o la impronta realista de una novela no impide hallar rasgos simbolistas. Desde esta mirada, se comprende la literatura como un fenómeno mucho más rico y complejo que la simple periodización literaria que marcan las historias de la literatura con el fin de ordenar la realidad. Esta visión cíclica y abarcadora de la literatura es la que manifiesta Brodskaya al estudiar el simbolismo y sus relaciones con los movimientos literarios anteriores a él:

Parecía que, con la muerte de Hugo en 1883, el Romanticismo en cuya atmósfera desarrollaron su creación los artistas de mediados de siglo había llegado por fin a su término. Analizando el Simbolismo, Saint-Pol-Roux afirmó: "El Romanticismo cantó sólo los destellos, las conchas y los pequeños insectos que cruzan la abundante arena. El Naturalismo ha contado hasta el último grano de arena, mientras que la generación futura de escritores, hartos de haberse pasado tanto tiempo jugando con esa área, la apartarán de un soplo para revelar el símbolo que se esconde detrás de ella". A pesar de que los contemporáneos del post-Impresionismo consideraban al Romanticismo algo obsoleto, en realidad éste fue incapaz de hallar un sendero para la renovación durante no poco tiempo, cediendo a la presión del Realismo en todos sus aspectos. Pero el Simbolismo se había

⁶ PUJANTE, D., *Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España*, Jawaharlal Nehru University, 2006.

⁷ Para marcar la transición entre épocas, es fundamental citar en el contexto de la novela gótica la obra *The monk* (*El monje*) de Matthew Lewis de 1796, en la que el sacerdote enamorado adquiere un carácter lascivo e irreverente, con rasgos demoníacos en consonancia con la época. No es este el caso de los sacerdotes de las novelas de Zola y Valera. Sin embargo, aunque se trate de sacerdotes bondadosos superado el umbral de la novela gótica, finalmente se desligan de su vocación, aunque solo en la obra de Zola el sacerdote acceda al contacto carnal, hecho del que se deriva su carácter moralizante.

convertido en su heredero más cercano. Los investigadores del Simbolismo incluso lo denominaban a veces “post-Romanticismo”. Al igual que el Romanticismo de la primera mitad del siglo diecinueve, el Simbolismo parecía ser el estilo más brillante y pleno dentro del reino de la literatura⁸.

En este sentido, si bien *El pecado del padre Mouret* fija su núcleo temático en la figura del sacerdote enamorado, se manifiesta como una cristalización idealizada y canto romántico hacia el mundo, una tragedia de amor en la lucha moral del sacerdote entre la realidad y su deseo. Por su parte, *Doña Luz* de Juan Valera ofrece una visión particular de este tema vigente en la novela del siglo XIX, una mezcla entre el acto de mostrar la realidad y la imposibilidad trágica de acceder al amor lo que, vuelto el argumento por pasiva, se traduce en un idealismo romántico, en un halo de contemplación neoplatónica o mística.

2. El naturalismo de Zola y el idealismo de Juan Valera: ¿tendencias opuestas?

Tras haber realizado una introducción sobre el tema y haber sentado las bases metodológicas del estudio, es fundamental preguntarse por las distintas tendencias literarias que circundan la obra de los autores objeto de estudio: Zola y Valera.

En lo concerniente a este último, como amamante de la belleza clásica, Juan Valera orienta su arte hacia el hallazgo de una novela ajena a los principios del positivismo, anhelando la belleza como finalidad de todo arte. El escritor concibe la novela como una creación cercana a la poesía, “parto de la imaginación poética”⁹, en relación con el idealismo y la psicología con que están perfilados sus personajes.

Por esta razón, la creación de su novelística se distancia de las corrientes positivistas y científicas imperantes en el XIX, en oposición a las ideas de Zola quien, al decir de Valera, “destierra de la literatura la imaginación”¹⁰. De esta manera, aboga por una estética idealista fruto de la inspiración como manifestación de la belleza ideal reflejada en una forma sensible¹¹. Es por esto que para Valera la única verdad de la novela se dirime en el nivel estético. El autor de *Doña Luz* parece acogerse a esta noción de corte idealista para ofrecer como versión del sacerdote enamorado una historia entre

⁸ BRODSKAYA, N., *El simbolismo*, USA, Parkestone Press, 2012, p. 22.

⁹ VALERA, J., *El arte de la novela*, Madrid: Lumen, 1996, p. 54.

¹⁰ *Ibidem*, p. 135.

¹¹ AMORÓS, A., *La obra literaria de don Juan Valera, la “música de la vida”*, Madrid, Castalia, 2005, p. 36.

romántica, trágica y despiadada. El romanticismo de la protagonista responde al de otras muchas heroínas en la línea de Atala de Chateaubriand o Ana Ozores de Clarín.

En contrapunto con esta idea, fiel a los principios de la observación y la experimentación científicista aplicada al hecho literario, Zola¹² desdeñaba a los novelistas que se apartaban de la observación de la realidad para explicar los fenómenos. He aquí una diferencia capital entre los modos de concepción del objeto artístico entre Zola y Valera. Contrástese, pues, las diferentes concepciones sobre la creación novelesca:

Esta es nuestra verdadera tarea, novelistas experimentales: ir de lo conocido a lo desconocido para hacernos amos de la naturaleza; mientras que los novelistas idealistas permanecen dentro de lo desconocido, por todo tipo de prejuicios religiosos y filosóficos, bajo el pretexto asombroso de que lo desconocido es más noble y más hermoso que lo conocido¹³.

El arte no es meramente la imitación de la bella naturaleza. Para imitar la bella naturaleza es menester saber distinguirla de la fea. Hay, pues, en nosotros un criterio artístico que precede a la imitación y aun a la observación; hay en nosotros un ideal de hermosura que nos sirve de norma y de guía para conocer la hermosura real y reproducirla en nuestras obras, purificándolas y limpiándolas de sus imperfecciones y lunares. El arte no es, por tanto, imitación de la Naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible¹⁴.

Derivada de esta condición idealista en sentido kantiano, Valera no concibe la idea de una novela de tesis ni una literatura moralizante¹⁵. Sin embargo, ello no le impide reconocer el valor moral de la obra literaria como testimonio histórico, literario y cultural de su tiempo. En este sentido, las palabras del prólogo del autor en su carta a la condesa Gomar, dan buena cuenta del artificio de *Doña Luz*, y pueden poner en contradicción las ideas estéticas de Valera con su realización en la práctica. Como enemigo del adoctrinamiento, Juan Valera admite sin recelo que la literatura proporciona al lector una enseñanza, si bien desdeña cualquier apreciación moralizante que convierta la novela en un ideario o transmisión de la ideología del escritor. En aras de ese idealismo, es

¹² ZOLA, É., *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1989, p. 49.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴ VALERA, J., *op. cit.*, 1996, p. 100.

¹⁵ AMORÓS, A., *op. cit.*, p. 40.

comprensible que Valera¹⁶ desdeñara la pintura de lo feo, lo grotesco y lo horrible en la novela naturalista. En contraste con el idealismo de Valera, Zola¹⁷ desdeñaba la literatura idealista porque se apoyaba en lo irracional, en lo sobrenatural y en lo indeterminado, derivando a la postre en un “caos metafísico”¹⁸.

Según Pattison¹⁹, si bien el naturalismo se da a conocer a partir del éxito de *L'Assomoir* (1887), en España no comenzaron a circular las teorías naturalistas hasta 1879-1880. Pattison vincula el naturalismo español con la Institución Libre de Enseñanza, así como con la dicotomía naturalismo/idealismo que reflejaba dos tendencias contrapuestas: liberalismo/tradicionalismo.

Con gran acierto Henri Mitterald²⁰ estableció una distinción en la obra de Zola entre el discurso teórico naturalista y el discurso crítico que se desprende del análisis. Así pues, mientras que el primero configura un *modelo de producción* novelesca, el discurso crítico implica un modelo de recepción según la estética literaria que se desprende sobre las ideas naturalistas en novelas contemporáneas. Si bien las ideas sobre el naturalismo se instalaron en el dominio de la recepción en autores como Clarín o la Pardo Bazán, en el caso de Juan Valera, aun manteniendo una actitud de reticencia hacia el pensamiento de Zola, fue buen conocedor de su obra, hasta el punto de realizar un detallado análisis de *Germinal* y de citar párrafos de *Le Roman expérimental*²¹.

A la hora de establecer lazos comparativos entre las obras de Zola y Valera, habría que tener en cuenta que en España no se asimiló de manera total el pensamiento o sustrato filosófico naturalista²²; de hecho, los autores españoles —Clarín o la Pardo Bazán entre ellos— conectaban mejor con el espiritualismo de corte ruso. Como escribió Lissorgues²³, “en España esta visión pesimista del hombre es inaceptable por incomprensible y rechazada por unanimidad”. Así pues, en la recepción del naturalismo de Zola en España, se rechazan los principios positivistas y cientificistas. En este sentido,

¹⁶ VALERA, J., *op. cit.*, p. 147.

¹⁷ ZOLA, É., *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ CAUDET, F., *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995, p. 47.

¹⁹ PATTISON, W. T., *El naturalismo español (historia externa de un movimiento literario)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 11.

²⁰ MITTERAND, H., *Zola et le naturalismo*, París, PUF, 1986, p. 45.

²¹ LISSORGUES, Y., “La obra de Emilio Zola como revelador de la singularidad literaria y filosófica española”, en SAILLARD, S. y SOTELO VÁZQUEZ, A. (eds.), *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional Lyon (Septiembre, 1996)*, Barcelona, Universitat de Barcelona Publicacions, 1997, pp. 69-79.

²² Sotelo Vázquez, A., “Urbano González Serrano y el naturalismo”, en SAILLARD, S. y SOTELO VÁZQUEZ, A. (eds.) Saillard, S. y Sotelo Vázquez, A. (eds.), *op. cit.*, pp. 57-68.

²³ LISSORGUES, Y., *op. cit.*, pp. 69-74.

Valera tenía su buena parte de razón cuando afirmó que el naturalismo español era contrario al francés: “El francés es casi siempre materialista; el español es espiritualista, creyente y optimista”²⁴.

Sería sencillo —a la vez que simplista— tildar *El pecado del padre Mouret* de obra netamente naturalista, donde se vierten los postulados teóricos de Zola. El naturalismo zolesco muestra una clara ideología positivista imperante en el siglo XIX, de raíz científicista donde late un hondo determinismo²⁵ en el hombre. Algunos motivos fundamentales como el determinismo de la existencia —en otro sentido explotado en *La Madre naturaleza*, según los postulados de H. Taine— o la presión de las leyes hereditarias, brotan en *El pecado del padre Mouret*. Así pues, ante su gusto por la fealdad, el padre Archangias se configura como un personaje escabroso y tosco, que vincula pecado y fealdad: “Y se sentía abatido, al no poder desprenderse aún más de su cuerpo, por no ser más feo, incluso inmundo y no segregar toda la miseria de los santos”²⁶.

De igual modo, la trama secundaria de Rosalía y Fortunato se asemeja al modo literario naturalista, en una subtrama donde se aprecia un paralelismo pecaminoso aunque en sentido inverso con los personajes de Albina y Sergio. Rosalía, de dieciocho años, mucho más joven que Fortunato, es presentada por Archangias como viciosa, pues el infierno se escondía debajo de su falda. Han fornicado ante el espanto y la animalización que Archangias siente y que manifiesta a Mouret. Como es un escándalo, el sacerdote conviene que hay que formalizar ese acto pecaminoso mediante el matrimonio. Esta concepción naturalista de lo escabroso es inexistente en *Doña Luz*. Sin embargo, pese al ideario estético de Zola, en el acto creativo incluso las obras del más acendrado realismo, la materia poética se transmuta en artificio verbal dotado de un lenguaje poético. Bien es verdad que *El pecado del padre Mouret* se inserta en esta tradición del científicismo o el determinismo del hombre, en tanto que algunos personajes se

²⁴ LISSORGUES, Y., *op. cit.*, p. 74.

²⁵ Zola entiende el concepto de determinismo a partir de la definición ofrecida por Claude Bernard: “Hemos dado el nombre de determinismo a la causa próxima o determinante de los fenómenos. No actuamos nunca sobre la esencia de los fenómenos de la naturaleza, sino solo sobre su determinismo, y por el hecho de que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar”. ZOLA, É., *El naturalismo*, Barcelona, Península. 1989 ,p. 52. En este punto, se podría establecer una discusión sobre la pugna entre el fatalismo de estirpe romántica y el determinismo de impronta naturalista. El determinismo que defiende Zola en su obra teórica se distancia del fatalismo en la medida en que este último supone la manifestación necesaria del fenómeno, mientras que el primero aflora como condición *sine qua non* de un fenómeno de manifestación no obligada. ZOLA, É., *op. cit.*, p. 51.

²⁶ ZOLA, É., *El pecado del padre Mouret*, Barcelona, Iberia, 1875, p. 31.

desgranar como epítomes de la ciencia frente a los engaños de la fe. Baste citar para constatar este hecho las figuras del médico y el sacerdote, como pareja decimonónica que, frente a la religiosidad cristiana, emblematiza los dilemas en torno a las nuevas corrientes científicas, en parangón con el evolucionismo darwiniano, las ideas de Spencer, Brunetière o Bernard. Valera, por su parte, no desprecia que la observación forme parte del proceso de creación artística, si bien ha de añadirse la fantasía o idealización de la materia novelable²⁷. Si el escritor realista pretendía fijar una fotografía de la realidad (Stendhal escribía que la novela es un espejo a lo largo del camino, Saint-Real), el novelista experimental o naturalista aspira a profundizar en las leyes por las que se rige la naturaleza y la realidad. Juan Valera²⁸ rescata en sus reflexiones sobre la novela el hermoso cuento de Hans Christian Andersen “El diablo y sus añicos”, para oponerse, como en el cuento la ira de Dios haciendo añicos el espejo del diablo, al cristal horroroso con que Zola contempla su mundo.

En cuanto a la caracterización de los personajes, aflora la pugna entre individuo y sociedad, así como factores de índole sociológica o psíquica. Zola pretendía pintar *temperamentos*²⁹, no caracteres. Es fundamental, a este respecto, remitirnos a las palabras con que Zola³⁰ tildaba de sujetos “cerebrales” a los personajes de las novelas de Stendhal, contemplados por el autor como figuras solitarias cuyo rasgo central se condensa en la psique. A diferencia de esta concepción, los personajes de Zola integran los sentimientos y las pasiones más individuales en un entorno físico y sociológico que condiciona su desarrollo psíquico. En este sentido, Zola se hace eco de las influencias del medio sobre el personaje literario, contempladas a la luz de del naturalismo y la ideología positivista. Este hecho se refleja en la pareja protagonista: Albina y Sergio.

Habría, en este punto, que establecer un parangón con la figuración del personaje en Juan Valera y, en concreto, en *Doña Luz*. Valera converge con Zola en la idea de no aislar al personaje de la sociedad; sin embargo, mientras que Zola establece ese vínculo en razón de los condicionamientos que el medio físico ejerce sobre el personaje, Valera construye la identidad de doña Luz o don Enrique en relación estrecha con los

²⁷ GARCÍA CRUZ, A. *Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 92.

²⁸ VALERA, J., *op. cit.*, p. 140.

²⁹ Es fundamental, a este respecto, hacer referencia al prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1868), obra donde se cifra el inicio del naturalismo y en la que Zola avanza su ideario de la novela experimental, con el estudio del temperamento, no del carácter, y de las alteraciones del organismo bajo la presión del medio y las circunstancias.

³⁰ ZOLA, É., *El naturalismo*, *op. cit.*, p. 83.

convencionalismos sociales imperantes en la época, si bien prevalece la individualidad del ser de clara estirpe idealista. Los personajes de Valera dan primacía al mantenimiento de su imagen ante la sociedad, con el fin de resguardarse de las habladurías en actitud de recato. Aunque puedan establecerse similitudes, doña Luz no reviste en la obra de Valera el renombre social de la Ana Ozores de Clarín, señora de Quintanar. Al contrario, doña Luz se construye como personaje de pasado incierto que, hasta el final de la obra, no llegará a ser esclarecido.

En cuanto a la configuración del espacio, si por lo general el naturalismo gustaba en su elección de espacios urbanos, cerrados, de grandes capitales de provincia, la preferencia por el campo es propia del romanticismo. Sin embargo, podemos encontrar novelas naturalistas inmersas en el ámbito rural, como *Los pazos de Ulloa* o *La madre naturaleza* de Pardo Bazán, así como *El pecado del padre Mouret*, donde aflora el tópico del buen salvaje o la vida pura y sana en la naturaleza, manifestado en el personaje de Albina. De hecho, el campo adquiere en *El pecado del padre Mouret* condición natural de “cuna” o “primera cama”³¹. En las novelas decimonónicas la ciudad triste y levítica suele convertirse en un *cronotopo* en que el ser humano se pervierte, si bien esta degradación puede hacerse extensible al campo. En concreto, Juan Valera en *Doña Luz* elige el espacio de Villafría marco en el que, a pesar de las costumbres inherentes a la vida andaluza, prevalecen las escenas en el interior de la casa, donde los personajes sienten, reflexionan, aman y padecen.

Mientras que en la obra de Valera existe una uniformidad en cuanto a las costumbres de los personajes, en el entorno rural de Artaud Zola presentará las costumbres rudas y salvajes de buena parte de los individuos, en contraste con el espíritu refinado de Sergio. A este respecto, la historia de Rosalía y Fortunato actúa como espejo que ofrece la contrafaz del modelo que se debe seguir en Artaud, antimodelo del que Mouret renegará en la primera parte de la novela, hasta que finalmente caiga en el mismo juego del pecado al sentirse atraído por la joven Albina. La historia de Rosalía deja entrever el matrimonio concertado como solución inminente de Archangias y Mouret contra el ultraje carnal. Un personaje arquetípico del naturalismo rural, semejante a Albina, es Desirée, la hermana de Sergio Mouret, quien se dedica a cuidar de sus pollos, cerdos y otros animales de granja, mostrando una inocencia y fragilidad y extremas.

³¹ ZOLA, É., *El pecado...*, *op. cit.*, p. 177.

3. Lo romántico en Zola, un naturalismo invertido

Continuando con las ideas puestas sobre la novela según Zola, en una lectura superficial puede parecer que tienen una base científica, en consonancia con el positivismo. Sin embargo, en la obra de Zola es preciso establecer una diferenciación entre sus escritos teóricos y la realidad de sus novelas, donde el peso de la ciencia y del positivismo no son sino un sedimento que permite la expresión de los sentimientos humanos, tal como sucede en *El pecado del Padre Mouret*. Si bien en la obra relucen ciertos rasgos positivistas-naturalistas (la rudeza de Albina y su fiebre amorosa, el desmayo de Sergio y sus desvaríos casi clínicos, la figura del médico o la influencia determinista del clima sobre la pasión), la vivencia de Albina en los aledaños de su muerte casi alcanza un paroxismo afilado propio de la estética romántica, por lo que podríamos decir que en la obra subyace un hipotexto romántico³².

No obstante, ni las alusiones a la ciencia o a la medicina adquieren el cariz detallista de lo más escabroso de la vida, ni el influjo del entorno del Paradou configura una estampa descarnada, tal como Zola postula en su poética naturalista. En pocas palabras, Zola, de tan naturalista que quiso ser, devino romántico, por cuanto los vasos comunicantes y la convergencia entre escritores románticos y realistas fue notoria en la tradición decimonónica francesa³³. Pese a todo, Zola quiso abandonar el romanticismo y la vocación poética de su adolescencia por el realismo-naturalismo novelesco³⁴. Esta situación era inconcebible en España, donde tras el hartazgo del romanticismo el realismo surge como evolución lógica en la historia literaria, si bien ello no impide que se vislumbren huellas románticas como el eco tras la voz imperiosa del realismo en España.

En este sentido, tras una lectura en profundidad, la riqueza en el tratamiento del tema del sacerdote enamorado permite vislumbrar vestigios románticos³⁵ de gran calado. Por *El pecado del padre Mouret* discurren tópicos de estirpe romántica, como el culto de la melancolía, el sentimentalismo, las descripciones poéticas de una naturaleza exuberante y exótica, la exaltación del catolicismo y el inevitable final desdichado digno

³² CIPLIJAUSKAITÉ, B., "El romanticismo como hipotexto en el realismo", en LISSORGUES, Y. (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Tolouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 90-97.

³³ Baste mencionar el caso de Víctor Hugo y Balzac, escritores que se conocían y que compartieron cronología.

³⁴ CAUDET, F., *op. cit.*, p. 35.

³⁵ A este propósito, constituye una referencia obligada la obra de López Jiménez, *Naturalismo y España: Zola y Valera*, donde el autor analiza la pervivencia de rasgos románticos en las novelas de Zola.

de la mejor novela lacrimógena. Muchos pasajes de la obra de Zola pudieran evocar la novela *Dafnis y Cloe*³⁶ de Longo, e incluso a los protagonistas de *Pablo y Virginia* (1787)³⁷ de Saint-Pierre, en la que dos jóvenes que han vivido juntos y se han amado desde la niñez, ven truncado el amor tras su muerte funesta. De manera similar a la *María*³⁸ de Jorge Isaacs en la que los dos jóvenes (Efraín y María) se crían juntos, como hermanos, en medio de una naturaleza abundosa y fecunda, en *El pecado del padre Mouret* Sergio y Albina se aman en la delicia del jardín ínclito de verdura de Albina, en la seguridad de haber encontrado un alma hermana que los acompañe y los salve. El pesar prolongado y el sentimentalismo de raíz romántica permiten filtrar los estados de ánimo en las palabras del narrador, así como en el personaje de Albina, quien en el Paradou relata a su enamorado la leyenda de una joven que se dejó morir bajo un árbol, destino que pretende perpetuar junto a Sergio, pese a las negativas del sacerdote:

-Es allí en donde enterraron a la muerta –murmuró Albina, persistiendo en su idea-. La alegría de sentarse allí la mató. El árbol da una sombra cuyo encanto proporciona la muerte... Yo moriría voluntariamente así. Nos dormiríamos el uno en brazos del otro; moriríamos isn que nadie nos encontrara nunca.

-No, cállate, me entristeces –la interrumpió Sergio, inquieto-. Quiero que vivamos al sol, lejos de esa sombra mortal³⁹.

Los ecos románticos⁴⁰ adoptan un tratamiento distinto en *Doña Luz*, donde si bien existen presentimientos y anticipaciones, estos presagios sobre la tragedia final quedan inmersos en lo profundo del personaje, pues no asistimos a la declaración amorosa más que de manera póstuma. En *El pecado del padre Mouret*, los presentimientos afloran fatídicamente fundados, pues al final Albina muere rodeada de aquellas flores que en otro tiempo le hicieron tan feliz en brazos de Sergio. Albina se deja morir de amor. Ha sido tan feliz que ya no merece la pena vivir más. El amor se presenta como una enfermedad que,

³⁶ LONGO, *Dafnis y Cloe*, Barcelona, Muchnik Editores, 1994.

³⁷ SAINT-PIERRE, B., *Pablo y Virginia*, Madrid, Estrella, 1919.

³⁸ ISAACS, J., *María*, Madrid, Cátedra 10.ª ed., 2004.

³⁹ ZOLA, É., *El pecado...*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁰ Hay que recordar que Juan Valera, en una línea de fuerza seguida ya anteriormente por Mesonero Romanos, quien se burla de su sobrino joven romántico, manifestó en su obra teórica y crítica su hartazgo y desdén hacia el romanticismo como estética literaria, pues consideraba esos ecos románticos como un fermento del naturalismo que había desencadenado pasiones estrafalarias, crímenes y delirios entre sujetos exóticos. Véase VALERA, J., *op. cit.*, p. 159. Sin embargo, como sostiene García Cruz, Valera vivió su juventud en la época romántica, por lo que pese a su escepticismo, se empapó de un idealismo de raíces claramente románticas. GARCÍA CRUZ, A., *op. cit.*, p. 133.

en los albores de la muerte, constata esa viveza que trajo el amor y que, al marcharse, se llevó consigo. Además, Albina muere con un hijo en las entrañas de su vientre.

Si en las novelas de Saint-Pierre y Jorge Isaacs Pablo y Efraín enferman tras enterarse de la muerte de sus amadas, tanto Sergio como doña Luz sienten que se ha cerrado el círculo del amor, que la pasión está sellada, que solo queda retornar al sacerdocio en el caso de Sergio y a la vida cotidiana de Villafría al cuidado del hijo al que doña Luz puso por nombre Enrique, en memoria del amor que le profesó al cura. En *El pecado del padre Mouret* Zola desgrana ante los ojos del lector el símbolo del amor imperecedero cifrado en el jardín, que se erige como imagen del idilio amoroso en la memoria de Albina y Sergio, como el recuerdo de los cocoteros en Pablo y Virginia. Dista mucho, por tanto, la obra de Valera de estos aditamentos románticos que subyugan el espíritu humano, así como de la impregnación en la estética del naturalismo de Zola.

La descripción de la muerte de Albina es acendradamente romántica: “Con las manos cada vez más apretadas contra su corazón, arrobada, moribunda, Albina jadeaba. Abría la boca, buscando el beso que debía ahogarla, cuando los jacintos y las tuberosas humearon, envolviéndola en un último suspiro, tan profundo, que dominó el coro de las rosas. Albina había muerto en el estertor supremo de las flores”⁴¹. El narrador no se detiene en señalar el dato fisiológico o clínico en la descripción de la muerte de Albina, sino en un demorarse lento en describir los estados de su alma hasta exhalar la última gota de vida, el postrero estertor de su pasión. El acicate romántico se acrecienta cuando Sergio no presencia su muerte. De esta manera, Zola combina el romanticismo con lo escabroso del ser humano y el sentido de la corporeidad. Así pues, al término de la novela Jeanbernat sacó una navaja y cortó la oreja derecha del abad Archangias, sellando las discrepancias ideológicas y morales que se habían desarrollado a lo largo de la novela, sobre la religiosidad frente a la falta de fe.

4. Costumbrismo y Realismo

Tal como expresa Prat Ferrer, el costumbrismo “es la manifestación literaria y culta del interés por lo popular”⁴², refiriéndose a la escritora suiza Cecilia Böhl von de Faber - pseudónimo de Fernán Caballero-, al malagueño Estébanez Calderón con *Escenas andaluzas* o a Mesonero Romanos con *Escenas matritenses*. Juan Valera, pese a mostrar

⁴¹ ZOLA, É., *El pecado...*, op. cit., p. 332.

⁴² PRAT FERRER, J. J., *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 130.

cuadros costumbristas de la geografía andaluza, observa el horizonte de la novela decimonónica desde una concepción idealista o idealizada del tratamiento estético. En *Doña Luz*, Valera pinta vivencias pintorescas que se adscriben a lo folklórico, puesto que subyacen rasgos costumbristas en la descripción de las casas o los ritos y tradiciones de la Semana Santa. Se pretende, pues, rescatar el folklore localista del pueblo andaluz, propio del romanticismo, que volvió su mirada a la idiosincrasia de los pueblos, rescatando el llamado *volkgeist* alemán. Las descripciones detallistas sobre la vivienda del rico hacendado andaluz, de corte costumbrista, pasarían a la postre a la novelística del realismo decimonónico: “Acierta Valera al llevar el tema del sacerdote enamorado al pueblo andaluz, que él tan bien conoce. Logra, con *Doña Luz*, una de sus figuras femeninas más felices”⁴³. Estas descripciones adquieren un mayor relieve en *El pecado del padre Mouret*, donde el narrador heterodiegético (en tercera persona) gusta del demorarse lento en la habitación donde, al cuidado de Albina, yace Sergio en el inicio de la segunda parte de la obra:

Ante las dos amplias ventanas, unas cortinas de indiana, cuidadosamente corridas, tamizaban la blancura del naciente día que iluminaba la habitación. Ésta era de techo alto, muy amplia; en ella destacaba un antiguo mueble Luis XV, de madera pintada de blanco, con flores rojas sobre el follaje de hojarasca. En el entrepaño, por encima de las puertas, a los dos lados de la alcoba, unas pinturas muy gastadas aún dejaban ver los vientres y las espaldas rosados de pequeños amores que volaban en grupos, recreándose en juegos que no se podían especificar; los revestimientos de madera de las paredes encerraban paneles ovalados; las puertas eran de doble batiente, el techo curvo, antaño de color azul celeste, con encuadramiento de cartuchos, de medallones, de nudos de cintas color carne desleídos en un gris muy suave, un gris que conservaba la ternura de este paraíso marchito⁴⁴.

Este tipo de descripción, que entronca con la panorámica desde una perspectiva cenital con que se describe en *La Regenta* la ciudad de Vetusta durmiendo la siesta, o la catedral en Nuestra Señora de París de Víctor Hugo, además de erigirse como imperativo categórica del realismo, tiene implicaciones en el avance de la narración, puesto que supone un detenerse en el tiempo y en el detallismo exacerbado, en detrimento del avance vertiginoso en la narración de los hechos. Por esta razón, no es extraño que

⁴³ AMORÓS, A., *op. cit.*, p. 284.

⁴⁴ ZOLA, É., *El pecado...*, *op. cit.*, p. 117.

teóricos de la narratología como Lubbock y Friedman se refirieran a la descripción como un *showing* (mostrar) frente al *telling* (decir) de la narración. De igual modo, la ambición por nombrar todos los tipos de flores (rosas, violetas, claveles, julianas, dondiegos, heliotropos y lirios) responde a la idea de mostrar la realidad en el vigor de la naturaleza. Así pues, la descripción concuerda con la filosofía determinista que guía el pensamiento de Zola y, en *El pecado del padre Mouret* adquiere tal relieve que casi adquiere perfil de personaje que coordina o cohesiona los espacios vitales de Albina y Sergio, la maravilla del jardín del Paradou con el mundo oscurantista, rudimentario y falto de religiosidad imperante en Artaud.

Para ello, Zola aísla las conducta noble de Mouret y cerca la geografía de Artaud aderezada por los caracteres sencillos del pueblo. No obstante, el conflicto novelesco se apunta cuando se subvierten los principios establecidos de la clase o la moral, y al final, la restitución conclusiva devuelven cada actitud a su lugar originario. Tanto en *El pecado del padre Mouret* como en *Doña Luz*, aunque en grados y estadios distintos, observamos una parte de la sociedad anclada en el fervor de la religión, así como una preocupación constante por el qué dirán, las habladurías del pueblo⁴⁵ (encarnadas en *La Regenta*⁴⁶ en el personaje de Obdulia Fandiño, en la obra de Zola en las figuras del padre Archangias, la Teuse o Sergio Mouret, y en la obra de Valera en el personaje de doña Luz o doña Manolita, que a pesar de sus discrepancias, configuran un tándem de las buenas costumbres sobre lo que debe ser el matrimonio y la figura de la mujer en el siglo XIX. Ahondando en la configuración del realismo, el tema típico de *Doña Luz* es propio de la novela realista: el contraste entre las ideas ilustradas (don Anselmo) y las ideas religiosas (el padre Enrique). En estos personajes se condensa el conflicto entre la ciencia positivista del XIX y la afluencia de unos ideales religiosos que se oponen al cientificismo descarnado a raíz de las teorías sobre el naturalismo de Zola. El muestrario de personajes que reflejan esta dialéctica del médico científico y el sacerdote espiritualista es muy amplio⁴⁷. Zola plantea una literatura edificante lo más cercana posible a la

⁴⁵ En este sentido, la pugna entre lo individual y lo social se convierte en constante en estas obras de Zola y Valera. En el plano individual se distinguen los lazos personales entre don Enrique y Doña Luz, que forman parte, asimismo, de la tertulia como escenario colectivo (similitud con *La Regenta*, capítulo XIII). Si el romanticismo dio alas a la individualidad como expresión del sentimiento y la tragedia o destino fatal (*fatum*) que el amor lleva consigo, la contrafaz realista se deja sentir en figuras como la de don Anselmo en *Doña Luz*, epítome del médico decimonónico afanado por el progreso y el evolucionismo de estirpe darwiniana, en consonancia con el tío de Sergio en que se concreta la figura del médico en *El pecado del padre Mouret*.

⁴⁶ ALAS "CLARÍN", L., *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

⁴⁷ Por ejemplo, podría evocarse al personaje del farmacéutico Homais en Flaubert. Véase FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, París, Gallimard, 2009.

realidad, que no se eleve en alegres vuelos exotistas, imaginativos o sentimentales. Tal como señala Auerbach⁴⁸, si en épocas anteriores los géneros literarios definían a priori la forma de concebir al personaje, en la novela del XIX independientemente del origen del personaje, todos ellos pueden erigirse en calidad de héroes, siempre y cuando el autor se haga eco de la verosimilitud. El pecado del padre Mouret se ajusta a esta postulación, por cuanto en ella desfilan personajes de baja estofa que, si bien no se constituyen como héroes, sí que pueblan el universo novelesco: el anciano decrepito y de salud quebradiza Jeanbernat, la Teuse siempre al cuidado de Mouret, la ruda Albina en el Paradou y, en general, las gentes pecaminosas de Artaud de bajo renombre social. El lenguaje en *El pecado del padre Mouret* es bastante realista, pues se refleja fielmente la forma de hablar, ajustándose al decoro lingüístico según la condición social del personaje.

5. Simbolismo e impresionismo

En su vertiente literaria, el Simbolismo surge en Francia y en Europa en la década de 1880 y se extiende a principios del siglo XX. Concretamente, es el 17 de septiembre de 1886 cuando el manifiesto del Simbolismo escrito por poeta Jean Moreás apareció en un apéndice del diario *Figaro*⁴⁹. Partiendo de la idea del carácter cíclico en la evolución de las tendencias artísticas, afirma Moreás en su manifiesto:

Enemiga de los significados claros, la declamación, el falso sentimentalismo y la descripción objetiva, la poesía simbolista pretende revestir la Idea de una forma sensual que, sin embargo, no constituiría su objetivo por sí misma, pero que, al servir como medio de expresión de la Idea, quedaría al descubierto. La Idea, por su parte, no debe ser privada de analogías externas; dado que el carácter esencial del arte simbolista consiste en continuar hasta la concentración de la Idea en sí misma⁵⁰.

Brodskaya establece una diferencia fundamental entre el Naturalismo y el Simbolismo:

La fuerza magnética del Simbolismo, en contraste con la simplicidad y claridad del Naturalismo, consiste precisamente en su carácter enigmático, en el misterio profundamente escondido, cuya revelación no es posible. Debemos a Emile Verhaeren la mejor explicación acerca de la diferencia entre Simbolismo y Naturalismo: “Ahí, delante del

⁴⁸ AUERBACH, E., *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 68.

⁴⁹ BRODSKAYA, N., *op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 8.

poeta, está la noche de París: los millares de motas luminosas en el infinito mar de la oscuridad”, escribe Verhaeren. “Él (el escritor) puede reproducir esa imagen directamente, como habría hecho Zola: describir las calles, las plazas, los monumentos, los quemadores de gas, la oscuridad negra como la tinta, la febril animación bajo la mirada de las estáticas estrellas... sin duda, el poeta logrará un efecto artístico, pero no habrá huella alguna de Simbolismo⁵¹.

Es significativo, en este punto, que tanto Zola como Valera se hagan eco del simbolismo a la hora de perfilar a los personajes protagonistas, de modo que recurren a la comparación de los protagonistas con algún elemento de la naturaleza o del ámbito sagrado: la Virgen María-Albina o Cristo yacente-don Enrique), si bien con un tratamiento literario distinto, centrado en las descripciones poéticas de una naturaleza bella y grandiosa en *El pecado del padre Mouret*, frente a la parquedad expresiva de *Doña Luz*, donde no abundan las descripciones (acaso reflejan cuadros costumbristas de Villafría o sirven de nota presentativa para la caracterización física o moral de los personajes). El amor como fuerza todopoderosa se siente hacia una sola persona, en la imposibilidad de consumación en *Doña Luz*, frente a la carnalidad y el sentido de la carne irredenta en *El pecado del padre Mouret*. Como señala Brodskaya, “el principal enemigo y opositor del Simbolismo seguía siendo el Realismo. A la rutina de la vida, el Simbolismo contrapuso el misticismo, el misterio de lo procedente de “otros mundos”, la búsqueda del sentido latente que existe en cada fenómeno o imagen”⁵².

Estos símbolos de clara estirpe platónica orientan la interpretación de la obra hacia un código de raigambre religiosa o cercana a la divinidad, donde se asocia a la Virgen con la madre ideal y al Niño Jesús con el hijo soñado. Valera comprende que aunque el amor humano adquiere un valor efímero mediante la belleza, esa manifestación del a belleza puede eternizarse si se contempla a la luz de la divinidad. Por lo tanto, el amor platónico solo puede ser lícito en un primer momento de flechazo amoroso, si bien ha de elevarse a un sentido universal para convertirse en reflejos del cosmos, en una plena armonía con el universo. Brodskaya explica bien cómo el realismo fue quedando atrás y el simbolismo fue una tendencia del gusto de escritores como Zola:

La literatura francesa fin de siècle se encontraba a la vanguardia del realismo. [...] Zola gustaba de reunir escritores en su casa de Medan, y sacó a la luz una antología de sus

⁵¹ *Ibidem*, p. 33.

⁵² *Ibidem*, p. 28.

obras. Su noble discurso en defensa de Dreyfus le acarreó la animadversión de la sociedad partidaria del régimen. Sin embargo, el realismo literario ya había dejado atrás su apogeo y fue convirtiéndose gradualmente en propiedad de los clásicos⁵³.

Si podemos apreciar huellas simbolistas en las obras analizadas, el impresionismo se alzó como novedad en el último tercio del siglo XIX en Francia, con las consecuencias de la Revolución Francesa. Ocampo⁵⁴ ha estudiado la gran influencia que ejerció Zola en la pintura de su época, pues además fue uno de los primeros defensores de los impresionistas junto al pintor realista Courbet. Todo ello supone un cambio en la sensibilidad estética. Así pues, en *El pecado del padre Mouret* junto a la descripción realista se deja sentir un verismo impresionista descriptivo. De este modo, si por el pasado se vinculaba con el romanticismo, por el futuro establece lazos con el movimiento impresionista. La prosa de Zola, como la de Valera, tiende a la música, al símbolo y al mito.

Desde esta perspectiva, *El pecado del padre Mouret* se erige como el mito de las estaciones con Perséfone, diosa de la primavera que, durante el tiempo en que es raptada al Hades, las flores se cubren de tristeza y llega el invierno, frente al tiempo en que se encuentra fuera del Hades, vinculable con la primavera y el renacimiento de la vida en la naturaleza. En la obra de Zola los personajes de Albina y Sergio reviven este mito simbólico de las estaciones aplicado al plano amoroso. Cuando Sergio y Albina se aman en el Paradou, la naturaleza asiste alegre a su encuentro, en contraposición al frío y la sombra que se yergue cuando los amantes se separan: “Un otoño ardiente había producido una segunda floración de primavera”⁵⁵. La pasión del personaje se vincula con las estaciones: la primavera y el otoño, que traerá la melancolía y la separación de los amantes.

6. Conclusiones

En este estudio se han establecido posibles vínculos entre distintas corrientes teórico-literarias que circundan el siglo XIX europeo, concretamente, francés y español. De manera explícita, se ha realizado un análisis comparatista entre *El pecado del padre Mouret* de Zola y *Doña Luz* de Valera, obras que comparten la temátología común del

⁵³ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁴ OCAMPO. E., *El impresionismo: pintura, literatura, música*, Barcelona, Montesinos, 1990, p. 10.

⁵⁵ ZOLA, É., *El pecado...*, *op. cit.*, p. 328.

sacerdote enamorado, así como su pertenencia a la literatura decimonónica, con su variedad de corrientes literarias cuyas fronteras no son siempre nítidas ni se encuentran perfectamente delimitadas. En este sentido, se ha podido vislumbrar cómo los vestigios románticos se dejan sentir en la tendencia estética siguiente: el realismo, así como su acentuación o prolongación cifrada en el naturalismo. De igual modo, se han analizado los rasgos impresionistas y simbolistas, con el fin de tender puentes y conexiones entre distintas formas de concebir el arte literario, con el fin aguzar la interpretación hacia nuevas calas hermenéuticas que permitan una comprensión más amplia de la novela en el siglo XIX.

Fecha de recepción: 26 de enero de 2015.

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2015.