



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL DEL PAZO
COMO SÍMBOLO DEL DECADENTISMO EN
LOS PAZOS DE ULLOA
DE EMILIA PARDO BAZÁN**

T E S I N A

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**PRESENTA
KEVIN SEVILLA GONZÁLEZ**

ASESOR:
LIC. DIEGO ALCÁZAR DÍAZ



CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.

SEPTIEMBRE, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Al profesor Diego Alcázar Díaz, por tomarse la molestia de dirigirme este proyecto y por brindarme las atenciones necesarias para que yo pudiera concluir este periodo, en mi vida académica.

Expreso mis agradecimientos a Lourdes García Fernández y Arnulfo Herrera Curiel, maestros que hicieron de mi proceso de titulación, un camino a menudo, sosegado y accesible. Asimismo, a Rosaura Herrejón, Leticia Rosales y , en general, al Colegio de Literatura de la Escuela Nacional Preparatoria 2 “Erasmus Castellanos Quinto”, por abrirme las puertas hacia una magnífica etapa de experiencia y formación docente, llena de alegría y aprendizaje.

Agradecimiento de mi parte merecen también dos personas que me acompañaron previamente, en diferentes latitudes de este largo recorrido hecho por las aulas preparatorias y universitarias de la Universidad Nacional Autónoma de México: Omar, con quien disfruté de un ambiente escolar divertido, competitivo y fraternal, y Bencomo, el actual Director de Publicaciones del Instituto Politécnico Nacional (IPN), cuya vocación por la literatura motivó en mí un cambio de pensamiento y, sobre todo, reforzó mi elección por andar el amplio camino de la literatura y el lenguaje.

Primordialmente, doy gracias a mi madre, quien me apoyó tanto en los aciertos como en los errores cometidos. Especialmente a ella por que me ha ayudado a desvanecer uno de los principales obstáculos de nuestra familia y a sentar las bases necesarias para gozar de un presente prometedor.

A todos ellos y a otros más que me acompañan en espíritu, muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
▪ Objetivo.....	10
▪ Metodología	12
CAPÍTULO 1. SEMBLANZA DE LA CONDESA PARDO BAZÁN.....	15
CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	23
2.1. Ensayos críticos.....	23
2.1.1. Acerca del pazo y su decadencia.....	25
2.1.2. Sobre los componentes espaciales de la gran huronera	26
2.2. Tesis	26
2.2.1. Estudios sobre los cuentos	27
2.2.2. Trabajos sobre las novelas	29
CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO Y SOCIAL	33
3.1. La descripción y sus recursos tonales.....	33
3.2. La hidalguía gallega	37
3.2.1. Los fundamentos señoriales.....	42
CAPÍTULO 4 . RASGOS E SPACIALES SI MBÓLICOS D E NAT URALEZA RELIGIOSA	48
4.1 Al exterior de la jurisdicción pacega	48
• <i>Parroquia de Ulloa</i>	48
• <i>Parroquia del destierro de Julián</i>	50
• <i>Iglesia de Ulloa</i>	51
• <i>Cementerio</i>	52
4.2. Al interior de la jurisdicción pacega	58
• <i>Capilla privada</i>	58

CAPÍTULO 5 . RA SGOS E SPACIALES SI MBÓLICOS D E NAT URALEZA AGROPECUARIA.....	64
5.1. Las dependencias agropecuarias del pazo Moscoso.....	66
5.2. Espacios intrascendentes (eras, alpendres, tullas, corral, gallinero, palomar, etc.).....	67
5.3. Espacios trascendentes.....	68
• <i>Molino</i>	68
• <i>Huerto</i>	70
• <i>Establo</i>	74
• <i>Hórreo</i>	77
• <i>Huerta</i>	81
 CAPÍTULO 6 . RA SGOS E SPACIALES SI MBÓLICOS D E NAT URALEZA RESIDENCIAL.....	 89
6.1. La mansión del marqués de Ulloa	91
6.2. Espacios intrascendentes (pasillo de la a raña, escalera, corredores, salones, etc.)	91
6.3. Espacios trascendentes.....	93
• <i>Corredores y salones</i>	93
• <i>Cocina</i>	94
• <i>Sótano o bodega</i>	100
• <i>Habitación de Nucha</i>	102
• <i>Habitación de Julián</i>	105
• <i>Despacho de Primitivo</i>	108
• <i>Archivo</i>	111
 CONCLUSIONES	 115
 FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	 119

“...las cosas no son *objetos neutros* que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace.”

Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*

INTRODUCCIÓN

En la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán, una de las referencias obligadas, en el estudio de la literatura española del siglo XIX que propone la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, se encuentran múltiples muestras del tema gallego de la decadencia española decimonónica.

Si bien una parte de la novelística temprana de la escritora coruñesa recoge ciertas experiencias suyas, derivadas de las excursiones y estancias que realizó en su juventud, alrededor de las provincias gallegas, por ejemplo los recuerdos pintorescos de las “regocijadas partidas de caza, a vendimias, romerías y ferias; [...] a caballo y a pie, recibiendo el ardor del sol y la humedad de su lluvia”, plasmadas en *Nieto del Cid* (1883) y *Bucólica* (1884) (Pardo, *La dama X*), las narraciones bazanianas posteriores a su adolescencia entrañan nada menos que el asunto de la decadencia de la aristocracia o, dicho de manera más precisa: de la nobleza gallega.

Los primeros indicios de los típicos personajes decadentes que doña Emilia insertará en el universo rural y comarcano de *Los pazos de Ulloa* (1886), comienzan a notarse en los apodados “perros de dos patas” que tanto evitan las costureras protagonistas de *La dama joven* (1884), es decir, los actores aristócratas urbanos de la alta sociedad marinediana, “los chicos del comercio, calaveras y señoritos ociosos –que, según Dolores, la modista mayor– no pensaban más que en seguir la pista a las muchachas guapas” de clase inferior, como si estuvieran a la caza de perdices (Pardo, 24, 34).

Después, en la brevísima novela epistolar titulada *Bucólica*, la condesa Pardo establece un claro binomio espacial entre la ciudad y el campo gallego, pero especialmente un precedente directo del tópico decimonónico de la casa solariega en deterioro que explotará por completo en *Los pazos de Ulloa*: se trata de Fontela, el eje escenográfico de la narración, desde donde el personaje metropolitano Joaquín Rojas cuenta sus peripecias campestres a su cuñado Camilo, mientras cumple con la medida higiénica y la estancia terapéutica que le ha impuesto su doctor, a causa de la tisis que le diagnostica en la metrópoli.

Al igual que los caserones de Moscoso y de Limioso, propios de su novela mejor reconocida, Fontela aparece ubicada en una comarca húmeda y lluviosa; administrada –probablemente a causa de una cesión foral, lo cual no se aclara– por un personaje de evidente corte rural, al estilo del montero Primitivo: el casero Pepe de Naya, el mismo actor que participará de manera incidental en el sarao de Sabel, suscitado en la cocina de la gran huronera del marqués de Ulloa. Asimismo, las constituciones físicas de la mansión y de la finca de la “fuentecilla” –nombre sinecdótico de Fontela–, recurren a los típicos componentes arquitectónicos pancegos que construirán la imagen literaria de las casas señoriales de *Los pazos de Ulloa*: los balcones, por talones dotados de armerías, bodegas, establos, jardines, etc. Incluso adopta las condiciones de deterioro, vejez y abandono, sobre las que la autora ensayará una primera proyección de la decadencia señorial: el alojamiento de unos jardines infértiles, hechos rastrojos, y unos deshabitados aposentos, donde se espere a antiguas reliquias de opulencia señorial y, de manera poco cuidada y organizada, las cosechas agrarias locales (Pardo, *La dama* 99-101), tal y como sucede en el deteriorado palacio de Limioso.

Por el contrario, en la jurisdicción del pazo de don Méndez de *El Cisne de Vilamorta* (1885), Emilia Pardo Bazán desarrolla toda una antítesis del espacio descompuesto que escenifica a *Bucólica* y que marcará las acciones de *Los pazos de Ulloa*, pues las características de aquel complejo arquitectónico dan señas de la opulencia moral, económica, física y agraria que existe en la casa señorial, en la finca de las Vides y en su propietario, el mayorazgo Méndez.

En concreto, el caserón tiene aspecto macizo de fortaleza y “en mitad del edificio, sobre un largo balcón de hierro, se destaca el gran escudo de armas con el blasón de los Méndez, cinco hojas de vid y una cabeza de lobo cortada y goteando sangre” (Pardo, *El cisne* 38). Por su cuenta, las dependencias agrarias aparecen insertadas dentro de un país fértil, en el que predominan viñedos y parras de uvas gruesas, y donde “el que más y el que menos, tiene su poquillo de Bordo que vendimiar y recoger”. De ahí que al pazo de las Vides se subordine una magna bodega: “inmensa candiotera oscura y sorda y fresca como una nave de catedral, con sus magnas cubas alineadas a ambos lados [...] pieza sin rival en el Bordo”.

Más aún, en la finca florecen, desbordando sus hojas y dimensiones, claveles, albahacas, cactus, asclepias y malvas. Y la flora requemada y crasa no se enuncia como correlato de pobreza, tal cual sucede en el cementerio de Ulloa, sino que crece ahí por los embriagadores perfumes que desprende.

En particular, Méndez de las Vides no es el típico hidalgo ignorante, sino uno instruido y culto, que admiraba la tradición civilizadora de las clases aristocráticas y gustaba de leer a Rousseau, Voltaire y Feijóo –éste último, una influencia intelectual imprescindible en la formación de doña Emilia–, a pesar de haberse rezagado su cultura en la época de la Enciclopedia.

Así pues, aunque la comparación entre el espacio de *Bucólica* y el de *El cisne de Vilamorta* muestran claros aspectos antitéticos de las casas solariegas decimonónicas, ambas novelas tienen en común la constante referencia hecha al pazo Limioso y a su señorito, como signos de la miseria de los señoríos y, en general, de la aristocracia rural que la escritora exhibirá a través de éstas y sus próximas producciones narrativas.

Mientras que en la novela epistolar *Bucólica*, la pobreza del señorito de Limioso se manifiesta en su ignorancia; en el “caserón acribillado de goteras” que habita; en el “<<penco>> trasijado y larguirucho” que cabalgaba y en los aleluyas con que mantenía a sus tres perros (Pardo, *La dama* 109-110), en *El cisne de Vilamorta* se exhibe en las pocas propiedades valiosas que le quedan, por ejemplo los adornos de plata de la montura y espuelas de su matlón; las “rentitas de centeno y cuatro viñas que ya no dan uva” y el pan y queso que siempre carga en el bolsillo, a falta de dinero (Pardo, 60).

En el caso de *Los pazos de Ulloa*, otra de las novelas que Emilia preparó en la celda de la torre de Meirás, la miseria de Ramoncillo Limioso encuentra su reflejo más fiel en la desnutrición de sus canes y en la extendida ruina de su mansión. Aquí es oportuno señalar, de manera preliminar, que gracias a esta clase de retratos, a las observaciones de un sector de la crítica literaria y a otras cuestiones literarias de carácter cualitativo, dicha novela se ha ganado un lugar sobresaliente, dentro del naturalismo literario desarrollado en España, pues no sólo transmite la lamentable visión que tiene doña Emilia, sobre la decadencia del país y

de Galicia, también manifiesta un buen uso del determinismo zolaniano, mediante la pintura verbal hecha sobre el mundo rural gallego degradado que percibe su autora principalmente en la aristocracia decimonónica de la montaña gallega y en el paisaje violento y agreste que contrasta con el ambiente civilizado de Madrid.

Si bien tales observaciones hechas al tema de la decadencia latente en las primeras obras bazanianas, abundan en el ámbito crítico profesional; hay que agregar que en el medio académico-literario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, sobre todo, en lo que respecta a *Los pazos de Ulloa*, ha despertado escaso interés en los poco más de cincuenta años que llevan iniciadas sus investigaciones, al menos en la carrera –y antecedentes institucionales– de carrera en Lengua y Literaturas Hispánicas. Esto causa gran sorpresa incluso si se considera el gran estima que tiene el texto en algunos sectores de la crítica literaria de los siglos XIX y XX y, en general, en la historia de las letras españolas, debido a su calidad narrativa y a la vigorosa presencia de su autora, en la tradición literaria decimonónica.

Extraña también el hecho de que una figura feminista tan ejemplar como Emilia Pardo Bazán, sea poco atractiva para el alumnado de la última década, pues su prolífica obra ha inspirado, del año 2000 a la fecha, la realización de sólo dos tesis, de las cinco existentes. Un número bastante pobre si se toma en cuenta la penetración que han tenido las nuevas olas del feminismo en la formación crítica de los estudiantes, en la perspectiva de los estudios académicos y, especialmente en la exploración de escritores simpatizantes con dicho movimiento social, justamente en el mismo periodo de tiempo.

Habría que reparar también que desde 2009 –año de presentación de la última tesis relativa a la escritora coruñesa– no se habían actualizado nuevas interpretaciones de *Los pazos de Ulloa*, ni de alguna otra obra narrativa, periodística o lírica de la escritora coruñesa, lo cual lleva a pensar en dicha novela como un terreno todavía fértil para estudiarse y como una oportunidad de ampliar el conocimiento que se tiene de ella y, en general, de la producción literaria pardobazaniana.

Ahora bien, para fines de esta tesina, llama la atención, por un lado, que los estudios universitarios y extraacadémicos, en general, atiendan la mayoría de veces únicamente a los espacios constitutivos más significativos del caserón de la familia Moscoso –archivo, huertos, cocina, cementerio, etc.– y que el alcance semántico de su decadencia se determine, si no a partir de sus respectivas descripciones, desde las acciones, atributos o relaciones de los personajes que se mueven dentro de sus coordenadas espacio-temporales. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que los enfoques analíticos están dirigidos frecuentemente a la porción residencial del complejo pasciego, lo cual, visto desde un concepto fragmentario del pazo, deja de lado otros rincones agrícolas y litúrgicos de carácter secundario –no por eso menos importantes– que están supeditados al poder patronal del hidalgo Moscoso, tal es el caso de los templos religiosos que se distribuyen por la comarca de Ulloa y por la jurisdicción del pazo Moscoso.

▪ **Objetivo**

Por todo lo anterior, la meta primordial de esta nueva contribución consiste en estudiar, en su totalidad, la configuración descriptiva espacial del pazo gallego que fija la novela como nivel de realidad central. Esto trae, como consecuencia, nueva vigencia al interés universitario que se ponga en el área de la Literatura española decimonónica de la licenciatura, a la vez que inéditas o complementarias perspectivas al espectro temático de *Los pazos de Ulloa* y de los extraordinarios estudios que han abonado, respecto a la narrativa bazaniana, Nelly Clempsey, Marina Mayoral, Arturo Souto, Iván Useche y otros eruditos no menos importantes. Sólo que ahora, las aportaciones de esta tesina estarán dirigidas al análisis exclusivo del espacio de ficción que abarca la llamada “gran huronera” del marqués de Ulloa, un pazo que se ha a bordado, todavía de forma inacabada, por la crítica de los especialistas antes mencionados.

Específicamente, se indagará si, a la luz de la teoría narrativa –también llamada narratología– formulada por Luz Aurora Pimentel, y de los estudios sociohistóricos que existen actualmente sobre la hidalguía y el mundo rural gallego, dicho escenario puede significar de manera indirecta –simbolizar– la decadencia

nobiliaria planteada normalmente por la historia del relato, ya sea en cada una de sus partes constitutivas o en toda su extensión. No estará de más reparar en los significados indirectos ajenos a la decadencia que pueda promover la descripción del complejo pancego.

Como se dijo previamente, en un abarcamiento más amplio y profundo de la huertera y de sus componentes, tanto interiores como exteriores a su jurisdicción residencial, se verificará si, junto a los espacios principales, otros de menor relevancia narrativa, también regidos por el eje residencial y por la lógica de conjunto del pazo de Ulloa, como el establo, estanque, la iglesia de Ulloa, molino, etc., proyectan o no un significado decadente relativo al marqués de Ulloa. El archivo, la huerta, el hórreo, el cementerio y demás espacios protagónicos no se dejan de lado, sino que se incluyen dentro de la panorámica espacial que ofrece esta tesis. El fin es incluirlos en el ensayo de otras interpretaciones complementarias al simbolismo decadente que ya han identificado con anterioridad los críticos.

La materia prima de este trabajo será entonces la amplitud descriptiva del caserón del marqués, con todos los atributos, partes constitutivas y rasgos físicos que la narración informa. Esto es, técnicamente, la variedad de series predicativas –adjetivos, frases– asignadas por la escritora, tanto a la unidad jurisdiccional pancega como a cada uno de los constituyentes arquitectónicos –dependencias, habitaciones, cuartos, secciones, etc.– que los califican y construyen como componentes escenográficos o connotativos de la realidad narrativa pancega, pues, como se verá más adelante, en las consideraciones teóricas, éstos constituyen los pilares físicos en los que se asienta el simbolismo de los espacios. Si la descripción resulta insuficiente, se considerará también la descripción en potencia que entraña la semántica particular de los sustantivos enunciados –los objetos que pueblan el universo literario–, o bien, las acciones de los personajes, tal y como sucede en la mayoría de los estudios críticos.

En definitiva, se trata de averiguar en qué espacios, en qué medida y de qué modo esta visión, llámese realista, de *Los pazos de Ulloa* configura la decadencia del mundo nobiliario gallego, ya que es muy evidente el crítico contexto en que se

desarrolla la historia, así como la mimesis bajo la que se guía para reconstruir el ambiente histórico, los usos regionales, la política local y el patrimonio arquitectónico, entre muchos otros elementos pertenecientes a la cotidianidad rural de los hidalgos y del campesinado gallegos del siglo XIX.

Cabe señalar que, dadas estas acotaciones, no se pasará revista a todos los espacios restantes que integran el universo de la novela, tanto en Santiago de Compostela –el casino, la casa pardo, la catedral, etc.-, como en el resto de las provincias que dibuja, al menos referencialmente, la narración –la mansión Limioso, la villita de Cebre, la casa de la jueza, el despacho de Barbacana, etc. No obstante, alguna mención merecerán en las comparaciones que se hagan en el transcurso del análisis.

▪ **Metodología**

El siguiente análisis propuesto se desarrollará en seis **capítulos**. El **primero** aloja un breve repaso por la vida de la escritora gallega, pues ayudará a comprender los factores sociales involucrados en la formación literaria de la condesa y en la génesis de *Los pazos de Ulloa*. De igual modo, contribuirá a conocer parte de los referentes reales sobre los que se construye el universo comarcano de la novela y el lugar que ocupa dicha novela, en la larga trayectoria literaria, periodística y cultural de doña Emilia.

El **segundo apartado** está designado al Estado de la cuestión. Por un lado, deja ver las posturas más destacadas de la crítica enfocada en el estudio de la decadencia del pazo Moscoso y en la valoración de sus componentes espaciales; por otro lado, permite recorrer las reflexiones que han plasmado en sus respectivos trabajos de titulación, los sustentantes universitarios, al rededor de los cuentos y novelas bazanianos. El fin es conocer los aspectos literarios por los que ya se ha accedido para interpretar *Los pazos de Ulloa* y, a partir de ello, proceder de forma complementaria, desde un resquicio inexplorado, o al menos, poco tratado, de la producción narrativa de la escritora coruñesa.

La **tercera sección** está dividida en dos partes. Una teórica, que asentará de manera sucinta las nociones narratológicas que permitirán, ora comprender la

relación existente entre la dimensión descriptiva de un relato –en este caso una novela– y su simbolismo literario, ora manejar la materia prima de esta tesina, la cual, como ya se dijo, consiste en nada menos que las predicaciones asociadas a la realización textual de la “ gran huronera”. La otra parte, llamada sociológica, contribuirá a contextualizar la historia ofrecida por *Los pazos de Ulloa*, ya no en el marco típico de los eventos históricos decimonónicos que los trabajos académicos se han encargado de repetir una y otra vez, en términos del reinado de Isabel II (1833-1868), las Guerras carlistas, la primera República (1873) y la Restauración (1874), etc. (Clemessy, 29; Souto, XXVII; Useche, 2), sino en función de los valores familiares y económicos que la hidalguía gallega moderna conservó, aún desde finales de la Edad Media y la instauración de la Monarquía española.

Con la **cuarta unidad** se emprenderá el desarrollo analítico de la tesina, atendiendo, específicamente, a la descripción correspondiente a cada uno de los escenarios religiosos –parroquia de Ulloa, la parroquia del destierro de Julián, la iglesia de Ulloa– que se encuentran al exterior de la jurisdicción del pazo Moscoso, pero que están ligados al marqués de Ulloa y al eje rector que supone la mansión Moscoso, debido al poder patronal del marqués. Por ello, se considerarán de gran importancia los trabajos elaborados por Antonio Presedo Garazo, en torno a la imagen pública y el poder de la hidalguía gallega, de la cual, dicho sea de paso, Pedro Moscoso y Cabreira es digno representante, al igual que Ramonciño Limioso, si se toma en cuenta el estrato bajo de los hidalgos más pobres. Esta sección concluye dando un salto al interior del área pancega para examinar, ahora sí, el área más sustancial del pazo, en términos religiosos: la capilla privada, la única dependencia a disposición de las prácticas litúrgicas del linaje Moscoso y de su joven capellán.

Posteriormente, en la **quinta parte** de este trabajo se estudiará las características descriptivas de todos los rincones que componen al área agropecuaria, denominada así por la comprensión que hace de espacios dedicados tanto a la agricultura –los huertos– como al cuidado de animales –el establo. Se pretende desplegar en este apartado un examen que opere de manera creciente, abordando primero los espacios meramente referenciales, es decir, aquellos que se

limitan a construir el espacio de acción de la novela y que se han etiquetado de intrascendentes para facilidades propias –eras, alpendres, tullas, corral, gallinero, palomar, e tc.–, y luego los espacios que poseen una serie predicativa plena, clasificados como trascendentes –concretamente el molino, huerto, establo, hórreo y huerta. En este punto será importante el diálogo que se entable, por ejemplo, con las aportaciones críticas de Jesús Ángel Sánchez y Pablo Pérez Méndez, dos estudiosos de *Los pazos de Ulloa*, en lo que se refiere a las figuras del jardín y del hórreo gallego, respectivamente.

Para finalizar, el **sexto capítulo**, se enfoca en el examen del complejo residencial, es decir, el escenario principal de la novela y símbolo más representativo, tanto del poderío hidalgo, en general, como del estatus socioeconómico y nobiliario de Pedro Moscoso. Aquí se concluye esta nueva propuesta analítica abordando primero los significados que puede denotar el grupo de componentes intrascendentes formado por los pasillos, la escalera, los corredores, los salones, et c. Después, trata de dar nuevas lecturas complementarias u o puestas a las que ya ha fijado la crítica especializada, respecto con el probable simbolismo del grupo de estancias más importantes del pazo como la cocina, el sótano, la habitación de Nucha, la habitación de Julián, el despacho de Primitivo y el archivo. Para ello, también será conveniente retomar el alcance significativo que tienen las acciones de los personajes.

CAPÍTULO 1. SEMBLANZA DE LA CONDESA PARDO BAZÁN

Emilia Pardo Bazán nació en A Coruña, España, el 16 de septiembre de 1851 y fue la única hija del matrimonio formado por el conde José Pardo Bazán y Mosquera Rivera (1827-1890), y Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza (1850-1915), personajes que gozaban de una alta posición social y económica en la Galicia del siglo XIX, debido, en parte, a las herencias que recibieron respectivamente de sus antepasados, sobre todo don José Pardo, quien descendía del muy antiguo linaje del conde Pedro Pardo de Cela, señor de la casa de Moeche durante el siglo XV (Barros, párr. 1).

Emilia creció en un ambiente familiar aristócrata, de amplia tradición solar y abundante patrimonio, características que se ofrecen de muchas formas en su narrativa, por ejemplo en el olvido abolengo del marqués de Ulloa y en los vestigios materiales de su caserón que dibujan *Los pazos de Ulloa*.

La considerable cantidad y calidad de bienes y rentas que la condesa heredó de sus padres, en múltiples ayuntamientos de A Coruña, Lugo y Pontevedra, no constituye un tema autobiográfico en *Los pazos de Ulloa*, pero sí interviene indudablemente como fuente de inspiración del espíritu creador de la escritora porque las cualidades físicas que presumen, tanto los paisajes como las mansiones de la comarca ficcional de Ulloa –la de Moscoso y Limioso–, reproducen, a nivel literario, cualidades similares a las que componían las distintas realidades gallegas en las que vivía la condesa, cuando pasaba tiempo en las residencias que heredó de su padre –el pazo de San Martín de Meirás (Sada), el de Miraflores (Padriñán de Xanxenso), el de Rañal (Moeche), et c.– y de su madre –la de Santiago de Compostela, la de Zanfoga (Vilasantar), la de Cañás (Cambre) e incluso la casa de Madrid que utilizaban en invierno, regularmente.

Resulta lógico pensar entonces que los numerosos viajes realizados por la joven Emilia, al interior de Galicia (Alla, 268; Bravo, 128-129; Paredes, 48-50), así como las múltiples actividades culturales y recreativas que realizaba durante verano y otoño, desde la contemplación del paisaje de Sada que rodeaba el pazo de Meirás, hasta la visita a los estanques del famoso pazo de Oca (cuenca del Ulla), también hayan intervenido como factores imprescindibles de la mimesis de

su novelística, por ejemplo en el tema de la ruda y agreste vida rural que retratan *Bucólica* y *Los pazos de Ulloa*, o incluso en la construcción literaria de los distintos escenarios campestres que conforman el predominante universo gallego de sus numerosos cuentos y novelas, tales como la naturaleza, las casas solariegas, las dependencias agropecuarias, los templos religiosos y la metrópoli compostelana, las ferias patronales, entre otros.

En este sentido, cobra importancia en el ejercicio literario de doña Emilia la excursión que realiza en 1880 al Monasterio de San Lorenzo (Pontevedra), pues afirman algunos biógrafos que el emblema de los Altamira ahí al bergado pudo haber motivado la configuración heráldica del blasón familiar de los Moscoso y Cabreira, ostentado en los jardines ficticios del caserón Moscoso (Alla, 278).

Asimismo, los personajes rurales de la novela como el montero Primitivo Suárez, los aldeanos, políticos y clérigos de la comarca de Ulloa revelan otras latitudes de la Galicia agraria en las que vivió probablemente la condesa, durante su juventud. Tómese por caso el caciquismo o cacicazgo, un vicio social y político propiciado por la división territorial que sufrió España en 1833, el cual provocó el empoderamiento político y económico de los representantes provinciales; la sustitución de la autonomía administrativa de las diferentes regiones hispánicas por una administración central en Madrid; y, como consecuencia de ello, una serie de atropellos por la democracia parlamentaria y los mismos delegados locales, sobre los campesinos (Alla, 268-269). De ahí que los fraudes electorales fueran de los delitos más comunes de la época, tal y como se reproduce en *Los pazos de Ulloa*, específicamente en el fraude que frustra la victoria de Pedro Moscoso, candidato cobijado por Barbacana, durante las elecciones de diputados.

Importante es también el aprovechamiento llevado a cabo por la escritora gallega, sobre la biblioteca de su padre, ubicada en la residencia de Miraflores, pues constituyó un factor decisivo en su temprana formación intelectual, en la consagración de su autodidactismo y, en general, en el desarrollo de su genio literario. De igual modo, destaca el acceso que tuvo la joven Emilia a otras bibliotecas ajenas, como la de su vecino don Benigno Rebellón y, sobre todo, la de Juana de Vega y Martínez, la mecenas cultural gallega mejor conocida como la

condesa de Espoz y Mina, quien, entre otras actividades, patrocinó múltiples causas literarias de índole local como los Juegos Florales y la educación de jóvenes cultos que posteriormente repuntarían como figuras artísticas, tal es el caso del violinista Pablo Sarasate (Acosta, 52-53).

Como se puede apreciar, la formación literaria de la joven Emilia contó con bases sumamente firmes: la lectura de algunos clásicos grecolatinos como la *Ilíada*, la aproximación a unos textos más universales como la *Biblia* y a otros más cercanos a su cultura española como *El Quijote*. Según los biógrafos, tampoco faltó en sus consultas la lectura de algunos escritores contemporáneos como José Zorrilla, cuyo estilo de versificación se dice que imita en sus primeras poesías, el Duque de Rivas, Juan Valera, Benito Pérez Galdós y Pedro Antonio de Alarcón. Se ha señalado a José de Espronceda y a Rosalía de Castro como dos de las mayores influencias que tuvo en su formación romántica, y a la poesía regional de Lamas de Carvajal, que trata “los horizontes, de las nubes, de la humedad, de la tierra gallega en suma” (ctd. en Bravo, 128), como otro más de los factores que intervino en su modo de pintar las mansiones rurales gallegas. Incluso tuvo acceso a las obras de Víctor Hugo, cuya lectura le habían sido prohibidas (Fernández, 15, 19; Sotelo, “E. P. B.: entre el Romanticismo” 432)

Posteriormente, a los nueve años, la pequeña Emilia emprende su producción literaria. Una de las primeras muestras de su vocación literaria fueron sus primeras poesías inspiradas en la Guerra de África (1859-1860) en la que participa España, las cuales dedica a las tropas hispanas que desembarcaron victoriosas, en A Coruña, a su regreso (Pardo, *La piedra* IX-X). Cuatro años después concluye la novela *Aficiones peligrosas* (1864), la cual sería publicada por entregas en el diario de Pontevedra *El Progreso*. Y a los quince años envía a *El Almanaque de La Soberanía Nacional* el cuento *Un matrimonio del siglo XIX* (1866).

El 10 de julio de 1868, a semanas de cumplir los diecisiete años, Emilia se casa, en la capilla de las Torres de la granja de Meirás, con José Quiroga y Pérez de Daza, un joven veinteañero también de familia hisdalga y poseedor de abundantes bienes y rentas, tales como los pazos de Banga y de Cabanelas, en

donde Emilia pasó suficiente tiempo hasta la mudanza que lleva a cabo la pareja a Santiago de Compostela, con el fin de que José concluyera su carrera en Derecho.

En 1969, el conde José Pardo Bazán, padre de la escritora, es elegido diputado por Carballino, en las Cortes Constitucionales, de donde las actividades políticas que realizaba como militante en el partido liberal progresista de Salustiano Olózoga. Por lo que doña Emilia regresa a vivir junto con sus padres, pero esta vez en Madrid, ciudad que significó para ella, no sólo el lugar predilecto en que pasaba los inviernos, sino también la fuente principal de su formación intelectual y literaria, pues entró a estudiar latín y francés, en un colegio francés de la capital, accedió a las tertulias literarias madrileñas como las del Ateneo de Madrid –en donde presentará, años más tarde, la serie de conferencias titulada *La revolución y la novela en Rusia* (1887)–, mientras sus padres residían en la Corte (*Estudios sobre Emilia*, XI; Fernández, 15; Pardo, *La piedra* X-XI).

Desafortunadamente, algunas consecuencias de la famosa revolución española iniciada en septiembre de 1868 –“La Gloriosa”–, tales como el inicio del reinado de Amadeo I de Saboya con su monarquía parlamentaria democrática (1871-1873) y el comienzo de la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), llevan a don José a tomar la decisión de emprender un recorrido, junto con el joven matrimonio, por distintas ciudades europeas como Roma, Viena, Londres, Bruselas y París; un viaje que despertó en Emilia el interés por la modernidad y cultura de los otros países europeos. De ahí que Emilia, curiosa por leer a varios escritores extranjeros en su lengua original, mejore su inglés para acceder a la lectura de Shakespeare y Byron, y perfeccione su alemán para comprender Goethe, Schiller y Heine. Sobre todas las ciudades visitadas, París le encanta por completo a la escritora gallega, de modo tal que reitera sus estancias en la capital francesa, aún después de concluir el viaje que inició por Europa, en 1873.

Ya de vuelta en España, cuando el gusto de doña Emilia por la poesía va decayendo, nace Jaime (1876-1936), su primer hijo, al que le dedica una serie de poemas titulados precisamente con su nombre: *Jaime*, colección que se editará en 1881 gracias a la ayuda de su amigo el krausista Francisco Giner de los Ríos. Asimismo, la condesa vuelve a retomar sus hábitos literarios y sus aficiones

científicas, los cuales explican algunos aspectos ideológicos importantes en su producción narrativa, por ejemplo la escritura de bocetos costumbristas y críticas literarias y el estudio tanto del pensamiento religioso cristiano como de las teorías contemporáneas –leyes de Darwin.

Por eso entonces, Francisco Giner la introduce en el estudio de distintas filosofías como la de Kant, Descartes, Santo Tomás, Aristóteles y Platón, al mismo tiempo, doña Emilia, a través de las tertulias de la Corte, se relaciona con múltiples escritores de la época, como Marcelino Menéndez Pelayo y Benito Pérez Galdós, quien junto con Alarcón, Pereda y Valera enfrascarán a la escritora en el realismo y las costumbres nacionales.

El año de 1876 destaca en términos de la producción literaria de Emilia Pardo Bazán porque gana con *El examen crítico de las obras del P. Fr. Benito Feijoo* el concurso literario que se celebraba en Orense, por el centenario de Feijoo. Tal ensayo, además, empieza a destacarla en las letras como una joven escritora sobresaliente –apenas contaba con 25 años– que, de acuerdo con la crítica, comenzaba a mostrar temas que predominarían posteriormente en su narrativa como “la religiosidad, su preocupación por el problema nacional, su defensa del feminismo y el progreso”.

Es justamente entre 1877 y 1879 que aflora el pensamiento científico y la vocación religiosa de doña Emilia, pues en ese periodo, atraída por la literatura hagiográfica, publica diversos artículos didácticos, moralizantes y eruditos sobre destacados poetas cristianos como Dante Alighieri, John Milton y Torcuato Tasso, en *La Ciencia Cristiana*, revista en la que incluso publicó un estudio sobre el darwinismo: *Reflexiones científicas contra el darwinismo*, el cual expone su inclinación por las teorías científicas europeas del momento (Pardo, *La piedra* XI-XII).

Otro de los ejemplos que manifiestan la inclinación científica de la escritora y sobre todo su tardía afición a la narrativa fue la publicación en la *Revista de España* de su primera novela *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), obra que curiosamente coincide en el año que nace su segundo hijo, María de las Nieves.

La década de 1880 es otro de los periodos que sobresale en la vida de la condesa porque lleva a cabo varias labores considerables en defensa, reivindicación y fomento de la cultura gallega, en medio del auge regionalista al que dio lugar el Rexurdimento; por ejemplo: la fundación y dirección de la *Revista de Galicia* (1880), mientras colaboraba con *La Aurora de Galicia*, y la fundación y presidencia de la Sociedad de Folklore Gallego (1884), mediante la cual impulsó la realización de numerosas investigaciones y trabajos sobre la cultura popular de su tierra natal, con sus comentarios hechos a la lírica popular en *El cancionario popular gallego* y el discurso *La poesía regional gallega*, publicado en *De mi Tierra* (1888). Asimismo, en el Círculo de Artesanos de A Coruña (1885), pronuncia la conferencia en homenaje a la muerte de Rosalía de Castro (1837-1885).¹

En la misma década, doña Emilia realiza uno de sus múltiples regresos a Francia, específicamente una estancia veraniega realizada en 1880 al balneario de Vichy, con el fin de guardar reposo al padecimiento hepático que sufría. Ahí comienza a preparar *San Francisco de Asís* –texto que terminará hasta 1882– y se inicia en la lectura de algunos de los literatos franceses más reconocidos de la época como Balzac, Flaubert, los hermanos Goncourt, Daudet y en especial Emile Zola, jefe de la escuela naturalista, cuya novela *L'Assommoir* acrecentará, según los biógrafos, su atracción por el movimiento artístico francés (Clemessy, 8).

En adelante, la condesa comenzará a divulgar la estética del naturalismo en la revista *La Época* (1882), a través de la publicación de numerosos artículos y comentarios que abordarán los principios literarios generales de dicho movimiento artístico y particularmente, los fundamentos de varios novelistas franceses como Zola. Años más tarde, tales publicaciones formarían la obra que erigiría a Emilia como una de los precursores del naturalismo en España: *La cuestión palpitante* (1882-1883).

Con el pasar de los años, la escritora gallega va desarrollando un estilo narrativo crecientemente naturalista que, en ese proceso de evolución, intenta

¹ Conviene mencionar también, como labor cultural de la escritora coruñesa, la promoción que hizo doña Emilia Pardo Bazán para la posterior fundación de la Real Academia Gallega, en 1906. Institución de la que, incluso, fue nombrada Presidenta de honor. Véase Alla. *La Galicia de Emilia...* p. 266; Clemessy. “Introducción...”, p. 9; y Sotelo. “Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego”, pp. 294-295.

conciliar su pensamiento religioso cristiano con algunos puntos estéticos de la escuela francesa, por ejemplo el determinismo de Zola. De ese modo, en sus obras posteriores como *Los pazos de Ulloa*, la escritora echa mano de diversos recursos predominantemente científicos que hacen de la narración una especie de análisis psicológico, social e histórico de los actores, tal es el caso de los escenarios experimentales, apegados a la realidad rural del mundo gallego decimonónico, los cuales dan lugar a la observación y examen del comportamiento humano de los personajes –Julián y Nucha en el espacio campestre–, de sus condiciones de vida, su fisiología y del resto de datos circunstanciales que permite una lectura “objetiva” de la historia. Ya lo menciona doña Emilia a Menéndez Pelayo: “lo que hay en el fondo de la cuestión es una idea admirable, con la cual soñé siempre: la unión de método en la ciencia y el arte” (Pardo, *La piedra* XIX; Clemessy, 17).

Esto ha llevado a la crítica a considerar naturalistas, hasta determinado grado, novelas como *Un viaje de novios* (1881), publicada el mismo año en que nació su última hija, Carmen y en cuyo prólogo aparecen las primeras interpretaciones de doña Emilia, acerca del naturalismo; *La Tribuna* (1883), –impresa el mismo año en que finaliza el matrimonio de Emilia, debido a las dudas que consumían a su marido, respecto su catolicismo y moralidad–; *La madre naturaleza* (1887), *La piedra angular* (1891) y por supuesto *Los pazos de Ulloa* (1886), novela firmada en París que llevó a su autora a colaborar en *La España Moderna*, revista dirigida por Lázaro Galdiano, mientras realizaba una nueva estancia en Francia.

Cabe señalar que en esa reciente visita al país gallo, la condesa asistió asiduamente al *Desván* de los hermanos –Edmundo y Jules– Goncourt, círculo intelectual en donde interactuó además con otros personajes como Daudet, Huysmans, E. Rod y Maupassant, y en el que, sobre todo, conoció las famosas novelas rusas de Gogol, Pushkin, Tolstoi, Dostoievski, por medio de traducciones (Clemessy, 9; Paredes, 45.)

En el transcurso de los siguientes años de su vida, los viajes de la condesa por Europa no cesaron, pues visitó, entre otros países, Portugal, Italia, Francia –de nueva cuenta– y los Países Bajos, durante cuya estancia edita *Por la Europa*

católica (1902). Tampoco paró en su ejercicio literario y mucho menos sus ocupaciones periodísticas dentro y fuera de España, ya que, por un lado, publicó otras novelas no menos importantes para la crítica como *Memorias de un solterón* (1891), *Doña Milagros* (1894), *La Quimera* (1905), *La sirena negra* (1908), etc., y por otro lado, colaboró escribiendo crónicas y artículos varios para diferentes publicaciones como el diario madrileño *El Imparcial*, el *Diario de la Marina* de la Habana, *La Nación* de Buenos Aires, la revistas *La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *Revista de España*, y por su puesto la revista que fundó, redactó y patrocinó durante tres años con el dinero heredado de su padre: *El Nuevo Teatro Crítico*, una publicación mensual que recogería sus críticas hechas al teatro y política de la época y especialmente a varias secciones sobre viajes.

Por último, queda mencionar que también participó en numerosas actividades de índole intelectual, académico y social, por no mencionar algunas: la candidatura a la Real Academia Española en 1891 –rechazada por la oposición de Juan Valera–, la dirección del Congreso Pedagógico Iberoamericano, a partir de la cual se publica la Biblioteca de la Mujer (1892), la presidencia de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid (1906) y el nombramiento como catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central (1916), hasta su muerte, acaecida el 12 de mayo de 1921, a causa de una complicación diabética (Pardo, *La piedra* XIV-XVI).

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La crítica ha estudiado numerosos temas en torno a *Los pazos de Ulloa* que de alguno u otro modo se vinculan a la decadencia nobiliaria de Pedro Moscoso, sea en el marco de la estética naturalista de la novela; el de la influencia que ejerce el medio ambiente en las acciones y psicología de los personajes –determinismo–; el de la animalización de los actores y el del binomio civilización contra barbarie, entre muchas otras cuestiones que ofrece la novela.

A continuación se abordan algunos de los abundantes ensayos que se han dado a la tarea de estudiar aquellos asuntos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán, dentro y fuera de las aulas universitarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, siempre atendiendo y rescatando la larga trayectoria que forjó la condesa gallega como escritora, crítica y erudita, en el mundo de la literatura española decimonónica.

2.1. Ensayos críticos

En la lista de trabajos que han evidenciado la preocupación de doña Emilia por exponer en *Los pazos de Ulloa* temas como el caciquismo, el atraso de la montaña gallega y, principalmente, la decadencia de los linajes nobles, se encuentran, por mencionar algunos, la introducción biográfica y crítica que hace Nelly Clemessy a la novela en 1987 (25, 30, 77, 91, 97); *Las imágenes termodinámicas en Los pazos de Ulloa y La madre naturaleza* (1998) de Kevin S. Larsen (306-307); *Anhelos de modernidad en Los pazos de Ulloa: civilización y barbarie como espacios contradictorios* (2006) de Óscar Iván Usetche (11-15); y *Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego* (2007) de Marisa Sotelo Vázquez (300-301, 311).

Éstos componen toda una serie de trabajos que, a pesar de compartir temas en común, manejan diferentes unidades de análisis y en distinto grado de profundidad, y a que unos abordan escenas o atmósferas, como la que figura la cartomancia suscitada en la cocina de la huronera; otros analizan escenarios en toda su extensión, como el complejo arquitectónico de la mansión Limioso, o bien

espacios más específicos como la huerta del pazo de Ulloa. Algunos más se enfocan en estudiar a los personajes protagónicos como Julián, o secundarios como María la Sabia.

Arturo Souto Albarce, por ejemplo, en la introducción que hace a la novela, en su edición de Porrúa publicada en 1991, ha señalado que la presencia de personajes como Pedro Moscoso y el abad de Ulloa, se justifica por la descripción del rezagado mundo feudal de la montaña gallega que dirige el afán civilizador de la novelista y su simpatía por la imposición de un estado moderno (XXIII, XXVII). La representación de aquel universo campesino bárbaro de la comarca ficticia, alejado de la civilización, víctima del detrimento de los señoríos, de su propia animalidad, irracionalidad e ignorancia sugiere entonces el llamado hecho por la autora a sus contemporáneos para emprender una urgente modernización que rescate su realidad de tal descomposición.

Por su cuenta, otros especialistas como Carmen Bravo Villasante y Rolf Eberenz denuncian la decadencia nobiliaria y, sobre todo rural, de la narración, desde el antagonismo establecido entre el campo y la ciudad, o sea: la lucha de clases que enfrentan los agentes urbanos contra los rurales, en medio de una organización estamental rezagada y deteriorada. En particular, Villasante señala en *Vida y obra de Pardo Bazán* (1962), a Manuel Pardo de Lalage como símbolo prototípico de la degradación de los hidalgos citadinos, mientras que identifica a Nucha y Julián como los personajes espirituales, refinados, civilizados y morales que se ven derrotados por los actores del medio rural (129-133). Eberenz, en *De Los pazos de Ulloa a la Madre Naturaleza: la evolución de un mundo novelesco* (1983), enmarca ambos tipos de personajes en un enfrentamiento de clases, en el que participan, por un lado los personajes civilizados y la aristocracia decadente, anquilosada nobiliaria y económicamente: Julián, Pedro Moscoso, su tío y Ramón Limioso; y por otro lado el campesinado, de estructura social tradicional y degradado: Pimitivo, los labriegos, artesanos y los criados ignorantes y supersticiosos de Ulloa (99, 102, 110-111).

Finalmente, no menos importantes son los trabajos que, en lugar de estudiar el tema de la decadencia y el significado de los objetos que componen al pazo en

sus variadas estancias, se concentran en el modo en que influye el medio civilizado o bárbaro sobre las acciones, la psicología y la perspectiva de los personajes, principalmente sobre Julián. Para ser más específicos: *Emilia Pardo Bazán, Los pazos de Ulloa: punto de vista y psicología* (1977) de Maurice J. Hemingway (391-396), y *La densidad genérica y la novela del ochocientos: Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán* (2003), de Germán Gullón (177, 179-182).

2.1.1. Acerca del pazo y su decadencia

Ahora bien, los trabajos inscritos específicamente en la línea de análisis decadentista de *Los pazos de Ulloa*, evocan por lo regular al tópico literario decimonónico de la casa solariega deteriorada. Tal es el caso de *Anhelos de modernidad...*, en cuyas líneas Useche alude a la mansión Moscoso, pero como resultado colateral de la oposición *civilización* –ciudad– contra *barbarie* –campo– que sustenta a la crítica social de la novela: la misma que ya señalaba Souto años atrás (8-9, 11-15), en torno a la efectiva instauración de un modelo modernizador en España.

Por el contrario, hay casos como el de la introducción de Clemessy (24-26, 30, 77-78, 91-99), en los que la figura del pazo recibe bastantes atenciones a lo largo del trabajo, apareciendo unas veces ligada a la descripción de los personajes y otras veces comparada con los antecedentes novelísticos de la autora, como *Bucólica* y *El Cisne de Vilamorta* (ambas de 1884), obras en las que ya germinaba la ilustración decadente, abandonada y vieja de las moradas señoriales, propias de una estructura social arcaica regida por un sistema de relaciones neo-feudales y por las groseras costumbres del campesinado gallego.

Un ejemplo típico de los enfoques críticos de la novela que dan preferencia al análisis del concepto global del pazo lo constituye *Las imágenes termodinámicas...* de Larsen, pues explica la correspondencia que existe entre la caracterización del caserón y el detrimento moral y físico experimentado por Pedro y Sabel, durante los años que transcurren entre *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* (1887). El agotamiento causado por la vida primitiva e insana de ambos

personajes, se refleja, a un nivel físico-químico, en las condiciones físicas del pazo de Ulloa que van degenerándose durante el acontecer de la historia (307).

2.1.2. Sobre los componentes espaciales de la gran huronera

Si del espacio se trata, son variados los estudios que se limitan a analizar los diferentes componentes interiores del pazo de Ulloa, al menos, los más representativos como la cocina, el hórreo, la capilla, etc., sea desde una perspectiva familiarizada o ajena a la decadencia de la familia Moscoso.

Basta con citar el caso de Robert Edward Osborne, quien, al igual que Souto ("Introducción", XXVII), señala en *Emilia Pardo Bazán: su vida y sus obras* (1964) el simbolismo proyectado por la descripcón del archivo personal del marqués de Ulloa, a saber: la ruina nobiliaria, física, intelectual y económica de la familia, sugerida por el estado lastimoso de documentos, libros empolvados y cuentas destrozadas que guarda el archivo (57-58).

Asimismo, Jesús Ángel Sánchez García contribuye a la fragmentación del tópico decadente de los pazos, pero a través del sobresaliente análisis que hace, sobre los jardines, en *Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos* (2004), específicamente acerca de la huerta de la gran huronera (152-161, 175-176). No sólo explica los cambios estéticos y agrícolas que experimentaron los jardines pacegos, en la realidad histórica dieciochesca y decimonónica de los pazos, a consecuencia de la desaparición de las bases socioeconómicas de los hidalgos, sino que enlista algunas de las muestras literarias que ofrecen las *Sonatas* de Valle-Inclán y, obviamente, *Los pazos de Ulloa*, respecto con las transformaciones de dichos terrenos.

2.2. Tesis

Si bien el panorama anterior de los ensayos críticos muestra las diversas perspectivas y modos que se han enunciado en general, respecto con el tema de la decadencia y del pazo, en *Los pazos de Ulloa*, las cinco tesis registradas en el catálogo electrónico de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM (TESIUNAM), exhiben el acotado número de trabajos que se han pronunciado, en torno a la obra

narrativa de Emilia Pardo Bazán: dos de ellos trabajan sobre diferentes selecciones de cuentos, mientras que los tres restantes, abordan en mayor o menor medida *Los pazos de Ulloa* y otras novelas de igual o mayor valor académico, tales como *La tribuna* (1883), *La madre naturaleza* (1887) y *La piedra angular* (1891).

2.2.1. Estudios sobre los cuentos

Dentro del par de tesis que concentran su estudio al análisis de corpus cuentísticos, se encuentra el más reciente trabajo que se ha hecho en el Colegio de Letras Hispánicas, sobre la obra bazaniana, el titulado: *Lo fantástico y sus fronteras en una selección de cuentos de Emilia Pardo Bazán* (2009), presentado por Rosaura Gómez Guzmán, en el Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia (SUAYED).

En él, la sustentante se dedica al área de rastrear y describir las características maravillosas, extrañas y fantásticas del contenido narrativo correspondiente a 52 cuentos bazanianos seleccionados, desde la perspectiva teórica y conceptual ofrecida por especialistas de la literatura fantástica –sobre todo de los cuentos decimonónicos españoles de corte maravilloso o fantástico–, como Antonio Risco. Gómez Guzmán también clasifica los diferentes tipos de fantasía presentes en cada una de las historias que supone cada cuento.

Concretamente, encuentra en relatos como *El Amado*, *La mariposa de pedrería*, *El tesoro*, *Vidrio de colores*, *La sombra*, *El llanto*, *El balcón de la princesa* y *La emparedada*, un grupo de narraciones de corte predominantemente maravilloso, debido a que, por una parte, presentan seres extraordinarios y sobrenaturales como las hadas, y, por otra parte, enmarcan las acciones en mundos gobernados bajo leyes únicas, totalmente diferentes a las del mundo real (Gómez R., 81-140).

Completa este primer conjunto de tesis *La sociedad española vista por Emilia Pardo Bazán: cuentos*, un trabajo presentado por Olivia Hernández Martínez en 1996, en el Sistema Escolarizado de la carrera, el cual está encaminado a demostrar, a partir de una colección de cuentos marcadamente críticos, la sobresaliente labor testimonial y denunciante que sostuvo la escritora gallega,

respecto con las instituciones de su tiempo: una época decimonónica, cuya sociedad era bastante represiva, especialmente contra la mujer.

Para ello, Olivia explora la estética y la visión que orienta la lectura, pero principalmente las acciones y la psicología de personajes poco evolucionados y anclados al pasado, de corte campesino, burgués o femenino, que en un corpus cuentístico de tal naturaleza, viven víctimas de los problemas y circunstancias sociales más comunes de la España del siglo XIX. Tampoco deja de lado las condiciones en las que participan los actores de doña Emilia, es decir, toda una gama de problemas sumamente preocupantes para la condesa gallega como el atraso, la improductividad, el ocio, caciquismo, ignorancia, desintegración familiar, apatía, etc.

Así, por ejemplo, en la carencia de objetivos y en la inmadurez que conforman la personalidad del protagonista de *La casa del sueño*, Hernández Martínez localiza el tema de la apatía e indiferencia social del pueblo español. Y señala a Juan, el desdichado molinero de *Un destripador de antaño*, como digno representante de la improductividad española que trae como consecuencia la pobreza y miseria de su familia.

Paralelamente sobresale la figura de la mujer en el estudio cuentístico de Hernández Martínez, por que la calidad y variedad de roles que adoptan los personajes femeninos bazanianos —el ama de casa, esposa, prostituta, etc.— reflejan la tradicional y rezagada sociedad española en la que se restringía y subordinaba a las mujeres, limitándolas a la profesión hogareña y excluyéndolas de la vida pública, debido al capitalismo reinante que privilegiaba el mercado y a la debilidad que se les atribuía. De acuerdo a Olivia, ejemplo de ello son Pilar, del cuento *Fantaseando*: el ama de casa abnegada, siempre al pendiente de su familia, saturada de las tareas domésticas, esclava de la cocina, los niños, los criados, la ropa y la despensa. Y la protagonista de *Champaña*, una mujer forzada a casarse, sin ser consultada, porque significaba un una carga económica y social para sus padres (ctds. en Hernández, 24-25, 47, 73).

2.2.2. Trabajos sobre las novelas

En cuanto al conjunto de investigaciones académicas que se han enfocado parcialmente al estudio de *Los pazos de Ulloa*, se encuentra *La figura femenina en novelas de Emilia Pardo Bazán* (2000), tesis en la cual de Javier Grada Ríos también aborda los personajes femeninos de la condesa gallega, pero ahora trasladando la cuestión a la producción novelística de la condesa.

Grada rastrea las muestras deplorables y futuristas del retrato ambivalente femenino que dispersa la condesa en varias de sus novelas como *Un viaje de novios* (1881), *La tribuna* (1883), *Una cristiana* (1890), *Memorias de un solterón* (1896) y, por su puesto *Los pazos de Ulloa* (1886), esto con el fin de recogerlas y describirlas en una clasificación de sus diversas modalidades: la soltera, la casada, la madre y la viuda.

Así pues, el sustentante expone en un capítulo –el segundo– los mismos tipos femeninos oprimidos que incomodan y precupan a doña Emilia en su realidad inmediata, pero que, al retratarlos en sus novelas, le sirven también como medio de denuncia del marasmo y vicios de la época, específicamente del injusto trato que recibe la mujer. Ejemplo de ello son las acepciones de madre, animal reproductor y criatura frágil que encarna Marcelina, por la sumisión al varón, bajo la que vive, tanto en la huronera como en su casa compostelana.

Y en otro apartado –el tercer capítulo–, Grada Ríos describe la proclamación de la mujer del futuro, es decir, la formulación que hace doña Emilia de un perfil de mujer emancipada del hombre; desembarazada de prejuicios y tradiciones; liberada legal, económica y sexualmente, esto como respuesta a la urgente necesidad de proponer soluciones radicales al problema social que significan las bajas expectativas de la mujer, en la sociedad española. Basta con citar a Mo, un personaje femenino de *La prueba* (1890), digno representante de los modelos típicos de la mujer del porvenir bazaniana (ctd. en Grada, 29, 74-75) porque las lecciones de inglés, Geografía e Historia que imparte a unas señoritas de familia rica, hablan y a de esquemas intelectuales, morales y educativos al ejados totalmente de los tradicionales y, por tanto, de su capacidad de elegir su ocupación libremente.

Otra de las investigaciones de este segundo grupo de tesis relativas a la novelística bazaniana, sustancial en lo que se refiere a las cuestiones genéricas de *Los pazos de Ulloa*, es el trabajo de maestría presentado por Martha Miyatake, bajo el nombre de *El naturalismo en las obras de Emilia Pardo Bazán* (1963), el cual, como su nombre lo indica, está enfocado principalmente a revisar las cualidades que hacen de las novelas de la escritora gallega, obras naturalistas. En segundo término, de modo más superficial, el estudio explora las tendencias románticas, incluso místicas, de las novelas y llega a compararlas con las características narrativas-descriptivas de otras producciones contemporáneas como *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín", *Peñas arriba* de José María de Pereda y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós. El objetivo de la sustentante es, en todo caso, el de discernir el papel que desempeñó la condesa en el movimiento naturalista de la literatura moderna española.

Para ello, en el apartado dedicado a *Los pazos de Ulloa*, Miyatake da un panorama general del argumento de la novela y, en su transcurso, va describiendo, por un lado, una especie de semblanza de los personajes –básicamente Julián, Pedro, Nucha y Primitivo– y, por otro lado, una reseña de las características naturalistas que encuentra.

Particularmente Martha identifica *Los pazos de Ulloa* como una fusión bien lograda de realismo español y el naturalismo francés, en la cual se pueden encontrar múltiples aspectos. Sirvan de ejemplo las referencias a los temperamentos de los personajes –el lírico-nervioso de Julián, el bilioso de Juncal y el nervioso de Nucha–; cuadros de criptivos de inmundicias –las sabandijas que salen de las hojas revoltosas del archivo privado–; la influencia que ejerce el medio ambiente, sobre la vida, actitudes y psicología de los personajes –la crianza del capellán al lado de su madre explica su índole pasiva y su temperamento a feminado–; el empleo de términos científicos –el "estrabismo convergente" que padecía Nucha–, entre otros recursos narrativos distintivos.

A pesar de que, en general, todas estas características naturalistas se van adaptando al naturalismo español de la condesa, Miyatake afirma que hay otras más en *Los pazos de Ulloa* y en el resto de novelas que conformarán su estilo

naturalista particular (66-67, 70), a saber: la crítica hecha a la estrechez mental de los pueblos donde todo “se envilece, empobrece y embrutece”; el costumbrismo de algunas escenas –el alboroto, júbilo, olores y sabores de la fiesta de San Julián, patrón de Naya–; la atenuación de la brutalidad con que Zola narraría determinadas escenas y la riqueza del vocabulario –usos de sufijos diminutivos y aumentativos, palabras gallegas y latinas como herbeiro y Eneas, etc.

En definitiva, la licenciada encuentra en el estilo literario bazaniano un punto consolidado donde convergen otras corrientes nominales importantes que el naturalismo francés, por ejemplo el costumbrismo, el realismo español, romanticismo e incluso la ciencia.

Por último, la tesis de licenciatura más antigua dentro de este conjunto de estudios universitarios: *En torno al naturalismo de Emilia Pardo Bazán: Los pazos de Ulloa y La madre naturaleza* (1972), resulta ser otro de los trabajos que comparten con Miyatake la finalidad de examinar los segmentos estéticos naturalistas de la novelística pardobazaniana, sólo que su caso consiste en un análisis más profundo y acotado que el anterior, dado que se limita a analizar las dos partes de la saga paciega, además de atender, en menor medida, sus expresiones más románticas y realistas.

Su autora, Elisa María Cano Bonilla, también enumera múltiples características típicas del naturalismo francés que fueron retomadas por la escritora coruñesa en sus dos novelas, por ejemplo las fuerzas que rodean la naturaleza humana de los personajes bazanianos; la crítica hecha a la degradación de los valores tradicionales; la influencia moral de los hermanos Goncourt; el trasfondo espiritual y religioso de las novelas rusas y la asunción del concepto científico-experimental de la literatura de Zola. No obstante, deja en claro que la identificación de *Los pazos de Ulloa* con el naturalismo se da en la medida que presenta la degeneración de una familia y la ruina inevitable de una clase –los hidalgos– y de las casas de antaño; no en la forma de expresar el problema.

El desmenuzamiento que hace Cano del arte naturalista de doña Emilia es lo que marca la diferencia en su trabajo de titulación porque, además de tocar la influencia del naturalismo francés, del romanticismo –específicamente del *Emilio* de

Rousseau– y del r ealismo, s obre l a s aga baz aniana, a tiende l os as pectos de índole moral –católica– que de finen el es tilo mesurado de l a es critora coruñesa, dándole mayor apertura al tratamiento de los temas repugnantes, desvergonzados y s ensibles par a l a época –concretamente l a pr ostitución, el v agabundaje, l a miseria y la decadencia moral de l as clases humildes– y facilitando su método de observación paciente y minuciosa.²

Incluso esta tesis dedica algunas reflexiones incidentales al tema del espacio (Cano, 27-28), es pecíficamente en t orno al paí s virgen, s alvaje y des ierto q ue escenifica l as pasiones v iolentas de *Los pazos de Ulloa* y que pud o ha ber heredado doña Emilia, en c ierta medida, del edén planteado por Saint Pierre en *Pablo y Virginia*, una novela, cuyo espacio de acción se asemeja mucho al que suscita el desarrollo incestuoso de Perucho y Manolita, durante la transición de *Los pazos de Ulloa* a *La madre naturaleza*.

² La lista de rasgos naturalistas, románticos y realistas es bastante amplia y no puede resumirse en la reseña que se intenta dar aquí, sin mermarla. Véase por ejemplo algunas de estas características en Cano. *En torno al naturalismo de Emilia...*, pp. 17-18.

CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO Y SOCIAL

3.1. La descripción y sus recursos tonales

El estudio del espacio pac ego como símbolo de decadentismo está fundamentado en el modelo de análisis narrativo que Luz Aurora Pimentel propone inicialmente en *El relato en perspectiva* (1998) y complementariamente en *El espacio en la ficción* (2001), para penetrar en el universo mimético que construyen los relatos literarios –cuentos, novelas, crónicas, et c.–, pues algunos de los conceptos y recursos descriptivos que maneja dicha teoría proporcionan las herramientas necesarias para la identificación y discernimiento de las connotaciones que puede desplegar la caracterización del pazo Moscoso.

Se trata, en efecto, de un modelo que recurre a diversos conceptos lingüísticos y semiológicos, provenientes de la narratología ofrecida desde los años sesenta del siglo pasado, por los formalistas rusos –recuérdese a Propp y sus investigaciones sobre los cuentos populares–, y que apela, especialmente, a las aportaciones de renombrados narratólogos, por ejemplo la *diégesis* de Gérard Genette, el *mundo de acción humana* de Ricoeur, la *serie predicativa* de Philippe Hamon, la *iconicidad* de Greimas, entre otras nociones no menos importantes que se manejarán y definirán más detalladamente, conforme a los requerimientos analíticos que soliciten las características particulares de cada escenario.³

Específicamente, el soporte conceptual de este trabajo deriva de la *aveta* narratológica *modal* (Pimentel, *El relato* 8-9): aquella que analiza la forma y el funcionamiento de los textos narrativos, es decir en términos llanos, el modo en que el relato *re-presenta* una historia o un mundo; o bien técnicamente, la manera en que la novela proyecta una *ilusión de realidad*, la cual en este caso correspondería al mundo rural gallego de la comarca de Ulloa. Por lo tanto, la exploración del simbolismo decadente del pazo Moscoso estará restringida la mayoría de las veces a los recursos narrativo-descriptivos que configuran esa *realidad narrativa*, tal es el caso de la perspectiva que orienta al relato y, especialmente, los lugares y objetos que pueblan los espacios de ficción.

³ Las cursivas empleadas en éstos y en los siguientes términos tienen la finalidad de resaltar los conceptos citados.

Si se considera que, independientemente de la perspectiva “civilizada” desde la que se cuenta la historia, *Los pazos de Ulloa* está constituida por aspectos de índole dígame “realista”, como el gran manejo del detalle y la evidente referencia hecha al mundo rural gallego, lo más indicado es emprender entonces un análisis espacial orientado a trabajar sobre dos de los tres factores que distinguen una definición textual del relato: la *diégesis* y el *discurso narrativo*, elementos que desde el *modo de enunciación* de un relato, equivalen a la *historia* y al *discurso* que forman el mundo ficcional de una narración (Pimentel, *El relato* 10-12).⁴ El primero se tomará en cuenta porque comprende, tanto a la serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado –lo que se llama historia por lo regular–, como al universo en el que se dan tales sucesos, con todos sus personajes, lugares y objetos. Y el segundo, porque constituye el cuerpo del relato y la fuente imprescindible de la información descriptiva y narrativa.

A su vez, desarrollar el tema de la configuración decadente del espacio pacego exige la consideración previa de algunos aspectos tóricos y recursos descriptivos que construyen el mundo narrado, pues, como ya se mencionó, la dimensión descriptiva de la novela es uno de los componentes informativos básicos de las narraciones que contribuyen a *significar* el espacio diégetico, o sea, a brindarle efectos reales, ideológicos o simbólicos.

De entrada, recibirá especial atención el proceso discursivo de *iconización*, ya que es el único medio narrativo a través del cual se asigna, selecciona y ordena un mayor o menor número de detalles a cada uno de los diferentes constituyentes de la diégesis. Por lo tanto, se atenderán también, si es necesario, los distintos modelos lógicos, espaciales, temporales, etc., llamados *sistemas de contigüidades obligadas*, que, participando en el proceso mismo de iconización, rigen el campo *semántico* –rasgos– o *morfológico* –partes constitutivas– particular de cada objeto o lugar del relato, con el fin de brindarle a cada segmento del universo literario una imagen coincidente al espacio real que “imitan” y, así, convertirse en la realidad

⁴ El tercer aspecto que compone la triada compositiva textual de un relato, según Pimentel, y que no merece mayor explicación en este trabajo, debido a su orientación analítica, es el *acto de la narración*, el cual pone mayor énfasis en el narrador que en el contenido narrativo.

misma del relato o, si es el caso, en símbolos significativamente acordes al argumento.

Es de este modo que la descripción –al menos la realista– garantiza, a final de cuentas, la creación de una *ilusión de realidad* fiel y coherente con el mundo extratextual, así como una base espaciotemporal narrativa, sobre la que una novela puede proyectar diferentes significaciones indirectas, tal y como sucede en la descripción bazaniana del desastroso archivo que, como ya se vio anteriormente, no sólo constituye un escenario deteriorado a los ojos de Osborne, sino también un símbolo de la ruina económica, nobiliaria y física del linaje protagonista.

Desde luego, será sumamente importante tomar en cuenta la *dimensión espacial* de la novela: uno de los tres aspectos básicos –junto al temporal y al actuarial– que componen la *diégesis* de un relato y cuyos atributos están regidos por la organización textual *cuantitativa* de la misma narración, para efectos de realidad del mundo que plantea. Por el lo, se trabajará sobre lo que Pimentel denomina *series predicativas*. Esto es, los inventarios de adjetivos o frases que califican a los objetos del mundo o que, desde otra perspectiva, enumeran las propiedades *semánticas* o *morfológicas* de los objetos o lugares composicionales del universo narrado, acotando su imagen y dándoles unidad temática, a lo largo de un relato (Pimentel, *El espacio* 34-36; *El relato*, 25-27). Por ejemplo, la lista de cualidades, dependencias, habitaciones y demás cuartos que forman cada una de las secciones agraria, litúrgica y residencial de la mansión Moscoso.

Por el contrario, otros de los recursos descriptivos que sustentará el próximo análisis espacial, respondiendo al principio *cualitativo* de organización textual de un relato, son los *operadores tonales*: adjetivos o frases que contribuyen a la formación de una o varias perspectivas desde las que se cuenta una historia o se dicta su información general –incluida la del espacio diégetico–. Los operadores tonales, cumplen entonces con la función de orientar la lectura de la narración, remitiendo a la visión del mundo del sujeto que lo contempla o describe. En el caso de *Los pazos de Ulloa*, su información cualitativa surge, en su mayoría, de la óptica civilizada, urbana y afeminada de Julián, o bien, de la voz narrativa simpatizante con la modernidad.

Si a un nivel denotativo del relato, las *series predicativas* establecen las coordenadas espaciales y temporales concretas que sirven de marco necesario a los acontecimientos humanos y a la población de los seres y objetos, a un nivel connotativo, los *operadores tonales* van más allá de sólo pintar el nivel de realidad, la ilusión de realidad o el escenario de la acción, pues mediante la reiteración acumulativa de evaluaciones predicativas a la que dan lugar, a lo largo del relato, buscan individualizar cada vez más el espacio y, en consecuencia articular los significados ideológicos o simbólicos de una novela, sobre la materialidad del espacio descrito. De este modo, si una viga del pazo de Ulloa aparece renegrida, constantemente en la narración, significa que sus adjetivos probablemente alcancen un valor moral, más que material.

Con la predicación de los diferentes *campos semánticos* que puedan reiterar constantemente estos operadores tonales, habría que reparar, por lo tanto, en lo que Pimentel llama una *isotopía tonal*: las unidades de significado formadas por la redundancia de los operadores que plantean una lectura temática uniforme, homogénea y coherente del tema –objeto– descrito, o bien del elemento narrativo calificado, sea objeto, lugar, personaje, etc. (Pimentel, *El espacio* 26-28; *El relato*, 22-23).

Puesto que el objetivo de este trabajo es analizar el modo que el espacio descrito simboliza la decadencia, o sea, la manera en que ella significa indirectamente, es necesario considerar, finalmente, dos nociones estrechamente ligadas a la descripción que ayudarán al análisis de futuros casos particulares de la descripción espacial bazaniana y en la identificación de los símbolos decadentes: el pantónimo y la ecfrosis.

A grandes rasgos, podría señalarse que el *pantónimo* consiste básicamente en el tema descriptivo de una narración; el nombre que permanece, tanto en la retrospectiva como en la prospección de la historia o de la serie predicativa (Pimentel, *El espacio* 23-25). Ejemplo de ello será el caserón de los Moscoso que, al inicio de la narración, responde a las e normas y bas tas dimensiones de su edificación y, durante el transcurso de la historia, dejará ver sus deplorables condiciones, sin dejar de constituir el mismo objeto.

La *ecfrasis*, por su cuenta, basta definirla por ahora como la descripción o cita verbal de un objeto plástico –cuadros, es culturas, e tc.– que juega parte sustancial del significado que quiere dar un texto. Dado que el lenguaje *significa* un mundo, es decir, lo re-crea con nuevos significados, la *ecfrasis* paralelamente genera un objeto, pero textual e inédito al que refiere, y más afín a la narración que lo rodea porque su razón de ser está en los significados culturales que pueda sugerir, con tan sólo participar en la narración y en la iconicidad –realidad– de la ficción (Pimentel, *El espacio* 113-115).

Hasta el momento se ha planteado la noción de los recursos y conceptos descriptivos que serán útiles, durante el recorrido del próximo análisis. No obstante, todos esos elementos serán retomados y definidos complementariamente, en su momento.

3.2. La hidalguía gallega

El examen de la decadencia que intenta ejecutarse aquí no puede concretarse sin la consideración de algunos factores sociales y conductuales, de origen medieval, que operaban en la calidad de vida de la nobleza gallega decimonónica.

A continuación se realiza una breve exploración de los principios nobiliarios que fundamentaban la superioridad de la hidalguía de los siglos XVIII-XIX, pues ayudará a esbozar, con antelación, una parte poco señalada por la crítica, acerca del amplísimo trasfondo social e histórico que enmarca la decadencia de Pedro Moscoso y, en general, del mundo pacego de *Los pazos de Ulloa*.

Se aclara nuevamente que la trascendencia y las consecuencias que tuvieron eventos como el reinado de Isabel II (1833-1868), las Guerras carlistas, la primera República (1873) y la Restauración (1874) ya no se tomarán en cuenta en esta tesina porque han sido considerados previamente y constantemente por la crítica especializada en la obra bazaniana, así como por los trabajos académicos (Clemessy, 29 -30; Hernández, 4 -5; Souto, XXVII; Useche, 1 -2;). Retomar tales sucesos representaría, entonces un ejercicio muy trivializado y contradictorio a las nuevas interpretaciones que se intentan dar en esta tesina.

Pues bien, el marqués de Ulloa y el señorito Limioso, dos de los personajes principales de *Los pazos de Ulloa*, hacen referencia a los hidalgos de la modernidad española que descendieron directamente del estamento de los *bellatores*, es decir la aristocracia regular de la Edad Media que conformaba en ese entonces el clero y los *nobilis* de función guerrera (Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 293).

Una parte de esa hidalguía, la que conformaban los magnates urbanos y titulados mejor conocidos como “ricos hombres”, brillaba en la sociedad todavía estamental decimonónica porque constituía nada menos que la élite nobiliaria: la máxima poseedora de preeminencias sociales, a causa de múltiples factores históricos como el vínculo sanguíneo del que descendían, la Corte donde se asentaban sus antepasados o el monarca al que servían. En cambio, otra parte de la hidalguía, la que conformaban los originalmente denominados *filius de aliquo*, “hijos de sangre noble”, del norte de la península ibérica –Asturias, Santander, León y Galicia–, representaba valores totalmente contrarios, pues eran hidalgos mucho más modestos, sin riquezas ni título, limitados por los regulares oficios agrícolas y pecuarios. Añade, eran los principales procuradores de la tradición guerrera medieval, por la cual prestaban servicios de defensa al Rey en turno o a la hidalguía superior, siempre a cambio de gratificaciones como sueldos y tierras (Morales, 48; Laredo, 21).

En Galicia, por ejemplo, era frecuente esta desproporcionada diferencia entre la calidad nobiliaria de los hidalgos titulados y la de los más modestos. Y eran abundantes tanto los ricos hombres como los hidalgos labradores que dependían de una escasa percepción de rentas y vivían en pequeñas residencias rurales. Particularmente, fueron estos segundos, el principal objeto de las críticas y tópicos literarios satíricos de los siglos XV I-XVIII (Anes, 198) porque el ejercicio de sus diversos oficios agrícolas –jornaleros, menestrales, guardas de ganado, curtidores, etc.–, o por el contrario su ocio, pobreza, carencia de poder, prestigio y tierras –concesiones–, eran características mal vistas en una sociedad que estimaba mejor la calidad superior nobiliaria de los que la heredaban y la acrecentaban.

Como resultado de tal discriminación social, algunos hidalgos se enfrentaron a una adversidad en la que conservaban su calidad de noble o bien ingresos derivados de sus ocupaciones mal vistas. No obstante, otros nobles tuvieron mejores alternativas para ascender social y económicamente, tales como el matrimonio, o bien, el acceso a los estudios —que les apoyaban diversas fundaciones pías—, a la administración pública, a las órdenes militares o a la marina. Por el contrario, hubo hidalgos que no tenían la menor intención de destacar en la sociedad, de acrecentar su patrimonio o al menos tratar de conseguir un título nobiliario, pues preferían conservar y escatimar tanto sus riquezas como su estatuto jurídico noble, es decir, adoptaban la conducta que precisamente se les imputaba socialmente. En éstos últimos no operaba ya la idea de riqueza como sustento del modo de vida superior y, por consiguiente, tampoco privilegiaban el fundamento de la apariencia (Anes, 197-199; Menéndez, *La nobleza* 33-34). Tampoco resentían la falta de ingresos económicos, dado que no mantenía un nivel de vida alto, pero era inevitable que exhibieran el detrimento de su calidad nobiliaria, tal y como sucede con los hidalgos más destacados de la comarca de Ulloa: Ramón Limioso y Pedro Moscoso.

A pesar de esta marcada diferenciación, lo que caracterizó ambos niveles de la hidalguía fue que compartían rutinas cotidianas viciadas de distintas maneras a la agricultura, debido a las obligaciones que contrajeron históricamente, desde el siglo XVI, con las contrataciones de foros y la adquisición de otros derechos de explotación directa o indirecta, sobre los territorios pertenecientes a los reyes, al clero o a la alta nobleza, justo cuando los nuevos intereses de la monarquía Católica condujeron a las casas más poderosas de la nobleza a ocupar un lugar en la Corte itinerante (Castro, 227-230); cuando la Iglesia ejercía mayor el poder sobre las tierras de los campesinos y los hidalgos de la calidad más baja comenzaban a aprovecharse de éstas circunstancias y otras estrategias familiares y políticas, para hacerse un lugar en la aristocracia rural.

Mientras los hidalgos pobres —e incluso el campesino promedio— subsistían a través de la escasa percepción de rentas que tenían o del trabajo (in)directo de las tierras concesionadas, los ricoshombres se desligaban del sistema productivo

del campo, debido al control territorial, administrativo e intermediario del que se habían hecho sobre su localidad, gracias a los privilegios derivados de las promociones regias en las que participaban o de los puestos aristocráticos que ocupaban en la justicia, la administración o en las armas. Esto les garantizaba, en consecuencia, la propiedad sobre la tierra y, a veces, el derecho a subaforar las tierras propias y ajenas al campesinado, con el fin de obtener un alto nivel de ingresos que financiara el típico estilo de vida rico, ostentoso y prestigioso de las casas nobiliarias absentistas (Presedo, “La hidalguía” 233; Rodríguez I., 848).⁵

Con el posterior crecimiento del poder administrativo y económico de los hidalgos en general, surgió toda una serie de abusos sobre las tierras locales, ya que estos “nobles” comenzaron a conceder préstamos al campesinado periférico de los pazos, con el fin malicioso de absorber parcial o totalmente sus lotes e incluso las explotaciones agrícolas de las parroquias, en caso de que no pudieran pagar las deudas contraídas. Las propiedades decomisadas eran cedidas de vuelta a los villanos, a cambio del pago de una renta, mediante la celebración de contratos forales –concesiones de terrenos, a grandes rasgos–, o eran vendidas a cualquier postor, con tal de librarse del proceso de producción agrícola.⁶

Así, las casas hidalgas recibieron grandes cantidades de rentas, por lo regular a base de centeno, trigo y vino; y algunas de ellas, normalmente las más poderosas, implementaron diversas medidas administrativas para optimizar el manejo de su patrimonio, por ejemplo la contratación de personal administrativo especializado, el registro de ingresos y la falta de pagos de los colonos, la elaboración de memoriales de cobranza generales, ordenaciones de los archivos privados que albergaban los derechos pertenecientes a la casa, etc. Otras casas, económicamente menores, preferían administrar las rentas directamente (Presedo,

⁵ Cabe señalar que el término ‘casa’ designará, a lo largo de esta tesina, unas veces a la morada señorial de los hidalgos, y otras veces a la familia o el linaje de un hidalgo.

⁶ Como se deduce de estas líneas, el *foro* consistía, en términos generales, en la cesión de bienes agrarios, principalmente tierras, hecha por el señor –Rey, hidalgo, clérigo– a su(s) vasallo(s). Mientras que el señor conservaba el dominio directo del bien, el vasallo adquiría la posesión y el disfrute del mismo, beneficio por el que debía pagar anualmente un canon consistente en frutos, como compensación y muestra de reconocimiento del señorío. Consúltese a profundidad este mecanismo económico, así como los términos de sus obligaciones jurídicas en Bonet. “Del contrato al derecho real de foro”, pp. 165-167.

“La hidalguía” 233-234, 238 -239; Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 298).

En el caso de los hidalgos provincianos que aspiraron a conseguir poder sobre los señoríos rurales, con el fin de posicionarse en el estamento, la mayoría no lo consiguió y acabaron como vasallos de la alta nobleza y del clero. Tal es el caso de los llamados “segundones” que servían a ricos hombres en la administración de sus tierras, a los concejos y a la administración real, en función de oficiales de justicia o como escribanos; incluso llegaban a ocupar cargos clericales en los alrededores del pazo (Presedo, “La hidalguía” 241-242; “La imagen” 244-245). No obstante, en la ciudad era otra situación, pues los nobles que pretendían alcanzar puestos municipales y catedralicios, por ejemplo en Santiago de Compostela, pertenecían exclusivamente a las casas que recibían mayores ingresos agropecuarios, lo cual favorecía sus aspiraciones sociales.

En todo caso, los distintos niveles de hidalguía echaron mano de un binomio estratégico para evitar la dispersión del poco o abundante patrimonio acumulado en sus respectivas familias y para garantizar su continuidad. Se trató del sistema de vinculación de la propiedad que, junto con la institución del mayorazgo, aseguró por años los derechos que los hidalgos obtuvieron sobre la tierra, a causa del recibimiento de mercedes reales. Estos dos recursos actuaban sobre la prolongación del patrimonio familiar, permitiendo también, como ya se mencionó, el goce de las rentas y de la producción derivadas de los foros; impedía la venta de las tierras propias al linaje y las cedía a los descendientes para su mejoramiento e incremento. Incluso acarreaba la obligación de transmitir los valores ideológicos y los símbolos nobiliarios de un linaje, en tres sus miembros, concretamente los apellidos y armerías que, en el caso de Pedro Moscoso y Cabreira, se exponen en la huerta-jardín de su pazo.⁷

⁷ La *vinculación de la propiedad* se define como la sujeción de los bienes materiales de un linaje a una determinada sucesión o empleo, siempre que el goce de sus frutos o rentas lleve a su enajenación. Véase Montagut. “El régimen de la propiedad de la tierra...”, párrafo 1.

3.2.1. Los fundamentos señoriales

Otros de los factores que todavía en el siglo XIX instituyeron la calidad y jerarquía de los hidalgos, así como su diferenciación con el campesinado y otros grupos aristocráticos de menor rango, son la riqueza, la herencia y la apariencia, los cuales se coordinan todos de alguna u otra manera con el mecanismo social y familiar del linaje que tantas veces se ha mencionado aquí, pero que se definirá adelante. Justamente la serie de principios nobiliarios en los que se fundamenta prácticamente toda la problemática decadente de *Los pazos de Ulloa* y, en especial, de Pedro Moscoso.

Se le llamó *linaje* al conjunto familiar vertical de ascendientes y descendientes, fundado por un individuo notable socialmente. Tal entidad compartía con todos sus miembros, incluso a veces con algunos criados, un acervo común de valores tradicionales, sociales, simbólicos, materiales –biológicos– e inmateriales –instituciones, méritos, reconocimientos, prestigio, et c.– actuales y pasados, con el fin de garantizar la unidad familiar y la continuidad social (Menéndez, “El linaje” 12-15).

Además, dicho fundamento nobiliario era imprescindible por sus dos aspectos: uno material o biológico, que explicaba el vínculo carnal y vertical dado entre familiares; y uno inmaterial, relacionado con el ánimo de los familiares, que manifestaba la valoración, aceptación y afecto de cada miembro hacia su línea vertical familiar. Gracias a este segundo aspecto, la paternidad de los hijos ilegítimos y su reconocimiento no causaba mayor problema a la continuidad del linaje (Menéndez, “El linaje” 14, 15, 18), pues la nobleza del hijo dependía de su voluntad para asumir el linaje y sus valores inmateriales para ejercerlos y mejorarlos, no ya de su herencia sanguínea, tal y como sucede con la calidad nobiliaria de Perucho, asumida por el personaje al final de *Los pazos de Ulloa* y, dicho sea de paso, durante el transcurso de *La madre naturaleza*.

Hay que mencionar también que uno de los principales catalizadores que fomentaron la integración de los linajes fue la institución del *mayorazgo*, la institución de perpetuación familiar de los bienes o derechos comunes, pues cuando un noble lo asumía, cumpliendo previamente con una serie de

características relativas al sexo, edad, legitimidad –bastardía–, armas, parentesco, etc., se hacía responsable del mantenimiento de la casa y del incremento de todos los elementos que conformaban el patrimonio material, por ejemplo bienes inmuebles, rentas, foros, señoríos, entre otros. Asimismo, el mayorazgo buscaba la pervivencia de los valores inmateriales, por ejemplo el recuerdo de los familiares fallecidos que se lograba mediante la narración de leyendas, la repetición de apellidos y la reproducción de blasones. De este modo, se cumplían los mismos objetivos que la idea de linaje buscaba hacer cumplir: reafirmar la memoria histórica de la familia, la cohesión de los miembros y la continuidad de la personalidad social de la familia (Menéndez, “El linaje” 13, 21, 24).

Por su cuenta, la implementación del matrimonio también contribuyó a la constitución del linaje y, más allá de esto, a la estabilidad del sistema estamental, específicamente en sus principios de desigualdad, diferenciación y exclusión que justificaron la calidad noble de la hidalguía. El matrimonio daba continuidad a las familias y a sus valores nobiliarios; fomentó regularmente la endogamia y vinculaba a familias lejanas, territorialmente hablando, por conveniencia político-patrimonial y por los parentescos tan –incestuosos– a que daban lugar las familias de una localidad. Si la relación matrimonial no funcionaba entre cónyuges, al menos establecía, en segundo plano, una serie de relaciones clientelares –criados– que reforzaban el control político y económico de los casados (Laredo, 33; Menéndez, *La nobleza* 32). Esto se manifiesta, con ironía, en *Los pazos de Ulloa*, precisamente cuando Julián, el joven capellán al servicio del marqués de Ulloa, malogra la continuidad familiar del linaje Moscoso al fomentar el matrimonio de su señor con Marcelinucha, la prima más chica de todas que le dará una hija y no un varón al marqués.

En cuanto a la *riqueza* que ya se ha mencionado anteriormente, se debe señalar, primero, que funcionó como sustento del estilo de vida noble de la hidalguía gallega y luego como símbolo de su distinguida posición social, pues su acumulación permitía la proyección del prestigio y el poder jurídico del individuo ante el reconocimiento de la villanía. Las fuentes de ingresos de la nobleza se encontraban, reitero, no sólo en el aprovechamiento de sus propiedades y en la

adquisición de derechos señoriales, sino también, desde el periodo bajomedieval, en el control del fisco municipal, en el apoderamiento de puestos en las órdenes militares y en el clero, y en la explotación de las tierras cedidas por el monarca, como retribución a la prestación de servicios de defensa.

Las rentas en especie o dinero que obtenían a raíz de sus preeminencias – posición jurídica, concesiones, redes de influencia política, etc.– y propiedades, se destinaban por lo regular y en su mayoría a la inversión de los signos de poder familiares y en el sustento de la apariencia prestigiosa, superior y selecta de los miembros del linaje: por ejemplo el levantamiento de castillos o alcazares residenciales y capillas funerarias suntuosas; la fundación de monasterios o conventos; el mantenimiento y arreglo de los archivos privados; la compra de telas lujosas –seda, tafetán y holandas– y bisutería para la fabricación de vestimentas; el suministro y variedad de la dieta diaria del pazo –básicamente carne vacuna y pescado–; incluso en la protección de los criados, cuyo servicio doméstico le daba un grado de fama y estima social a la casa, proporcional al número de clientes adoptados por el señor (Presedo, “La hidalguía” 243-244).⁸

Sin duda alguna, la riqueza fue imprescindible para el estamento nobiliario de los *bellatores* y para la posterior hidalguía de los siglos XVIII-XIX. En el caso de la nobleza gallega moderna, la hacienda fue considerada como un elemento inseparable de la cualidad noble, sin embargo no faltaron los hidalgos que le dieron la menor importancia a la gestión de su hacienda. Entre las muestras de esta despreocupación, estaba la falta de rigor administrativo en las rentas, en la renovación e incremento de la riqueza, incluso en la cesión de los bienes a manos de logreros –prestamistas–. El resultado fue que, ya en el siglo XIX, periodo en cuyos primeros años la Constitución de Cádiz (1812) suprimió los mayorazgos y abolió el régimen señorial todavía feudal (Sánchez, 161; Anónimo, “Historia” párr. 4), se perdió la cohesión del patrimonio noble; la riqueza ya no formó parte del concepto de nobleza y en consecuencia surgieron preferencias sociales que valoraron más la *nobilitas* sobre la riqueza que la sustentaba en realidad

⁸ Gonzalo Anes encuentra en el Quijote, una clara muestra de los grandes gastos alimentarios que hacían los hidalgos. Revísese “Ascensión social...”, pp. 196-197.

(Menéndez, *La nobleza* 35-36). Paradójicamente, la apariencia adquirió gran relevancia, justo cuando la percepción de ingresos era lo menos importante. Muestra de ello es la figura desdichosa, pero famosa y respetable de Ramonciño Limioso.

El derecho a la herencia fue otros factores que se coordinaron con la idea de linaje para preservar la tradición solar, la estabilidad estamental y la continuidad familiar, así como la conservación y el aumento tanto de los bienes comunes como de las redes de influencia política. A través de ella, los hidalgos promovían la reproducción social de los descendientes porque transmitía el derecho a poseer todos aquellos bienes materiales e inmateriales que constituyen la cualidad noble de un linaje, a saber, el poder gubernamental o territorial, las rentas, las propiedades o concesiones señoriales e incluso las relaciones familiares y políticas.⁹

La herencia incluso intervenía en el proceso de reconocimiento social de la nobleza, y a que, admitida la superioridad de algún difunto, su categoría de *notabilis*, es decir, la personalidad social, se transfería, por derecho, a los vástagos inmediatos, quienes, a su vez, la cedían a sus descendientes y así sucesivamente. No obstante, tal herencia del derecho a la nobleza no implicaba precisamente la transmisión de las mismas cualidades particulares de los fundadores del linaje – aquellos que alcanzaron por mérito propio la nobleza en su momento –, y a que características distintivas tales como la educación y la cultura se adquirían obviamente por voluntad y deseo propios, precisamente por el factor volitivo que la idea de linaje implementaba cuando el sujeto que ha heredado el derecho a la nobleza se vuelve responsable de su familia, del patrimonio y de su aceptación e integración a la sociedad estamental como noble (Menéndez, *La nobleza* 18-20). Dicha excepción la representa de perfecta manera Pedro Moscoso, quien hereda, “por derecho consuetudinario” –capítulo IV–, la personalidad social del verdadero marqués de Ulloa que se encontraba en Madrid, durante el desarrollo de la historia principal de la novela, pero en lugar de seguir con la culta tradición del abuelo enciclopedista, aprende y reproduce, quizá por decisión o por influencia del tío

⁹ Un ejemplo del modo en que operaba la herencia con los hidalgos, puede verse en Anes. *Ibidem*. pp. 205-206.

materno, el gusto por las “ferias, cazatas, francachelas rústicas, y a caso distracciones menos inocentes” (Pardo, *Los pazos* 14-15), o sea, toda la faceta decadente del hidalgo que sostiene la diégesis.

Conviene señalar también que la *apariencia* y los modelos de conducta retomados en su mayoría de la cultura caballeresca bajomedieval de los ricos hombres, como el gusto por la caza; la erudición sobre caballos y canes; el culto a la historia de los antepasados; la defensa de la honra; el despliegue de emblemas y armas; y el uso de ciertas vestimentas, representaron algunas de las principales manifestaciones de la *praxis* nobiliaria de la hidalguía gallega decimonónica.

De hecho, había un estrecho vínculo entre los valores sociales nobiliarios y el ejercicio de la cristiandad, pues mediante el afianzamiento de costumbres como la construcción de lujosas capillas funerarias, enterramientos suntuosos, capellanías, e incluso a través de la fundación de obras pías y el control de los patronatos de los monasterios y conventos, tanto los linajes más poderosos, como los más modestos, consiguieron exponer su fe, gustos y creencias ante una sociedad ampliamente cristiana. Asimismo, las bodas, la ejecución de funerales suntuarios, dedicados a la memoria de los miembros del linaje fallecidos, la protección otorgada a ciertas órdenes religiosas y hospitales, la práctica del rezo y la familiaridad con los clérigos, entre muchos otros actos, no sólo reflejaron la ejemplar devoción del hidalgo, sino que también, en menor medida, brindaron cohesión a su respectivo linaje (Laredo, 36). Por su cuenta, el mecenazgo proyectaba la educación del noble y su interés por el cultivo de las artes y las ciencias, algo que de ningún modo realizan los señoritos de la comarca de Ulloa.

Finalmente, a la lista de elementos que sumaron valor a la *apariencia* superior de los nobles se agrega la adopción de los criados, como parte del linaje. El hecho de que el señor admitiera y mantuviera al (los) criado(s) que le ofrece(n) sus servicios, aumentaba y remarcaba de nuevo ante los ojos de la sociedad, su largueza, generosidad y demás virtudes morales similares, muy propias de su prestigio y categoría superior. Los criados llegaban a ser considerados parte del grupo de convivencia familiar porque el vínculo que establecían con su señor no

era mercenario, ni lucrativo, como el que establece Primitivo con Pedro, sino un vínculo basado en la confianza y en el honoramiento a su señor. Aunque la protección y la satisfacción de las necesidades de los criados implicaban un gasto muchas veces grande para el noble, eso no significaba ningún problema, sino una inversión, pues, con su asistencia, la servidumbre retribuía más valor a la fama, reconocimiento y apariencia de su señor, lo cual se veía reforzado si la cantidad de criados que estaban bajo su tutela era grande. En otras palabras, el grado de riqueza, honra, poder y reconocimiento tanto del hidalgo como de su familia, se reflejaba en proporción al número y calidad de los individuos que integraban una casa solariega.

Destaca por ello el hecho de que en la composición normal de una casa noble se allega de mediano rango, fuera común encontrar, desde la Baja Edad Media, a los miembros principales del linaje; a los ayos que se dedicaban a la crianza de los descendientes –como la hija de Felipe el casero, que funciona como ama de cría de Manuelita–; los criados que estaban al servicio doméstico de la prole –como Matripepa de *Bucólica*–, a cambio de protección; un mayordomo, encargado de la organización y administración general –despensa, vestimenta, salud, mensajería y caza, et c. –como Manuel, el mozo de granja que sirve a Joaquín Rojas en *Bucólica* o, por supuesto Primitivo–; y finalmente a los esclavos, musulmanes o africanos, que también brindaban servicios domésticos o agropecuarios en los señoríos –recuérdese el “ pilar que tenía incrustada una argolla de hierro, de la cual colgaba aún un eslabón comido de orín”, encontrado por Julián y Nucha, en el claustro inferior del pazo (Pardo, *Los pazos* 81).¹⁰

Bastan entonces todos estos factores y principios nobiliarios para comenzar a comprender el tema de la decadencia, a partir del análisis que se hará a continuación, sobre la configuración espacial de la hueronera.

¹⁰ Los criados de un hidalgo del siglo XIX también servían al ámbito agrario de los pazos y, de acuerdo con Laredo, había otros que ayudaban a las labores administrativas, a saber: oficiales administrativos y fiscales, secretarios, contadores, recaudadores y procuradores de justicia señorial. Véase “La consolidación de la nobleza...”, p. 35.

CAPÍTULO 4. RASGOS ESPACIALES SIMBÓLICOS DE NATURALEZA RELIGIOSA

Existen en la novela cuatro construcciones de carácter religioso, fuera de la jurisdicción del conjunto pacego, que aparecen ligadas al marqués de Ulloa, por una relación implícita que se definirá más adelante como *patronazgo*, y están supeditadas al eje rector que constituye su pazo, a pesar de la decadencia en que vive y el orden establecido por Primitivo. Se trata de la iglesia y la parroquia de Ulloa, el cementerio adjunto a ésta y la parroquia donde va a parar Julián, como consecuencia de su destierro.

4.1. Al exterior de la jurisdicción pacega

- ***Parroquia de Ulloa***

Consiste en el recinto que ocupaba el abad de la comunidad, hasta la llegada de Julián al pazo, y que debía arreglar el personaje, por órdenes de Pedro Moscoso: “Y usted, señor abad de Ulloa... ¿ya tiene usted aquí quien le ayude a arreglar la parroquia!” (Pardo, *Los pazos* 4). Se caracteriza por aparecer en la novela como un espacio sin descripción, de carácter meramente referencial: uno de esos *lexemas* –nombres– que, en palabras de Pimentel, sólo identifican en el texto objetos del mundo real y, ante la carencia de una serie predicativa que construya sus valores icónicos o simbólicos, explotan todo el conjunto de significaciones culturales, ideológicas y físicas que llevan inscritas dentro de su denominación, desde la realidad extratextual. De ahí que la parroquia de la comunidad rural ficcional sirva a modo de simple connotador de mimesis que organiza la ilusión de realidad, de forma sintética y económica, en la novela (Pimentel, *El espacio* 32-33, 36-37; *El relato* 30).

Aunque la parroquia regional no aporta nada significativo a la decadencia nobiliaria de la novela, debido en parte a su vacío descriptivo, es considerable su intervención en la narración porque contribuye, por un lado, a la revelación de las diferentes zonas que componen la geografía de la novela y, por otro lado, a la exposición de la implícita relación patronal existente entre el marqués de Ulloa y las

edificaciones religiosas locales: un vínculo que justifica el derecho de presentación y las facultades que adquirirían los hidalgos –o los miembros de su linaje– sobre un templo, a partir de los patrocinios o fundaciones que llevaban a cabo. Tal derecho adquirido los volvía patronos de la institución en cuestión y les otorgaba diversos privilegios, por ejemplo la oportunidad de nombrar párrocos a su conveniencia, percibir diezmos, promocionar sus emblemas nobiliarios, etc. (Gómez B. et al., “Los hidalgos de Lacia” 643-644; Presedo, “La imagen” 238-240, 245).

El hecho de que el capellán utilizara este recinto para la acostumbrada misa matutina, en un momento de la historia, a causa del mal estado en que se encontraba la capilla privada (Pardo, *Los pazos* 79), manifiesta el aprovechamiento que ejecuta el criado del derecho de presentación ejercido veladamente por su señor, sobre la parroquia, tal y como lo ejercían los hidalgos y a veces sus clientelas, sobre las fundaciones pías que heredaban o patrocinaban. Entonces, la “licencia” que facilita a Julián efectuar su ceremonia en las instalaciones de la parroquia comunitaria de Ulloa se justifica en el mismo derecho que tenían los hidalgos como propietarios o patrocinadores de los recintos, pues Pedro Moscoso habilita a su capellán el espacio adecuado para que conserve el hábito litúrgico cristiano, ante los habitantes del pazo.

Asimismo, esta relación patronal que rige a la parroquia de Ulloa, saca a colación el tema del alcance político que posee el marqués, pues supone la presencia de las estrategias de reproducción social a las recurría Pedro y la hidalguía en general, para reforzar, tanto el control sobre las instituciones locales gubernamentales y eclesiásticas, como el reconocimiento de su poder e imagen pública, ante los diferentes estamentos sociales.

Téngase en cuenta que, sólo gracias al uso dado por Julián, se conoce el vínculo patronal existente entre el marqués, el recinto y probablemente las instituciones de la comarca ficcional que existen en la narración, pues el texto no hace referencia explícita a alguna armería que, de acuerdo al código ético nobiliario antes explicado, manifieste el dominio del linaje Moscoso sobre ella.

- **Parroquia del destierro de Julián**

Existe una segunda parroquia en la novela que sería una serie descriptiva propia y, a diferencia de la anterior, no se vincula de ninguna forma con el linaje Moscoso, ya que ninguno de sus calificativos expresa o sugiere al menos una relación patronal con el señorito Moscoso. No obstante, las pocas cualidades de este recinto participan del mismo abandono que distingue a la capilla privada y a otras dependencias de la huerfana, como se verá más adelante. Se trata de la desolada feligresía montañesa que aparece casi al final de *Los pazos de Ulloa*, a la cual llega Julián, por órdenes del arzobispo de la comarca y como consecuencia del escándalo provocado por el recelo desbordado de Pedro, en el que participó junto con Nucha (Pardo, *Los pazos* 114).

El aislamiento que vive Julián, durante 10 años, en aquella parroquia alejada del mundo pacego (Pardo, *Los pazos* 119), es importante para la significación de este escenario por que favorece el rompimiento del lazo adoptivo que había establecido el conde con el marqués, a lo largo de la novela: Julián, criado encargado de la fe y cuestiones administrativas del pazo de Ulloa, deja de recibir protección y manutención de parte de su señor, pero en sentido inverso, deja de fomentar los valores morales y cristianos que deberían elevar la imagen social de Pedro Moscoso, en el ambiente inmoral del pazo y de la comarca.

Además, la “reasignación” del conde a la parroquia, impulsada por el arzobispo, constituye una manifestación del poder de influencia que tiene el marqués, pero no como un efecto del derecho de patronazgo que lo favorecía sobre las dependencias clericales de la comarca, pues la ubicación de la parroquia de montaña es tá fuera de los dominios del marqués, alejada del mundo, “apartadísima [...] al pie de una sierra fragosa, en el corazón de Galicia” (Pardo, *Los pazos* 118). La exclusión de Julián consiste más bien en una medida motivada por el arranque de ira de su señor, pero reforzada por las redes de influencia locales –en este caso clericales– de las que participa Pedro Moscoso y echa mano en otros momentos de la novela, por ejemplo, durante la elección de diputados, cuando los curas de la comarca –el de Boán y el de Naya– y el arcipreste apoyaban su candidatura.

Se deduce pues que el exilio propiciado por la parroquia en cuestión reproduce muy bien una clara muestra de las redes de influencia y demás recursos políticos de las que se valía el señorito Moscoso y, en general, los hidalgos de los siglos XVIII-XIX para la consolidación de su patrimonio, imagen y poder (Laredo, 23-24, 35-36; Menéndez, *La nobleza* 32; Presedo, “La imagen” 241-242); mientras que el espacio litúrgico, por sí mismo, no solo actúa como escenario de las acciones, sino también como un instrumento espacial, catalizador de las reacciones de Pedro y de sus redes de influencia.

- ***Iglesia de Ulloa***

El recinto al que retorna Julián, luego de los diez años de destierro, es otro de los elementos arquitectónicos de la comarca ficcional de Ulloa que sientan los puntos litúrgicos del culto cristiano y que representan su extendida práctica, en la población rural de la novela.

La melancolía y humedad de la Iglesia, el terruño que la hunde lentamente, así como la pobreza que le da un aspecto similar al de una casuca aldeana, son los elementos predicativos que denotan el evidente abandono y deterioro físico de la edificación, consistentemente con la decadencia que se percibe en general, dentro y fuera de la gran huertera. Considérese de antemano que estas características, también presentes en el atrio, traen a la memoria varias de las cualidades que predominan, como se verá, en las estancias o dependencias ubicadas dentro de la jurisdicción del pazo de Ulloa, por ejemplo, la melancolía de la capilla señorial, la hierba del estanque hortícola y la humedad del archivo.

Ahora bien, la serie predicativa del atrio va a moldear la dimensión simbólica decadente de la iglesia, en tanto que sus componentes morfológicos—recuérdese, sus partes constitutivas— funcionan como los signos principales del declive espiritual del recinto, a saber: el pequeño campanario situado en una esquina del atrio, sosteniendo un rajado esquilón, y la cruz del centro, colocada sobre tres peldaños de piedra, con la imagen de Jesucristo (Pardo, *Los pazos* 119-121).

Por un lado, la fractura de la campana representa el resultado del desinterés que mantiene la comunidad y las autoridades clericales por la conservación de la

casa de Dios, algo similar a la indiferencia que muestra Pedro Moscoso por su capilla privada, hasta las amonestaciones del Arcipreste. Esta lamentable condición de la esquila simboliza, pues, el abandono en que los feligreses han dejado el ceremonial cristiano porque la rajadura implica un obstáculo al llamado de los fieles, una mordaza que enmudece la invitación a rendir el culto respectivo a Dios – devoción, plegarias, alabanzas– y al estudio de su Palabra (Pérez J., 96).

Por otro lado, el desamparo de la cruz ubicada al centro del atrio, representante tradicional de múltiples valores litúrgicos como el sacrificio de Cristo, la redención de los pecados del hombre, el culto cristiano fundamental para alcanzar la salvación y lo que otrora fuera la victoria de la fe cristiana (Cirlot, 154-156; Pérez J. 126-127), acentúa la indiferencia y el desabrigo que sufre como eje espiritual del campo, a raíz del escepticismo que late naturalmente en los aldeanos hacia la fe cristiana, por su natural condición de bárbaros. En esta tesina no se comprende tal serie predicativa exactamente como lo hace Clemessy, para quien el acento que pone la condesa Pardo en la pobreza y en el deterioro de la iglesia, es un ejemplo de la gracia divina que Dios no puede otorgar a la humanidad rural que se encuentra hundida en la materia, sino sólo a los merecedores, como Julián y Nucha (Clemessy, 40).

El culto cristiano parece en tonces haberse vuelto obscuro a los ojos del poblado. Y el estado de la Iglesia de Ulloa, que debería albergar y promover en los habitantes de la comunidad los valores morales de la cristiandad, da la impresión de evidenciar la disolución del vínculo establecido entre la comunidad rural – incluido el linaje del marqués– y el culto religioso.

- **Cementerio**

El camposanto fronterizo a la iglesia de Ulloa es el último de los espacios comarcanos que se vinculan con el señorito Moscoso, particularmente por los sepulcros de Nucha y Primitivo que aloja. Comparte algunas características con el atrio de la iglesia como la oscuridad, humedad, frío y espesura vegetal, pero lo más característico de él es su ambiente putrefacto, escenificado por los tres murallones cubiertos de hiedra, el soplo helado alberga, el olor a moho desprendido de los

difuntos a montonados y la flora “exuberante y viciosa que ponía en el alma repugnancia y supersticioso pavor” (Pardo, *Los pazos* 120).

Ha sido una de las localidades de la novela menos trabajadas por la crítica enfocada al estudio de *Los pazos de Ulloa* y cuando se analiza el papel que juega dentro de la narración, regularmente su morfología y simbolismo no adquiere mayor atención más allá de la flora que aloja, mucho menos en términos de la decadencia nobiliaria de la familia Moscoso. Clemessy, por ejemplo, dando una explicación del determinismo, bajo el cual opera la naturaleza general del paisaje comarcano, sostiene que la espesura del cementerio se compone nada menos que de la misma vegetación dura, primitiva e inquietante que siempre triunfa sobre el hombre rural y agreste, criándolo a su imagen y semejanza (Clemessy, 38-39). Kevin S. Larsen, por su cuenta, halla en el grotesco, húmedo y sombrío estado del camposanto las condiciones óptimas que propician el reciclaje natural de la sustancia humana que guardan los cadáveres de los sepulcros, pues corresponde a la viciosa flora de la superficie (298-301).

Este análisis coincide parcialmente con Larsen en que existe una clara correspondencia entre la flora y el alma de los difuntos campesinos: mientras que los murallones cubiertos de hiedra, el moho y la enorme mata de hortensia escenifican el ambiente sombrío y putrefacto del cementerio, las altas ortigas, la hierba crasa y los cardos vigorosos, establecen un signo y una valoración de los campesinos ahí enterrados, proporcional a las cualidades físicas de las plantas. Así el alma “ruda, primitiva, inferior” e ignorante de los difuntos tiene su correlato en la urticante, arisca, picuda y silvestre vegetación de la flora del panteón, a causa de la “misteriosa transmigración” de las almas sepultadas que señala el narrador.

En cuanto a los “mil gorriones alborotadores” que anidan en el añoso olivo del cementerio, avaces azotando y sacudiendo “el ramaje con su vóleteo apresurado”, cabe interpretarlos como signo de terminante del número y la baja calidad de los difuntos, en un tono mucho más degradante y despectivo al del valor humilde y pobre que asigna el simbolismo cristiano del gorrion, respecto con el valor humano de un individuo (*Diccionario bíblico* pt. 1, 1027; Pérez J., 191). Aquí, los gorriones del panteón no sólo llevan a cabo una función constructiva,

complementando el ambiente místico y podrido del escenario y de los numerosos cuerpos inhumados, sino que también sugieren de manera anticipada la presencia de la despreciable muchedumbre de labriegos anónimos, ahí sepultados, que la dominante perspectiva civilizadora de la narración constantemente critica en su persona y valor social.

En clave similar a la de los gorriones, la enunciación de la ortiga, planta que tiene la peculiaridad de crecer en territorios desfavorables, ruinosos e incultos, activa en la descripción del universo vegetal del cementerio una nueva referencia a la miseria de los campesinos periféricos a los pazos gallegos, ya que responde al simbolismo bíblico de la planta que es tá asociado con la pobreza (*Diccionario bíblico* pt. 2, 491). Dicha correspondencia existente entre la ortiga superficial y los labriegos enterrados, es condición que encaja perfectamente, tanto con el estado material de los sepulcros, como con la calidad de vida que llevaban en la novela todos los habitantes rurales de Ulloa, incluidas las clientelas del linaje Moscoso: la Sabia, Sabel, el ama de cría, entre otros personajes.

Llama la atención en este pasaje de la novela en que se describe el cementerio, el hecho de que la voz narrativa se confunda con la perspectiva que tiene Julián del cementerio, una vez adentro, ya que revela la existencia de una especie de código de evaluación compartido entre la perspectiva del narrador y la visión civilizadora del capellán. Por ejemplo, mediante la desaprobación que se hace de la pésima ortografía inscrita en las cruces de madera, Julián se erige como punto de articulación del concepto despectivo de los húmedos y herbosos sepulcros del campesinado porque, desde su óptica social superior a la del mundo gallego rural, las tumbas de aquellos que murieron “sin haber palpitado jamás por ninguna idea elevada, generosa, puramente espiritual y abstracta” resultan ser las máximas muestras de la condición inferior del campesinado. La cruz del nicho de Primitivo, cuyo rótulo menciona que “aquí hacen las cenizas de Primitivo Suarez, sus parientes y amijos ruegen a Dios por su alma” (Pardo, *Los pazos* 120-121), funge precisamente como la señal más clara de este analfabetismo campesino que tanto había juzgado e intentado combatir Julián, en Perucho.

Además, hay que tomar en cuenta la turgente y la austera caracterización asignada al sepulcro del montero, en conjunto con su emplazamiento en el cementerio comunitario de Ulloa. El hecho de que no se erija en mausoleo, fuera de la capilla privada del pazo, y la ausencia de actos funerarios solemnes, tal y como sucede con la tumba de Nucha, no son otra cosa que síntomas del lugar que Pedro le asigna al mayordomo dentro de la familia, merecimientos dignos de un malicioso administrador y criado de la gran hueronera. Es decir, en términos sociales, que el nivel de honra funeraria ganado por el montero resulta proporcional tanto a los abusos que cometió en la periferia rural como a la desconfianza y peligro que inspiraba en el marqués; no ya a las escasas obras positivas que llevó a cabo, como el resguardo –aunque defectuoso– del patrimonio de su señor.

El mausoleo dedicado a Nucha es otro de los componentes del cementerio que comparten el manifiesto desprecio a los difuntos miembros del linaje Moscoso. El abandono en que se encuentra, “arrinconado entre la esquina de la tapia y el ángulo entrante que formaba la pared de la iglesia” sugiere la negligente memoria histórica que opera en el linaje, debido a que Pedro Moscoso olvida su condición de *pater familias* y la responsabilidad patrimonial que conlleva, respecto con el mantenimiento correspondiente del sepulcro dedicado a su esposa.

A diferencia de lo que sucede con el sepulcro de Primitivo, la edificación del mausoleo de Nucha fuera de la capilla privada del pazo, en un cementerio local, parece manifestar la convivencia existente entre los distintos universos culturales a los que pertenecen los aldeanos y los señores pancegos, al mismo tiempo que la defectuosa imagen pública de la familia.

Sin embargo, destacan las particularidades físicas del mausoleo: la mezquindad, ridiculez y arrinconamiento, incluso su ubicación, porque contradicen las características típicas de todo honoramiento meritorio de la difunta, concretamente la suntuosidad de los sepulcros nobles y las preferencias locativas que tenían las familias hidalgas –altas y bajas– por los templos urbanos o rurales, para enterrar a los miembros de su linaje.

La lista de cualidades materiales del mausoleo de Nucha tampoco refleja la estima que se le debía tener en el núcleo familiar, siendo ella miembro destacado

de un linaje noble, pues el grabado de las armas funcionaba en la hidalguía gallega como propaganda que ayudaba a resaltar, frente a la mayoría campesina, la pertenencia del fallecido a las élites hidalgas más poderosas y a su respectivo linaje, pero aquí la ausencia de signos heráldicos sepulcrales codifica nada menos que la deshonra de la difunta y el menoscabo a su prestigio social. Incluso, el hecho de que los emblemas fúnebres de calaveras y huesos que ornamentan el mausoleo fueran obra de un embadurnador campesino y no de un profesional especializado en la elaboración de los tradicionales blasones, reafirma el detrimento de la calidad e imagen social de la fenecida.

Más aún, el desinterés narrativo y descriptivo en un posible cortejo fúnebre de Nucha resulta trascendental en la desvalorización del personaje y en la de su marido, pues el destierro de diez años de Julián, abstiene a la voz narrativa de aludir a un posible entierro suntuoso de Nucha, un ejercicio muy común en la hidalguía que, como ya se mencionó en el capítulo 1, hacía propaganda de la condición superior de sus miembros (Menéndez, “El linaje” 13, 21, 25; Presedo, “La hidalguía” 232, 235, 243-244; “La imagen”, 236-237, 247-249). Particularmente, esta censura afecta, de manera colateral a Pedro porque censura la exhibición de su apariencia, personalidad social, cristiandad y memoria histórica familiar y da por hecho la desidia que surge en el marqués, hacia los hábitos suntuosos y públicos tienen por objetivo reafirmar su posición social, aún en la decadencia que vive.

Así pues, la narración del sepulcro de Nucha devalúan el lugar que le correspondía en la familia como esposa del marqués, en tanto que menosprecia su aporte biológico a la continuación del linaje oficial –el alumbramiento de Manolita– y el apoyo que intentó brindar a la administración y civilización del pazo (Pardo, *Los pazos* 55). La calidad del sepulcro reproduce la estima hacia Nucha como si se tratase de un personaje común y corriente, casi un campesino ajeno al pazo, y le correspondiera uno de aquellos tantos “ataúdes mal cubiertos [con] blanduras y molicies que infundían grima y espanto” en el cementerio.

Ya que se ha tratado el tema de Marcelinucha, conviene mencionar finalmente que el cementerio da lugar a otros dos símbolos sugerentes de la resurrección espiritual de la difunta: uno, el amanecer violeta filtrado por la verja, y

otro, la mariposa desprendida de la cruz de Primitivo, que además trae a colación la superstición que se vive en la diégesis de la novela, o lo que en términos de Marisa Sotelo sería “el carácter gallego, para el que el culto a los antepasados difuntos es casi sagrado” (“E. P. B. y el folklore gallego” 299).

Por un lado, la serie predicativa del “diáfano y remoto horizonte de montañas, a la sazón color de violeta” (Pardo, *Los pazos* 120) que colorea la fresca matinal del camposanto y el incipiente ascenso del sol hacia su zenit, no sólo complementa la renovación periódica y natural de la estrella matutina, sino que también va sembrando la escenografía necesaria que preludiará la aparición de la mariposa, símbolo espiritual de Nucha. Así pues, que, apelando al carácter místico y sacrificial del tono violeta, asignado por la tradición cristiana (*Diccionario de los símbolos* 1074-1075), la cromática violeta del amanecer colorea un ambiente sublime, indicativo de la nueva vida espiritual de Marcelina y de la “pasión” que vivió “la virgen” –así la consideraba Julián–, durante la desgastante vida rural que llevó en la gran huronera.

Por otro lado, la mariposa blanca que luego se posa en el mausoleo y le señala a Julián el sitio donde descansa “la señorita Marcelina, la santa, la víctima, la virgencita siempre cándida y celeste” (Pardo, *Los pazos* 121), aparece como inédito signo de las leyendas y tradiciones populares que, según Marisa Sotelo, afloran en el entorno campesino de los labriegos y nutren las obras cultas como *Los pazos de Ulloa* (“E. P. B. y el folklore gallego” 299, 303), pero también, como ya se adelantó, supone un símbolo espiritual de la difunta que corresponde al presentimiento del capellán: “alguna persona muy querida, muy querida para él, (que) andaba por allí, resucitada, viviente, envolviéndole en su presencia, calentándole con su aliento”. Esto se debe a que el insecto constituye una representación de la mujer, de la ligereza, gracia y belleza femeninas, al igual que en múltiples concepciones orientales y occidentales del alma. “Las mariposas son espíritus viajeros; su visión anuncia una visita, o la muerte de alguien próximo”, dice precisamente Chevalier. Así como la mariposa surge de la crisálida de la oruga, al final de su ciclo de vida, el ente trascendente de Marcelina sale de la

tumba como conclusión de su vida terrenal, al mismo tiempo que como reinicio de su vida inmaterial (Cirlot, 298-299; *Diccionario de los símbolos* 157).

Finalmente, considerando este contexto funerario y la acepción bíblica de protección que se la ha asignado a la figura del olivo (Valero et al., 301), el cuadro que forma el árbol de olivo inclinado sobre el envuelto de madera pareciera funcionar como otro deíctico del cementerio, sólo que esta vez apunta al acceso de un espacio de paz y amparo, en el que el alma de Nucha y, en general la de todos los difuntos, encuentra sosiego posterior al sufrimiento que vivieron, en el agreste campo gallego.

En términos generales, y de manera anticipada, puede decirse que el cementerio compensa las funciones funerarias de la capilla privada del pazo porque sustituye las funciones de ésta y por lo tanto resulta ser el único espacio para llevar a cabo los enterramientos de los personajes pertenecientes al linaje Moscoso. Por ello, el camposanto comunitario sirve como muestra del poder de Pedro y de los hidalgos en general.

4.2. Al interior de la jurisdicción pacega

Al trasladar el presente análisis al interior de los dominios territoriales del caserón Moscoso, y haciendo una separación funcional de las dependencias ligadas a él, se notará que la sección litúrgica es la menos numerosa de las tres ofrecidas, junto con la agropecuaria y la residencial, por el sistema de contigüidades obligadas que rige, da orden lógico y una imagen coherente y real a la composición morfológica del eje jurisdiccional llamado pazo. A pesar de que su único constituyente religioso es la capilla señorial, basta la amplísima serie predicativa del recinto, para propósitos del examen decadente aquí propuesto, porque está estrechamente vinculada al deterioro global del pazo, como se verá enseguida.

- ***La capilla privada***

Es una de las localidades poco analizadas por la crítica de *Los pazos de Ulloa*, sobre todo en lo que respecta al carácter connotativo de su composición

espacial. Germán Gullón ha sido uno de los pocos estudiosos que se han acercado a la capilla de la gran huronera, pero exclusivamente en términos narrativos, pues ha señalado que su papel escénico consiste únicamente en sentar un simple marco físico de las acciones, un mero escenario que da lugar, entre otros eventos, al episodio en que Perucho, escondido detrás de la puerta, escucha el plan de huida organizado por Nucha y Julián, para después contárselo a P rimitivo (Pardo, *Los pazos* 183).

En efecto, es indudable el peso narrativo que adquiere la capilla privada en la novela, a través de ésta y otras muchas participaciones suyas en la diégesis del relato, por ejemplo durante la celebración que lleva a cabo Julián de la misa de San Ramón Nonnato, para el parto de Nucha –capítulo XVI–; en la visita del Arcipreste a la gran huronera, durante el auge electoral –capítulo XXIV– y en la escena de celos que protagoniza el señorito Moscoso, frente a Nucha y Julián –capítulo XXVIII–. Sin embargo, lo que en este análisis resulta importante es la significación del espacio religioso que se hace en el pazo de los Moscoso.

La estrecha proximidad que existe entre la casa solariega y la capilla privada es una de las muchas cualidades presentes en la narración que van sembrando la iconicidad –recuérdese, la imagen real– global del pazo. En este caso, la contigüidad que se manifiesta implícitamente en el texto, entre el único componente de la sección litúrgica de la huronera y el espacio residencial, apela a la cercanía que guardaban los templos privados con la casa principal, desde la arquitectura pacega del siglo XVIII, colindando opcionalmente, por medio de pasadizos o soportales, para facilitar el traslado de la familia a su respectivo culto religioso y, en ocasiones, a la realización de otras actividades educativas como la enseñanza de canto y el aprendizaje literario.

Además, la inclusión del recinto, dentro de la jurisdicción del pazo Moscoso, no sólo alude al importantísimo lugar que ocupaban dichas edificaciones religiosas, en la organización básica del complejo pacego, tal y como lo demuestra uno de los numerosos refranes populares gallegos que dice: “palomar, capilla y ciprés, pazo es” (Laredo, 35; Vázquez, 169; Vila, 35); sino que también sugiere, al menos de

entrada, el posible carácter principal e imprescindible que tendrá el edificio como símbolo arquitectónico de la fe cristiana del linaje Moscoso y Cabreira.

Particularmente, esta posibilidad protagónica y simbólica de la capilla se verá desmentida y alterada por el deterioro físico de la capilla que proyecta su carácter viejo, silencioso, triste, frío y descuidado; la lluvia escurrida en el retablo y, sobre todo, el deterioro de la tejavana, altares, santos y demás imágenes religiosas (Pardo, *Los pazos* 94, 108), pues tal inventario de cualidades refleja un evidente desprecio, tanto al fundamento de la apariencia nobiliaria como al ejercicio de la devoción familiar, durante la administración implantada por Pedro Moscoso, al frente de su linaje.

Asimismo, el deterioro físico del inmueble corrobora al gunas de las actitudes que asume el marqués a lo largo de la historia porque, en su caso, refleja la indisposición y desidia natural que lo llevan a cometer grandes faltas a su propia ética nobiliaria, así como la actitud negligente que toma frente a la designación del gasto suntuario requerido en la conservación y engalanamiento –interior y exterior– de sus propios bienes simbólicos, ligados al culto religioso.

Esto lleva a reconsiderar la evidente omisión textual hecha a la inexistente codificación heráldica de la capilla; a la ejecución de enramientos suntuosos dentro de sus coordenadas y a la ausencia de espléndidos sepulcros, como si se tratara de nuevos síntomas de la decadencia nobiliaria que juegan, junto a las ausencias descriptivas de los espacios religiosos anteriormente descritos, en el detrimento que padece el lazo patronal del marqués de Ulloa. Pues como ya se adelantó, otros usos nobiliarios de los hidalgos como la exhibición de armas dentro y fuera del recinto; y el mantenimiento de su estética interior y exterior, se consideraban medidas imprescindibles en la constitución física de los templos religiosos; medios de evocación y honramiento tanto de los fundadores del linaje patrocinador de las obras pías como de los miembros destacados (Menéndez, “El linaje” 13, 21-22).

En definitiva, tal desamparo no favorece el simbolismo nobiliario del recinto, pero sí la proyección de una decadencia de la identidad y moral religiosa familiar, ante los feligreses de la ficción que, tanto en la novela como en la realidad rural

gallega que reproduce, no podrían ser otros más que los visitantes y huéspedes, provenientes de la periferia: los campesinos, criados y nobles, entre otros miembros de la sociedad rezagada de la montaña.

Por su cuenta, la variedad de imágenes que alberga la capilla cobra importancia en el contexto social de la novela porque además de hacer un llamado a los usos tradicionales gallegos, puntualiza la cristiandad de la familia Moscoso y la de los pueblerinos que le rinden vasallaje.

La breve serie predicativa que *re*-construye en clave efrástica las figuras de la Purísima, San Pedro, el arcángel San Miguel, San Antonio y a las ánimas del purgatorio (Pardo, *Los pazos* 94-95) tiene la peculiaridad de presentar en la narración una versión inédita de tales imágenes religiosas que, vinculada al tema rural del relato, entra en un juego referencial con la variedad de santos y advocaciones de la Virgen que eran objeto de diversos cultos populares bien arraigados en la cultura gallega y en otras comunidades del norte ibérico, gracias a la agregación de estampas, grabados, pinturas o imágenes de bulto, en el interior de las casas urbanas o campesinas (Saavedra, "L. V. P. G.: entre la literatura y la historia" 306, 311; Sampayo 271-272).

En el caso del retablo, húmedo y des pintado previamente al reacondicionamiento, es un objeto de los elementos que configuran la decadencia interior de la capilla, pero más allá de eso, posee otra dimensión significativa relativa, esta vez, a la tradición cultural gallega y al íntimo vínculo que existe entre su ejercicio religioso y la superstición. Aunque la descripción no explica a detalle la iconografía del retablo, el único señalamiento hecho a las feas y larguiruchas ánimas que exhibe, resulta relevante simbólicamente porque la expiación de las almas que intenta advertir a los pecadores remite, en buena parte, a la predominante temática del alma que alojan las leyendas gallegas, por ejemplo, a *lenda das animas ruíns*, en la cual las almas destinadas al infierno se aparecen, frente a la gente, incendiadas o encadenadas para advertir la suerte que tendrán si hacen maldades, y la leyenda del *ánima soa*, una narración que alude al alma más desamparada del Purgatorio, identificada porque no tiene parientes que se acuerden de ella (Corral, párr. 1-4.). En este sentido, las "acongojadas" almas del

Purgatorio (Pardo, *Los pazos* 94) participan en el inventario descriptivo como una ilustración ambivalente de la temática religiosa y de las creencias populares del campo gallego: la vida después de la muerte y la purgación de los pecados.

En general, la variable condición material que denotan estas ecfrasis, antes y después del remozamiento interior de la capilla, no solo reafirman el estado decadente físico y devocional que necesita renovarse lo más pronto posible en el pazo de Ulloa, sino también la urgencia de que el marqués asuma la responsabilidad que ha adquirido sobre el patrimonio común de los Moscoso y de que ponga en marcha el factor volitivo del linaje, es decir, el deseo y responsabilidad que surge en los mayorazgos y en los segundones, por el simple hecho de pertenecer a un linaje, y que se definió en el capítulo 1.

Si bien la descomposición de estas figuras –vestiduras hechas harapos, la despeinada Purísima, la sucia aureola del Niño Jesús y la despintada boeta de las ánimas del Purgatorio– complementa la lastimosa imagen del culto cristiano que daba el estado exterior de la capilla; su remodelación posterior, llevada a cabo por Nucha, Julián y el pintor orensano, le devuelven vitalidad al interior de la capilla. Deja de ser símbolo de la decadencia, en este caso devocional y moral, para volverse a manos de los personajes citados un símbolo pleno de la casa de Dios, tal y como como debería ser desde el principio. El deterioro y la humildad desaparecen con la nueva atmósfera de luz caliente que entra por las ventanas, cernida por los “visillos de tafetán carmesí” y que complementa el olor a flores y a barniz fresco. Y a lo dice la voz narrativa: “las carnes de los santos del altar adquirirían apariencia de vida, y la palidez de Nucha se sonroseaba artificialmente” (Pardo, *Los pazos* 108).

Ahora sí, el acto de remodelación incitado en Pedro, por las lamentaciones del Arcipreste (Pardo, *Los pazos* 94), se interpreta en los términos volitivos que se han establecido previamente, porque la transformación del recinto revela entonces la influencia que tiene el señorito sobre la dependencia, aún dentro del orden impuesto por Primitivo y “el vil ocio de los pueblos, donde el que nada produce, nada enseña, ni nada aprende, de nada sirve y nada hace” (Pardo, *Los pazos* 33), porque es natural de su condición hidalga la obligación de mantener las

fundaciones pías bajo su cargo, como muestra de su poder local y privado. La capilla consiste, pues en un signo de agentividad del personaje que se había visto reprimida por el predominio de la barbarie en el medio, hasta la aflicción de su ego y vanidad.

CAPÍTULO 5. RASGOS ESPACIALES SIMBÓLICOS DE NATURALEZA AGROPECUARIA

La segunda categoría de espacios que compone a la unidad pacega de Pedro Moscoso está constituida por los alpendres –porches–, bodegas, hórreos, establos, palomares, corrales y demás estancias auxiliares que tanto en la realidad rural de Galicia, como en la ficción de la gran huertera, integran la sección del pazo que Presedo llama económica (“La hidalguía” 242-243; “La imagen” 234). Se trata, pues, de las dependencias que se designaban para favorecer el trabajo agrícola y ganadero de los hidalgos rurales, e indirectamente, el sustento necesario para el patrimonio, el estatus nobiliario y del poder social de la hidalguía.¹¹

El empleo, mantenimiento y remodelación de estos espacios también fueron estrategias de perpetuación patrimonial fundamentales para los mayrazgos –equivalente moderno del *pater familias* medieval–, pues favorecían la consecución de sus intereses rentistas y por lo tanto, la expansión, acumulación y acrecentamiento de los bienes forales familiares. Por ejemplo, el uso que daban los hidalgos campesinos a estas dependencias agrarias en la recolección y almacenamiento de los frutos obtenidos de las tierras aradas; y en la administración y producción de productos como el vino, trigo y centeno, que conformaban la base principal de ingreso (Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 298), significaban las principales vías de acceso al control de la producción agropecuaria local, la cual variaba de región en región, abarcando regularmente el mercado de la tierra –compra-venta de granjas–, o a veces explotaciones pesqueras naturales.

En efecto, el aprovechamiento de estos espacios agrarios no sólo acrecentó el patrimonio de los hidalgos rentistas, sino que además agregó valor nobiliario y reconocimiento a sus propiedades, a su estilo de vida elevado, selecto, excluyente, y a su autoridad, prestigio y poder sociales.

¹¹ De acuerdo con Presedo, el otro ámbito básico de convivencia de los pazos era el residencial, el cual se dividía, según su clasificación, en espacios íntimos, públicos, señoriales y de servicio.

Para conservar estos beneficios, los mayorazgos designaban un gran número de los criados adoptados y otros cuantos elementos de la mano de obra contratada para la realización de las labores agrícolas. Específicamente, los primeros se ocupaban a menudo del quehacer doméstico de la casa principal –rural o urbana– del hidalgo al que servían, pero no estaban exentos de intervenir en las tareas derivadas de las fincas de cultivo circundantes, como en el mantenimiento de las explotaciones agrarias propias o aforadas.

La construcción o renovación de las dependencias agropecuarias, así como el número, las dimensiones y el tipo de piezas –agrícolas o ganaderas– que poseía cada pazo, no obedecía a un modelo morfológico específico, más bien todas estas particularidades dependían del volumen patrimonial del hidalgo –riqueza–, del tipo de rutina económica que realizaba la casa; del grado de control territorial y político que tenían los hidalgos sobre su provincia; y de otros factores no menos importantes como la época y la geografía donde estaba asentadas las fincas.

La transformación de la disposición arquitectónica general de los pazos era frecuente a lo largo de su vida útil, y los espacios agropecuarios vinculados no eran la excepción. En concreto, Jesús Sánchez García cita el caso del jardín de Andrés –Vilanova de Arousa, Pontevedra– (155) como una muestra de que los jardines perdieron su significado cultural barroco a lo largo de la edad moderna española, para llegar a convertirse, en el siglo XIX, en simples huertas de cultivo que proyectaban justamente la decadencia en la que cayeron los pazos, a partir de la abolición de los señoríos y mayorazgos, impulsada por la Constitución de Cádiz de 1812.

A pesar de esta paralela y constante evolución de las dependencias agrarias, fue imprescindible y frecuente la construcción de palomares, hórreos, establos, tullas –una especie de graneros que guardaban trigo o centeno– y desvanes –bodegas–. Asimismo, fue común la distribución territorial paciega en jardines, cotos –terrenos reservados para la caza o pesca privada y controlada–, zonas de arbolado y primordialmente en fincas de cultivos, entre las que destacaron huertas, viñedos, frutales, cereales, prados, labranzas y sotos. Incluso dentro del listado de dependencias se podía encontrar otras estructuras auxiliares

para el aprovechamiento de la geografía, tal es el caso de los embarcaderos de piedra que facilitaban el comercio marítimo. A toda esta división tan variable responde precisamente el sistema de contigüidades obligadas del caserón Moscoso, sobre todo los espacios agropecuarios que se analizarán a continuación.

5.1. Las dependencias agropecuarias del pazo Moscoso

Hay que señalar, de inicio, que se identifican en la diégesis varios de estos espacios agrarios regulares y todos ellos, en conjunto, sugieren el hábito rentista del linaje Moscoso. Sin embargo, no todos comparten la misma función. Dentro de los sitios exclusivamente agrícolas se encuentran dependencias de singular número como una granera, un pajar, un horno, un herbeiro, un lagar y un hórreo; al mismo tiempo que dependencias, cuyo número no se precisa en la narración ni en la descripción: cultivos, eras, bodegas, alpendres, tullas, de pósitos de forraje y desvanes.¹² Complementariamente, participan otros espacios destinados al cuidado y crianza de animales: hay un corral, un gallinero, un palomar y otros escenarios como establos, cuadras, perreras, cochiqueras, cuya cantidad tampoco se especifica.

Aunque esta serie de dependencias agrícolas y pecuarias no informa a detalle sobre el mecanismo laboral de la gran huertera, es decir, acerca de los otros tipos de productos que se almacenaban y producían junto con el trigo del hórreo, datos como la clase de rentas percibidas, la extensión de la huerta y demás fincas de cultivo sí que aportan algunos indicios acerca de la rutina de la casa, la tipología del patrimonio y las bases económicas que sustentaban al marqués de Ulloa y a su familia.

En este sentido, los bienes materiales a cargo del Pedro Moscoso trazan un perfil agricultor del linaje, muy representativo de los hidalgos rurales gallegos que como ya se explicó, por un lado adquirían originalmente jurisdicciones territoriales y obligaciones contractuales económicas, por merced de nobles superiores a ellos o del mismo Rey; y por otro lado, cobraban a los campesinos subaforados para pagar

¹² Los alpendres son cobertizos, bajo los cuales se guarda la leña, hierbas y granos, entre muchos otros productos y herramientas de origen y empleo agrario. Consúltese la entrada ‘alpendres’ en Penas. “Sobre los galleguismos...”.

al monarca o absolutista otorgante, rentas anuales de vino, trigo y centeno, entre otros productos hortícolas de igual o menor valor, debido a la concentración, acaparamiento o simple explotación de tierras cedidas.

5.2. Espacios intrascendentes

La poca información que aportan algunos de estos espacios agropecuarios, respecto con su aprovechamiento, responde exclusivamente al desarrollo de la historia, en especial a la construcción espacial de la novela porque su finalidad es únicamente la de amueblar el espacio diégético del pazo de Ulloa y fijar los referentes intraliterarios de la diégesis. Así, la creación de esta *ilusión de realidad* (Pimentel, *El espacio* 9-10) agraria cobra sentido, no sólo en la medida que el universo ficcional refleja el mundo real, sino también en tanto que va estableciendo las coordenadas de los escenarios de acción a lo largo de la trama.

Tal es el caso de los alpendres que, sin poseer una serie predicativa propia que indique, al menos, la calidad de su estado físico, sólo se limitan a construir el espacio, a través de las dos únicas veces en que aparecen enunciados:

“(El marqués) debe estar por la huerta o por los alpendres”

“(Julián) trataba de estudiar el mecanismo interior de los Pazos: tomábase el trabajo de ir a los establos, [...] enterarse de los cultivos, de visitar [...] los alpendres, cada dependencia y cada rincón” (Pardo, *Los pazos* 11, 16).

Estos cobertizos resultan intrascendentes entonces en la búsqueda de un posible simbolismo, especialmente decadente, al igual que los desvanes, sotos y cultivos, dado que se limitan a funcionar en la diégesis únicamente como escenario para el accionar o ubicación de los personajes.

El corral y el gallinero son otros de los sitios inscritos en el ámbito económico del pazo de Ulloa que adquieren importancia solamente en el plano denotativo del espacio y en el de la acción, pues su carencia descriptiva descarta prácticamente su capacidad de sugerir significados indirectos. La secuencia predicativa del gallinero en la que se narra el robo que comete Perucho sobre los huevos, cita un claro ejemplo del funcionamiento del corral, como mero referente, y al mismo tiempo, como escenario indispensable para la acción: “afirmaba don Pedro que se

gastaban al año bastantes ferrados de centeno y mijo en el corral; y con todo eso, las malditas gallinas no daban nada de sí” (Pardo, *Los pazos* 56).

De la misma manera la granera, el pajar, la era y las cuadras no tienen otro papel en la novela, sino el de funcionar como referentes narrativos. Se mencionan muy poco en el texto y cuando aparecen configuran espacios involucrados en el desarrollo de las acciones, o bien espacios enumerados en alguna descripción. Por ejemplo, en el dilema que ocupa a Perucho, acerca del lugar en el que guardará a la recién nacida, a causa del peligro que inspira el pazo casi al final de la novela, se evidencia la función edificante que llevan a cabo los nombres comunes ‘era’ y ‘cuadras’ en las enumeraciones: “¿Dónde escondería (Perucho) su tesoro? [...] se colaría por las cuadras, salvaría la era, y después nada más sencillo que ocultarse en el escondrijo” (Pardo, *Los pazos* 115). Dichas dependencias, al enunciarse como espacios ficcionales en el texto, se limitan a comunicar los sentidos físicos que tienen en la realidad –recuérdese, la iconicidad–, y no los valores semánticos e ideológicos que les han sido atribuidos culturalmente. En pocas palabras, su función primordial es la de configurar la morfología del sector agropecuario de la gran huertera.

5.3. Espacios trascendentes

- **Molino**

El molino es otra de las dependencias de la huertera que son insuficientemente descritas, no albergan acciones de los personajes y se enuncian como meros referentes espaciales. Sin embargo, marca la diferencia en el conjunto de espacios carentemente descritos porque constituye un reflejo de la psicología del capellán, en la vigilia del relato.¹³ Es también un signo de la tradición agraria de los pazos gallegos que, en este trabajo dará apertura al análisis de las localidades más significativas de la sección agraria.

¹³ La represa del molino también aparece enunciada y calificada en el plano onírico de la diégesis, justamente cuando deviene en transformación del foso del castillo feudal, durante el cambiante sueño de Julián. Sin embargo, no se estudiará aquí porque parece definitiva la extraordinaria interpretación que ha dado Carlos Feal Deibe, al respecto, en un juego semántico establecido entre las figuras de la baraja española que echa la Sabia, los personajes del ensueño y los límites de la realidad del relato. Véase Feal. *Los pazos de Ulloa: naturalismo y antinaturalismo*, pp. 318-323.

Pues bien, la mayoría de los sonidos que califican al molino en la vigilia construyen una imagen acústica de su represa que, obedeciendo a la subjetividad de Julián y al carácter romántico de la novela, constituyen una premonición de las consecuencias que traerá a Nucha el nacimiento de la nena. Los sonidos del paisaje expresados por el “viento de la noche, al gemir en los castaños, y el hondo sollozo del agua en la represa del cercano molino”, que se manifiesta en Julián como “cosquilleo y agujetas en los muslos, frío en los huesos y pesadez en la cabeza”, durante el trabajo de parto de Nucha, parecen funcionar como agüeros sonoros, lamentos anticipados de las circunstancias que padecerá la joven esposa y de lo que será el sufrimiento y el detrimento de su salud, conforme avanza la narración.

De igual modo, el rumor del agua que entra por la ventana de la habitación de Julián, junto con la resplandeciente aurora, oyéndose “menos profundo y sollozante” (Pardo, *Los pazos* 63, 68) en el exterior del pazo, da un mal presentimiento acerca del perjudicial alumbramiento que vivirá Marcelina. Se deduce, pues, que el sonido de la represa del molino cosifica la preocupación y los lamentos que nacen en el capellán por su el malestar de su “virgen” Nucha.

Por otra parte, al igual que el retablo de las ánimas de la capilla privada, la enunciación incidental del molino en el universo rural de la vigilia hace visible el carácter documental de la novela, en el sentido de que la única predicación objetiva que califica al molino, desprendida de las razones que llevaron a Pepe de Naya al pazo, sugiere uno de los usos tradicionales de la máquina. Recuérdese que la finalidad de Pepe de “moler un saco de trigo al molino de Ulloa” (Pardo, *Los pazos* 76), mencionada durante el sarao que lleva a cabo Sabel en la cocina del pazo, representa tan solo uno de los muchos usos que adquirirían estas herramientas hidráulicas, y a fuera a manos de sus respectivos propietarios hidalgos o de los campesinos y vasallos a quienes se les afioraban. Entre las funciones más comunes estaba la de generar energía para elevar agua y regar los prados; hacer funcionar toda una variedad de máquinas conectadas al rodete, mediante poleas, como la rueca de hilar lino y seda-, martillos, pulidoras de armeros y otras

máquinas de herrería; y por supuesto, la de moler los granos almacenados en las dependencias auxiliares (Leal, 100-104).

Asimismo, la escasa mención del molino dada en el devenir de la narración resulta suficiente para alumbrar otra área propia de la jurisdicción que abarca la huronera: la de los “estilemas de raigambre popular” que, según Ángel Sánchez, compartían el espacio paco con los elementos arquitectónicos de origen culto, hechos por profesionales, para el disfrute estético del agua, como los estanques y fuentes ornamentales (167-169).

El molino es, en definitiva, un espacio icónico fiel al campo gallego y a la hidalguía rentista que supone Pedro Moscoso porque recrea a nivel literario una de las muchas construcciones funcionales, elaboradas por campesinos anónimos y sin preparación, para fines agrarios, tales como las canalizaciones para riego de las fincas, pozos, fuentes y lavaderos.

- **Huerto**

Se trata de una de las dos fincas de cultivo que integran las proximidades del pazo de Ulloa. Ésta resalta por tener una caracterización física y estética sumamente contrastante, respecto con el deterioro generalizado de la huronera.¹⁴ Además, tiene la peculiaridad de entrar en consonancia con el valor expresivo y la carga romántica que Clemessy le atribuye al paisaje del valle contemplado por Julián (57-58), pues su catálogo descriptivo constituye, según la investigadora, un reflejo de la frontera visual que separa la perspectiva subjetiva e íntima del capellán, de la perspectiva exterior, objetiva y deplorable de la narración.

La calidad excepcional de la “verde al fombra con cenefas amarillentas” (Pardo, *Los pazos* 10) y de la gran luna del estanque dormilón que, por un lado denotan el colorido, vitalidad, florecimiento y quietud del huerto ubicado al pie de la torre y, por otro lado connotan su atmósfera de paz, intimidad, silencio y acogimiento, son los factores principales que se contraponen directamente a l

¹⁴ En la presente tesis se considerará un huerto y una huerta, como dos territorios de cultivo bien diferenciados, por las particulares características decadentes, ornamentales y hortícolas que se les asocia a cada uno de ellos, durante la novela. Así pues, no se entenderán ambos espacios como uno solo, tal cual lo hace Clemessy y, en general, la crítica de *Los pazos de Ulloa*.

ambiente bravío, oscuro, pelagroso y decadente que predomina en varias de las dependencias pancegas, por ejemplo, la capilla privada, la iglesia de Ulloa, el establo y la huerta. En efecto, la alfombra que simula el verdor del césped apunta a la escasa elegancia ornamental aún conservada en los alrededores del degradado caserón, así como a los vestigios de civilización y refinamiento cultural que alguna vez caracterizaron al linaje Moscoso –quizá en el pasado del abuelo enciclopedista– y todavía no han sido consumidos ni moldeados a imagen del silvestre entorno rural dominante.

Considerando que los jardines han figurado continuamente en la simbología occidental como signos del control y cultivo que se ejerce sobre la naturaleza y el alma (Fontana, 105), la calidad del césped significa entonces la asunción de una ética de cuidado y cultivo sobre la naturaleza pancega que sólo un personaje como Julián, caracterizado por su conducta pulcra y moral, inculcada a la higiene, al orden y a la religiosidad, es capaz de apreciar en el ambiente agreste que habita.

Justo en este enfoque descriptivo del jardín-huerto del pazo, la ventana guarnecida por anchos poyos y remendada con papel, por la que Julián contempla el cuadro matutino del valle, adquiere gran relevancia porque funciona, no como el marco simbólico del carácter civilizado por el que, según Gullón, se contempla una naturaleza idealizada (180-182), sino como signo de la conciencia moral y sosegada del capellán (Fontana, 77) que domina al capellán, al principio de la narración, permitiendo al personaje disfrutar del lado benigno de la naturaleza cultivada en el pazo, y no del lado hostil que habitará la mayor parte del tiempo en la narración.

De ahí que este simbolismo de la ventana no mantenga el mismo sentido, a lo largo de la novela, pues en otras situaciones su significado se actualiza conforme al estado psicológico de Julián: unas veces por el miedo que le infunde el ambiente y otras más por el propio nerviosismo y fantasía que lo caracterizan. Tal es el caso de la escena de la cartomancia atestiguada por el actor en la cocina, la cual influye notoriamente sobre la percepción supersticiosa que lo dominará, al momento de que advierta, a través de la ventana, “el aullar de un perro, ese aullar lúgubre que los aldeanos llaman ventar la muerde y juzgan anuncio seguro del próximo

fallecimiento de una persona” y el estremecedor cielo nebuloso del paisaje. También la calidad tétrica y siniestra del paisaje que contempla posteriormente se justifica en el “hervor de la imaginación sobreexcitada” que le infunde previamente el sueño del castillo (Pardo, *Los pazos* 77, 79).

Ahora bien, en lo que respecta al estanque, se adopta aquí una postura interpretativa menos compleja que la de Gullón, para quien el agua, otro de los elementos horribles que se filtran por la visión idealista de Julián, desde su ventana, constituye nada menos que “una invitación a perdernos en las brumas de lo inconsciente, en la tranquilidad del agua en calma, en la contemplación inactiva” (180-181). En esta tesina, el matiz evidentemente es tético en que se pinta la metáfora del espejo superficial del estanque denota un simple efecto pictórico de suntuosidad ornamental natural, contrapuesto evidentemente a la decadencia física descriptiva que se ha encontrado en las dependencias del pazo analizadas hasta el momento –y en algunas que se abordarán adelante. Así, el agua cobra sentido dentro de la lógica de un efecto “impresionista” literario, mientras que el estanque por sí mismo alude a las estructuras artificiales “vinculadas al disfrute estético del agua” (Sánchez, 168-169) que tenían la función de decorar los jardines señoriales para recreo de los sentidos o amenizar el paseo de los habitantes y huéspedes de los pazos, a diferencia de los molinos, canales de riego, pozos y demás construcciones designadas a la satisfacción de las demandas agrícolas del ámbito económico.

No obstante, la belleza visual que distingue al estanque no lo exenta de configurar un simbolismo decadente nobiliario y cultural, y a que la carencia de signos de poder, riqueza y cultura interiores, tales como las cascadas, islas artificiales, puentes, escalinatas, y toda esa clase de excentricidades en las que se codificaba recurrentemente el nivel económico y cultural de los pazos más acaudalados (Saavedra, “L. V. P. G.: entre civilidad y rudeza” 186; Vila, 39), refleja precisamente la ausencia de actividades recreativas, lúdicas e intelectuales en la rutina y conducta del linaje Moscoso, es decir los hábitos nobiliarios comunes en los diferentes niveles de la hidalguía gallega.

Hay otras predicaciones relativas al huerto que focalizan el gorjeo emitido por los pájaros de los árboles, formalizando así totalmente el tópico del *locus amoenus* que ya han proyectado los otros componentes físicos y sensoriales anteriores –el césped, el verdor, el frescor, las cenefas amarillas, la seguridad, el intimismo, la tranquilidad y el estanque. En este caso, el canto de las aves que llega hasta la capilla del pazo, antes del inicio de la misa de San Ramón Nonnato que oficia Julián a propósito de la reciente maternidad de Nucha (Pardo, *Los pazos* 66), no sólo anuncia el inicio de la ceremonia, en combinación con la campanilla del acólito, sino que también aparece como un nuevo elemento acústico ambiental que también surte un efecto de quietud, armonía y seguridad sobre el nerviosismo e incertidumbre diseminados en la narración. De ahí que la voz narrativa califique al gorjeo de los pájaros como “rumores campestres gratos, calmantes, bienhechores”, en cuyo sonido reside el sosiego eventual de la inquieta vivencia pacega de los personajes citadinos: Julián y Marcelina.

Desde una perspectiva más mística, la dispersión sonora del lenguaje de los pájaros pudiera también representar el estado espiritual que encarna el capellán, durante misa, para pedir a Dios que rompa “las cadenas de dolor que ligaban a la pobre virgencita”. La razón está en que el canto de los pájaros, como señala René Guénon, simboliza el medio acústico adecuado para entrar en comunicación con los estados superiores del ser (91-95) que, en este caso, aparecen ligados al ejercicio litúrgico de la fe cristiana del capellán.

Por último, la torre, bajo cuyo pie se encuentra el huerto, es otro de los referentes de la novela que explota su propio bagaje cultural interno –lo que se denominó, en el marco teórico, la descriptión en potencia que entrañan los *nombres*– para representar la herencia medieval del pazo de Ulloa y, en menor medida, el refinamiento del estatuto arquitectónico y patrimonial del linaje Moscoso. Aunque este segmento del universo pacego carece de una serie predicativa propia que describa los remates, puertas, ventanas y demás elementos morfológicos típicos de su cuerpo, la síntesis de atributos y significados que forman a la torre, desde el momento que se vuelve un representante literario de la realidad, resulta

suficiente para apear en la narración el carácter militar de la huronera y, por lo tanto, para evocar un poco del pasado histórico de los pazos gallegos.

Así entonces, la torre explota el sentido cultural que acarrea como objeto aprehensible de la realidad, del mismo modo que lo hacen los alpendres anteriormente analizados para construir el espacio agrario de la diégesis, pero en este caso la torre no alude a las construcciones agujereadas que sirvieron a la cría de palomas, al almacenamiento de las rentas percibidas o a la implementación de casas de labranza, sino que hace referencia a la herencia arquitectónica de las casas bajomedievales que tenían en principio una función militar, cuyos torreones servían para el acecho y vigilancia de los enemigos del feudo y que, para el siglo XIX, terminaron sustituidos justamente por los jardines y siendo anexos de las residencias señoriales de la hidalguía (Sánchez, 159-160; Vila, 33,35).

Aparte de estos datos arrojados, la torre se revela como uno de los pocos signos civilizatorios que atenúan la barbarie de la familia Moscoso, ya que según Saavedra, las torres funcionaban en la disposición interior de la vivienda de las élites hidalgas urbanas de los siglos XVI-XVIII, como símbolos de la distinción social de los hidalgos y de su imagen nobiliaria, en el sentido de que proyectaban la jerarquización superior de la casa noble, por encima del promedio rural ("L. V. P. G.: entre civilidad y rudeza" 188).

Es la torre, en conclusión, un signo arquitectónico solar que sin necesidad de una serie predicativa propia, sólo con mencionarse, rememora la antigüedad medieval de la familia Moscoso, al mismo tiempo que matiza la frontera social entre la civilización y la barbarie, entre la conservación estética-física del huerto y la degradación del resto del pazo, en que se sitúa Pedro Moscoso y su linaje.

- ***Establo***

Es uno de los muchos espacios de la huronera que, a la luz de la crítica e incluso de la diégesis, resultan poco trascendentes. A pesar de ello, si se mira con atención su composición morfológica y semántica, el establo resulta significativo, en términos de la barbarie rural y la decadencia que domina el pazo.

De inicio hay que mencionar que el descuido y abandono que califican al establo representan consecuencias semejantes a las que tuvo la despreocupación del *pater familias* en el mausoleo de Nucha, lo que le lleva a pensar en sus propiedades como resultado del mismo desamparo que ha sufrido la sección litúrgica del pazo de Ulloa.¹⁵

Ahora bien, la cromática sombría del ambiente, perfeccionada por las telarañas del establo, es otro más de los elementos catalogados en la descripción que contribuyen al simbolismo de la corrupción física y moral del pazo, y a que propicia la construcción del escenario perfecto que alojará el asesinato de la borrica.

Dado que en Occidente, sobre todo en la tradición cristiana, es muy común interpretar lo negro como símbolo de muerte o de malos presagios, y a algunos animales como agentes de presagios buenos o malos (*Diccionario de los símbolos* 666-667; Fontana, 78), la oscuridad del espacio y de la negra sangre coagulada que había sido regada por la borrica “desde elanca a los cascos” (Pardo, *Los pazos* 30-31), sombreando la zona del crimen, en el establo, son factores tonales que juegan a favor del anonimato del responsable y de la construcción de toda una atmósfera de peligro y acecho de muerte, que complementa la barbarie y violencia latente en el entorno rural del pazo, dominado por Primitivo. Así pues, tanto la oscuridad del establo, como la borrica, no sólo se enuncian como meros recursos ambientales del agreste y lúgubre establo, sino también como operadores tonales de la muerte, inseguridad, inmoralidad y barbarie que predominan en la sección pecuaria del pazo.

Fungen además como objetos de malagüero que anticipa a los futuros viajeros la posibilidad de toparse, en su camino a la ciudad, con un evento desafortunado, el cual será en este caso la agresión intentada por Primitivo, contra la vida del capellán, desde la vegetación el soto de Rendas (Pardo, *Los pazos* 32).

Si se considera el papel de mensajero de la muerte que ha jugado la figura de la burra, desde la antigüedad, y el acceso que tuvo Emilia a las Sagradas

¹⁵ Recuérdese que los mayorazgos actuaban como administradores del patrimonio material e inmaterial de sus respectivas familias, por lo que eran responsables de su mantenimiento y acrecentamiento. Revítese el capítulo 1 de este trabajo o Menéndez. “El linaje y sus signos de identidad”, p. 13.

Escrituras, durante los primeros años de su formación literaria, se abre la posibilidad de encontrar algunas correspondencias entre la función simbólica del animal en la escena de la muerte de la borrica, cuyo principal sospechoso es Primitivo, y la historia bíblica de Balaam y su burra.¹⁶ Si bien en Números 22 del Antiguo Testamento, la burra del divino petroense advierte la presencia de un ángel de Dios, dispuesto a asesinar a Balaam (*Traducción del Nuevo Mundo* 210-212), en el universo poco maravilloso de *Los pazos de Ulloa* la muerte de la borrica anticipa la peligrosidad de Primitivo, pronosticando el riesgo que corren el marqués y capellán, en el camino rumbo a Santiago de Compostela.

Finalmente, cabe señalar que el establo también ofrece testimonio de una etapa evolutiva de los pazos gallegos, tal y como sucedió con la torre y el huerto, ya que su enunciación en la historia del relato refleja la implementación dieciochesca de dependencias auxiliares que, de acuerdo con Saavedra, modificaron progresiva y favorablemente el estilo de vida rural de los hidalgos menos acaudalados, haciendo de sus rudos caserones –denominados pousas–, verdaderos palacios o quintas de recreo, con sus respectivas dependencias auxiliares y demás elementos morales, materiales y sociales imitados de las élites hidalgas urbanas (“L. V. P. G.: entre civilidad y rudeza” 185).

Particularmente, el empleo que hace doña Emilia de una construcción de carácter pecuario sugiere el lugar que ocupan las labores de crianza, cuidado y explotación del ganado equido, en la rutina agropecuaria que sustenta el tren de vida relativamente acomodado del marqués de Ulloa y de su linaje. En efecto, como escenario designado al desarrollo de los preparativos –y obstáculos– del viaje que decide emprender Pedro Moscoso hacia la casa metropolitana de su tío, el establo revela la relación que guarda con el gasto destinado por los hidalgos rurales a la alimentación, resguardo y aprovechamiento de los animales, ya que expone la utilidad que tenían la yegua y la burra y, en general los animales de carga, en sus traslados a las afueras de la jurisdicción pacega, por ejemplo en la

¹⁶ A pesar de que ese papel de mensajero de la muerte ha sido asignado por los caldeos a la asna, exclusivamente en el terreno de los sueños, parece perfectamente aplicable al caso de la borrica, en el plano de la vigilia de la novela. Consúltese este simbolismo en Cirlot. *Diccionario de símbolos*, pp. 88-89.

visita a la aristocracia comarcana que realiza Pedro, junto a su mujer, una vez que se han casado.

En resumen, es así que el siniestro matiz del establo sobreviene como contrapunto espacial, tanto de la vitalidad y colorido del huerto, como de la luminosidad que emana el hórreo –como se verá a continuación–, ya que proyecta valores antitéticos de inseguridad, muerte y oscuridad, por encima de sus significados icónicos y realistas.

- **Hórreo**

Representa uno de los componentes arquitectónicos y agrarios más básicos de la huera: aquellas construcciones de piedra empleadas por los hidalgos foreros para la conservación y protección de cereales, granos y otros frutos de las cosechas que eran perjudicados por las alimañas del entorno –insectos, pájaros y roedores–. Especialmente, los hórreos eran empleados para el secado del maíz porque los efectos del paisaje húmedo y nebuloso de Galicia mermaban las producciones e indirectamente los ingresos que se obtenían de ellas. En consecuencia, los productores garantizaban la expansión e incremento de los patrimonios hidalgos (Penas, 7; Pérez P., 198-199).

Muestra de la mimesis del mundo rural en la que participa el hórreo asociado al pazo Moscoso, resulta ser la descripción del mar de espigas doradas que aloja, pues en la narración de las cascadas que se formaban, al contacto con los niños, y en la construcción de su efecto visual interior, se ven involucrados algunos elementos morfológicos que constituyen este tipo de graneros: por ejemplo el techo en tejado a dos aguas y los intersticios de los muros que propiciaban el secado y ventilación del grano almacenado. De igual modo, el ascenso de Perucho por la escala arimada al hórreo supone la elevación tan característica de estas edificaciones, la cual se lograba mediante la adición de pilares y bases de piedra que llegaban a incorporar en sus muros tornarratos para evitar el acceso de roedores, o bien, en el caso de los hórreos que almacenaban productos dulces como miel, tornaformigas.

Por su cuenta, la enunciación de las áureas espigas en la narración es importante a la representación de la realidad porque alude metafóricamente al valor material que adquirió el maíz entre los hidalgos dedicados al acaparamiento y explotación de las tierras, desde el siglo XVIII, cuando los pazos se consumaban históricamente como centros rurales de autosuficientes y, simultáneamente, aumentaba el número de rentas que percibían los señores pacesgos, debido a la importación de plantas de origen americano como el maíz (Sánchez, 159). De este modo, las espigas no solo deotan el aspecto luminoso y pictórico del cereal en ese segmento de la novela, sino que también reflejan el atesoramiento del maíz que se daba en múltiples comarcas gallegas como el pazo de Oca (Pontevedra), donde se apreciaba el cultivo de cereales tradicionales como el maíz, sobre la producción del vino y hortalizas. En pocas palabras, funcionan como símbolo de riqueza agraria típica de la hidalguía, en general.¹⁷

Esto explica en el plano metafórico de la escena los niños, la relevancia que tiene el lecho de espigas acondicionado por Perucho para Manolita, en el granero: la tonalidad dorada del cereal irradia el alta estima nobiliaria de la nené por ser hija legítima del marqués, como si se tratara de un señalamiento a la vida digna y favorable que merece la nené por su lazo de sangre con el linaje Moscoso –algo que desgraciadamente no se cumple al final de la novela.

Consistente con esta valoración metafórica de Manolita será también la narración que cuenta el rapaza la niña para dormirla, y a que plantea una comparación entre Manolita y la “pequeñita como un grano de millo” (Pardo, *Los pazos* 116) que está a punto de ser devorada por el Rey-comes-personas. La nené pasa a ocupar en la ficción principal de la novela, el lugar de aquel granito de millo que el coco –representante del marqués– está dispuesto consumir de un bocado, a no ser por la heroica intervención del pajarito –correlato de Perucho– que se adueña del tesoro –Manolita– al final del cuento. Así pues, se conceptualiza a la hija de Nucha como tesoro agrario rescatado de las garras del monstruo.

¹⁷ De hecho, el atributo de la espiga ha sido históricamente símbolo agrario del crecimiento y de la fertilidad. Véase al respecto *Diccionario de los símbolos*, p. 478.

Por lo que se refiere a la luz del sol que penetra por las ranuras de las rejas, durante el ocultamiento de Perucho y Manolita, hay que señalarlo como el operador tonal de la serie predicativa que completa el carácter próspero del hórreo, contraponiendo las cualidades del espacio al patrón descriptivo decadente, predominante en la constitución física particular de las propiedades del linaje Moscoso que se hallan hundidas en el abandono, por ejemplo el peligró y la oscuridad del establo anterior.

Precisamente Pablo Pérez ha sido uno de los críticos que ya ha advertido dicho contraste suscitado en el hórreo, pero a su interior: a partir de la oscuridad que Perucho había elegido favorable para su escondite, y de la luminosidad solar que, colándose por los intersticios laterales, se refleja en la superficie áurea de las espigas de maíz. Sostiene además que esta oposición cromática interna reafirma la dicotomía interior/ exterior/sagrado–exterior/profano que establecen otros de los rasgos físicos del granero, concretamente la piedra que lo acoraza, pues abona sentido a la construcción de un refugio apacible para los dos protagonistas: una especie de paraíso totalmente aislado, una “hoguera reconfortante que ilumina la pureza y naturalidad de los niños refugiados” (Pérez P., 200-202), semejante al sistema luminoso interior de los templos egipcios, donde hasta los rincones más sagrados eran alcanzados por la luz del sol. En contraposición, Pérez asegura que el mundo pancego del que se resguardan los niños, se particulariza entonces como un exterior adulto, hostil y corrupto; un mundo de pecadores, donde reside el mal y la viciada naturaleza humana.

No obstante, la carga simbólica de la luz no se agota en los términos que establece Pérez, en la concepción como refugio que plantea a propósito del hórreo, pues cabe otra lectura de la luminiscencia como signo de esperanza, muy propio de las “civilizaciones del miedo” que rendían culto al sol, durante los ciclos agrarios (*Diccionario de los símbolos* 663-668). En este sentido, Perucho encuentra en la luz reposada, al interior del hórreo, la condición que propiciará la continuidad vital del “granito de millo” que protege, tal y como los hombres primitivos confiaban en el amanecer posterior al ocaso y en la vitalidad que brindaban los rayos de sol a las cosechas. La luz que se tiende en “galones más claros, móviles listas de luz”

sobre el granero, equivale entonces a la fuerza que daba la vida, favorecía y exaltaba a los egipcios, –Anubis–, porque le otorga dramáticamente a la nené otra oportunidad de vida, claro está, desde la perspectiva infantil de Perucho que rige la narración a esas alturas de la historia.

Si la luminosidad interior del hórreo se considera en términos del concepto dualista de la luz, el cual sostiene que ésta coexiste con la oscuridad (Cirlot, 286), el escenario en cuestión se erigirá entonces como un espacio de revelación, precisamente a través que da lugar, desde la filtración de la luz, al esclarecimiento de una parte moral en la personalidad, dígame oscura, viciosa y rural del rapaz. Esta vez, la luz adquiere connotaciones parecidas a las del símbolo luminoso cristiano de moralidad, salvación y amor fraternal, en tanto que revela el resquicio moral oculto, en el ser bárbaro de Perucho, del que brota “una conducta inspirada en el amor”: las atenciones brindadas a la nené, la capacidad de amar al “otro” y velar por su bienestar.

El papel casi mágico, que se deja entrever en el resguardo, criños y juegos que procura Perucho (Pardo, *Los pazos* 115-116), en pos de la estabilidad física y emocional de la niña -luego de presenciar los alcances de la furia de Pedro y la suerte fatal de Pimitivo-, evidencia entonces un aspecto personal del muchacho, muy contrario a las mañas por las que se da a conocer desde el inicio de la novela, por ejemplo el emborrachamiento con los cazadores, el robo del gallinero y el hurto a su abuelo.

Esta otra interpretación de la luz, como operador tonal de revelación, da pie a considerar la entrada triunfal de Perucho, por la puerta de la hórreo, como complemento del simbolismo luminoso en el que se da una “transición a un nuevo estado del ser”, diría Fontana (77), pues representa la meta de transgresión a los límites inmorales y oscuros que enseña la vida rural; la penetración en niveles humanos y morales superiores. También, el carácter ascendente del hórreo dado por su elevación mediante pilares, así como la subida de Perucho por la escala, son los últimos valores de nivel y verticalidad que, siguiendo el simbolismo de la ascensión explicado por Cirlot (88), acaban por definir el acto del rapaz de ascender moralmente en un entorno predominantemente violento y bárbaro, es decir,

el pináculo moral del mancebo que venía dándose desde la escena del baño, en la habitación de Nucha o, donde los niños se bañaban y se divertían al mismo tiempo.

Por último, sólo queda agregar que la leyenda del monstruo antropófago narrada por Perucho –antes mencionada– se une a los elementos de narrativos de *Los pazos de Ulloa* que aluden al ámbito campesino y a la cultura popular gallega porque trae a colación el tema de la oralidad, mediante la cita del cuento infantil del coco: una figura ficticia, también llamada papón, felo, pisota, rapeo etc., cuyas horribles cualidades, las de ser gigante, agresivo, panzón, devorador, entre otras, son empleadas para espantar a los niños o hacerlos dormir (Reigosa, párr. 1).

- **Huerta**

Consiste en el último componente espacial del ámbito económico de la gran hueronera y en el principal símbolo agrario tanto del detrimento nobiliario del linaje Moscoso, como del menoscabo suscitado sobre la rutina agrícola y cultural de la casa. Constituye también otra manifestación del presente proceso de deterioro que vive el ámbito económico del pazo de Ulloa y, en palabras del narrador, “una tenaz reminiscencia del pasado” familiar (Pardo, *Los pazos* 11).

Antes que nada, vale la pena señalar que la cuestión de su simbolismo ha sido atendida en múltiples ocasiones por la crítica de la novela. Clemessy, por ejemplo, encuentra en la porción ajardinada de la huerta un símbolo ambivalente que, por una parte connota “la degradación y ruina de los Moscosos”, pero por otra parte, si se atiende su vegetación, representa el poder de la naturaleza dura, primitiva, fuertemente inquietante que triunfa sobre el hombre, es decir “la supremacía de esa fuerza con la que el hombre está condenado a luchar sin tregua para contenerla” (Clemessy, 38, 109).

En esta misma línea de análisis, Saavedra pone el acento en el abandono del jardín como síntoma de la decadencia de una clase que era cuidadosa y cultivada en el pasado, pero ahora se ha vuelto ruda y de mal gusto (“L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 288-289). Por su cuenta, Sánchez asevera que los vestigios ornamentales del jardín –parterres, boj es, estanque de piedra, bancos rústicos, cenadores y rosales–, resultantes de su posterior transformación y

aprovechamiento hortícola, sientan las bases descriptivas del tema literario de la mansión en decadencia, pero sobre todo los ingredientes del melancólico y romántico aspecto de los pazos decimonónicos (157-158).

Estas tres aportaciones críticas representan las perspectivas más adoptadas en los análisis que se han pronunciado acerca de la relevancia simbólica de lo que aquí se denomina huerta, y tienen en común el haber pasado por alto algunas otras cuestiones relativas al carácter referencial y simbólico, como las siguientes.

La “vasta extensión de terreno” (Pardo, *Los pazos* 11-12) de la huerta recuerda las grandes dimensiones de las fincas supeditadas a los pazos, cuya finalidad era la de aprovechar el dominante clima húmedo de la región gallega para beneficio de la producción hortícola. Asimismo, las coordenadas del dibujo de armas trazado en el suelo con mirto, próximas al pazo, hacen referencia extratextual a los territorios de cultivo que se emplazaban en las inmediaciones o en la periferia de las casas señoriales, rodeando la residencia principal o las dependencias auxiliares y a veces disponiendo de cercas o a murallas (Sánchez, 165-166).

A su vez, los indicios matorrales de boj que han sustituido lo que, según la narración, alguna vez fueron primorosos cultivos y ornamento de jardinería francesa del blasón familiar, contextualizan el estado físico de la huerta porque apuntan al mismo destino de los jardines hortofrutícolas que, entre los siglos XVIII-XIX, suscitó la adopción de elementos ornamentales a la moda, muy propios de los jardines geométricos de estilo francés que se destinaban al paseo, recreo y ostentación nobiliaria de los hidalgos, por ejemplo las diversas especies de flora exótica –azaleas, camelias, hortensias, parterres– y los motivos heráldicos recortados sobre boj (Sánchez, 160-161, 169-170, 173; Valero et al., 308).

En este contexto cobra sentido el orillado de los sembrados de maíz, hecho a base de selectos rosales “libres, espinosos y alísimos”, porque junto con los bojes apela a la convivencia que había entre jardines y huertas(os), como resultado de la implementación llevada a cabo, en las pousas gallegas, de lujosos elementos vegetales y arquitectónicos, tales como el césped, flores, esquinatas y pasos

(Saavedra, "L. V. P. G.: entre la literatura y la historia" 306-307; "L. V. P. G.: entre la civilidad y la rudeza" 186-187; Sánchez, 167-168).

En esta fidelidad a la realidad que reproduce la morfología de la huerta, vale señalar a hora que el estado físico del blasón alude entonces no solo a un escenario de función exclusivamente agraria, cuya finca reclama una porción considerable de los gastos de mantenimiento designados al ámbito económico del pazo y sirve únicamente al cultivo de cereales –recuérdese las espigas de maíz albergadas en el hórreo–, sino también a un espacio de prestigio, lujo, recreo y simbolismo nobiliario que tiene como referente a los sembradíos de corte ornamental, crecientes en el siglo XIX (Saavedra, "L. V. P. G.: entre la civilidad y la rudeza" 186).

Entendida esta ambivalencia, no es de extrañar que los rasgos emblemáticos de la huerta trasciendan el carácter denotativo y representativo de la descripción, pues conllevan una gama de significaciones vinculadas con los valores nobiliarios habituales de los hidalgos y particularmente con la decadencia de los valores éticos que debía ejercer Pedro Moscoso, sobre el mantenimiento de la memoria histórica solar y la apariencia social.

Por un lado, el pésimo estado de conservación del blasón reitera las mismas consecuencias que ha originado la administración irresponsable del *mayorazgo* llevada sobre la reproducción y resguardo de los bienes simbólicos de su linaje. El estado embrollado de las armas que las hace parecer una "confusa masa con no sé qué aire de cosa plantada adrede y con arte" (Pardo, *Los pazos* 11) cobra sentido en este declive de la idea de linaje porque supone la desfiguración de un signo sustancialmente nobiliario, normalmente auxiliar a la memoria de los orígenes y ancestros fundadores de la entidad familiar. A hora la pésima conservación y calidad de dicho emblema nulifica el pasado familiar y deja en el olvido la identidad solar que se va deteriorando, al mismo tiempo, por otros factores, por ejemplo en la inexistencia de una familia legítima reconocida plenamente; el disfuncional matrimonio del marqués con Marcelina; e incluso el género de la nena, el cual atenta contra la genealogía de la familia y sobre todo contra los intereses particulares del *pater familias*, debido a que en la sucesión del mayorazgo, en la

agregación de casas y la herencia de bienes había preferencias por el varón, sobre la mujer (Anes, 206).

Por otro lado, la colocación de este mismo blasón a ras de suelo, en las inmediaciones del caserón, también contribuye a esta representación decadente del linaje Moscoso porque se suma a la lista de características y componentes del pazo que constatan una inscripción nula o irregular de los emblemas heráldicos, como el “ancho portalón inofensivo” (Pardo, *Los pazos* 78), carente de codificación heráldica, y el mausoleo de Nucha previamente analizado. Las armas solían reproducirse al frente de los portales principales de las construcciones rurales y urbanas, o en el frontispicio de los reposteros –paños–, balcones y accesos de las fincas (Laredo, 32; Presedo, “La imagen” 238, 250; Vila, 35), por lo que la disposición superficial del emblema en cuestión supone un gran inconveniente para la visibilidad y reconocimiento de los valores representativos del estamento noble y para la ostentación de los valores culturales propios de la familia Moscoso y Cabreira.

Otro elemento semántico importante es el que puede desprenderse individualmente de los lobos, pinos y torres almenadas que integran, junto a los roeles, la composición de la armería de la huerta, pues el significado particular de cada una de estas figuras participa dentro del capital simbólico de la casa que exhibía los valores históricos y nobiliarios de la familia, en el pasado próspero de la huerta.¹⁸ Al tiempo presente de la diégesis, sólo proyecta el descuido, desorden y abandono que reina en el pazo.

Ante todo, la ausencia de calderas en la composición de las armas llama la atención porque, siendo símbolos exclusivos en la heráldica española de la condición social de los ricoshombres gallegos, o bien del título de conde, duque o marqués que habían alcanzado (Laredo, 32) los hidalgos, revela el bajo nivel nobiliario que posee en realidad el linaje Moscoso dentro de la escala social de la hidalguía, a pesar de la riqueza patrimonial que se deduce de las dependencias y

¹⁸ Para el análisis de algunas figuras heráldicas como el pino y las torres, se tomó en cuenta la serie predicativa que aportaron los dos planos de la realidad de la novela: la vigilia y el sueño, ya que en el primero se introduce el carácter denotativo de los figuras heráldicas, mientras que en el segundo se da el carácter simbólico. Cabe mencionar que los significados indirectos de ambos morfemas, derivados de lo anterior, no parecen tener importancia en la crítica. De ahí su reconsideración.

propiedades señaladas. Además da coherencia y consistencia al hechizo grado de marqués que ostenta Pedro Moscoso, gracias a la ausencia del verdadero marqués de Ulloa (Pardo, *Los pazos* 15-16).

Por su cuenta, los lobos del blasón, signos heráldicos primordiales en la referencia de las actitudes personales y sociales de los hidalgos, establecerán una correspondencia con el comportamiento y el perfil psicológico del máximo representante de la familia Moscoso y Cabeira: el marqués de Ulloa. En este sentido, los “dos lobos rapantes (que) movían las cabezas exhalando aullidos lúgubres” (Pardo, *Los pazos* 78), así como la posición arrebatada –rampante– en que aparecen descritos, señalan el carácter violento, rústico y agreste que el personaje exhibe, concretamente en las escenas de celos que protagoniza junto a Sabel, a quien estaba dispuesto a “abrumar a culatazos”, y después frente a Nucha y Julián. Asimismo, dado que los lobos reflejan la frecuente disposición para cazar y la actitud rebelde de un hidalgo (Fontana, 84; Valero et al., 143-144), en el escudo del marqués de Ulloa simbolizarán las mismas cualidades que mostrará el personaje, respectivamente, al final de la fiesta patronal de Naya, cuando iban a servir el postre, y frente su tío.

Ahora bien, los valores de elevación, pomposidad y majestuosidad que se le atribuye por consenso a la figura heráldica del pino (Valero et al., 279-281) remiten a la sobresaliente calidad social del antiguo linaje Moscoso, lo cual abre la posibilidad de asociar esta figura con el pasado próspero de la huerta y de la familia que tanto lamenta la voz narrativa, es decir, con el probable origen guerrero-medieval e intelectual-moderno que se sugiere es porádicamente a lo largo del relato. Esto explica el hecho de que, durante el sueño del castillo, el gemido del viento desprendido de la copa del verde árbol de pino, advierta a Julián la presencia de un avatar caballeresco de Pedro, vestido “con visera calada, todo cubierto de hierro [...] furioso, y amenazador” dispuesto a “dejar caer sobre la cabeza del capellán” una bota de acero –la misma que usa para matar la araña que aterroriza ridículamente a Nucha en el pasillo– (Pardo, *Los pazos* 78).

Por el contrario, en la vigilia, la vaga descripción del pino que se encuentra en medio de las armas descompuestas de la huerta modifica el significado

nobiliario del árbol heráldico por que funciona en ese contexto descriptivo como signo deteriorado de mero descenso social y del detrimento que padece el estatus solar de la casa Moscoso y Cabreira.

Por su cuenta, las torres almenadas del escudo sobresalen del conjunto porque representan marcas de honor y signos de reconocimiento nobiliario de la familia Moscoso. Estando inscritas en la huerta, las torres reafirman el sustrato medieval del pazo, sugerido en la torre pegada al huerto, y sus valores *bellatores* de constancia, magnanimidad y generosidad caballeresca que encarnaban históricamente en los hidalgos medievales (Valero et al., 427, 527-528), ahora los proyectan sobre la identidad social de los Moscoso.

No sucede así con la torre de cartón pintado y sillares cuadrados que aparece focalizada en la escena onírica de la novela (Pardo, *Los pazos* 78), con una mujer de rostro pálido y descompuesto asomada por su ventana, pues, en este caso, la figura heráldica, recurriendo a uno de los atributos de Santa Bárbara, simboliza el sufrimiento y aislamiento de la joven Nucha que consume al ser del capellán, en impotencia y compadecimiento. Efectivamente este simbolismo se basa en la analogía que existe entre la torre del sueño de Julián y la torre de la hagiografía de Santa Bárbara, historia en la cual la hija de Dióscuro es encerrada por su padre en una torre de sólo dos ventanas, para quedar aislada de la predicación del cristianismo y para ser torturada, posteriormente por el juez Marciano (Anónimo, "Santa Bárbara", párr. 1). Quizá también el étimo nominal de Santa Bárbara, la figura femenina del sueño, sea concordante con la caracterización de Marcellinucha, en un juego de personalidades, pues *barbaron*, que significa extranjero(a) (Asnchez307, párr. 1), hace eco en la procedencia urbana y civilizada de Nucha que provoca parte de su inadaptación a la región provincial, bárbara y desconocida de la comarca de Ulloa.

Finalmente, las cualidades de descuido, deterioro y abandono que se extienden al respectivo estanque de la huerta, hacen de este elemento otro símbolo decadente asociado al pazo y un antagonista directo de la calma, es tética y conservación del estanque del huerto.

El borde de piedra semiderruido, la dispersión de las gruesas y musgosas bolas de granito que guarnecían al estanque, como si fueran “gigantescos proyectiles en algún desierto campo de batalla” y el limo que le daba al agua un aspecto de charca fangosa (Pardo, *Los pazos* 11) constituyen una serie predicativa totalmente opuesta a la atractiva superficie-espejo de las aguas del huerto. Más aún, se suma al déficit estético de la huerta, de tal manera que anulan el disfrute estético y ornamental del agua que de bía presumir el estanque por su origen arquitectónico culto.¹⁹

Probablemente, la disgregación del espacio horística también aparezca descrita en función de la representación de la realidad rural, y a que denota la “anulación de la perspectiva” que, de acuerdo con Sánchez, provoca la abundante flora perenne invernal de los pazos y sobre todo la humedad y pluviosidad del clima gallego (170-172). Igualmente, los cenadores y bancos rústicos que se han poblado de maleza participan en el efecto selvático visual de la descripción como reproducciones fieles de los típicos efectos climáticos y vegetales provocados en las estructuras pétreas de los pazos, por la espesura y la humedad natural de la Galicia rural. Pero examinando estos elementos morfológicos, desde una perspectiva más apegada a la rutina diaria de las casas hidalgas, podría decirse que ofrecen otras muestras de las escasas áreas de mantenimiento que ha designado el marqués de Ulloa a la gran huronera porque constituyen nada menos que las consecuencias de su negligente administración extendida al ámbito económico de la huronera, propicia irónicamente de la proliferación de la naturaleza agreste y ruda que domina al hombre rural.

Particularmente, la indisposición de estas construcciones de piedra, reservadas normalmente al uso recreativo y al cultivo personal de los miembros de un linaje, se vincula también con la deteriorada *nobilitas* del marqués y su familia porque exhibe la poca preferencia que le tienen al refinamiento cultural y al cultivo personal, a menos que se trate de las actividades cinegéticas que tanto pondera

¹⁹ Este y el párrafo anterior, representan otra de las ideas centrales por la cual se considera en esta tesina que hay dos espacios de cultivo en la novela: un huerto que alberga un estanque estético y una huerta que aloja un estanque degradado. Si esto no es así, acaso se trate de dos niveles diferentes de un mismo estanque o de un mismo huerto. Niveles que era muy común encontrar en las casas hidalgas más ricas, según Sánchez. “Una señorial...”, pp. 167-168.

Pedro, sobre cualquier otra ocupación productiva o intelectual. Agregado a esto, recuérdese el evidente ocio que os tenta Pedro en la huerta, “por entre estos residuos de pasada grandeza andaba el último vástago de los Ulloas, con las manos en los bolsillos, silbando distraídamente como quien no sabe qué hacer del tiempo” (Pardo, *Los pazos* 11), así como la renuencia y desinterés mostrado por Perucho hacia las lecciones que le impartía el joven capellán: prefería “revolcarse constantemente en el lodo del patio, pasarse el día hundido en el estiércol de las cuadras, jugando con los becerros” (Pardo, *Los pazos* 17).

En conclusión, se deduce una representación literaria de la huerta poco apegada a la rutina absentista ejercida por los hidalgos acaudalados, al mismo tiempo que simbólica del ocio de Pedro Moscoso porque, por un lado, demuestra el escaso ejercicio de actividades agrarias y por otro lado se aleja del propio concepto productivo de los hidalgos agrícolas, para quienes las huertas, los viñedos, prados y setos, suponían el principal medio de producción y el lazo principal que los vinculaba indirectamente con el mercado de la tierra –básicamente compra-venta de tierras y cesión de foros o subforos a hidalgos y campesinos, a cambio del pago de una renta– y con el comercio de múltiples productos como centeno, trigo, mijo, maíz, castañas, etc. los cuales se destinaban a veces al consumo doméstico de los miembros del linaje y de los animales (Presedo, “La hidalguía” 234; Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 301-302).

Sin embargo, no faltan los escasos componentes que sugieren una utilidad agraria de la huerta, entre ellos la transformación de los tablares de hortaliza del estanque en sembrados de maíz, la cual, lejos de implantar un signo ornamental y estético, reitera un predominio del cereal en el ámbito económico del pazo de Ulloa, consistente con el funcionamiento del hórreo y otros indicios narrativos de la novela que ya lo venían codificando, por ejemplo, el sonido de “los carros cargados de tallos de maíz o ramaje de pino” que llegaba a la habitación de Nucha y los campos de maíz, granados o segados, que divisa Julián desde la ventana de su habitación (Pardo, *Los pazos* 10, 71, 115). El maíz aparece de nuevo en el espacio agrario de la huera como representación del cereal más valorado en las comarcas que productoras de vino, hortalizas y cereales.

CAPÍTULO 6. RASGOS ESPACIALES SIMBÓLICOS DE NATURALEZA RESIDENCIAL

Antes de pasar a examinar los componentes del pazo Moscoso, es importante advertir el evidente predominio que tiene el espacio en el título de la novela, pues la frase sustantiva remite a lo que será en la narración el escenario principal de las acciones y, por lo tanto, uno de los temas centrales.

El término “pazo” adopta el papel de lo que Luz Aurora Pimentel llama el pantónimo: el denominador común de la narración y de la descripción, el foco global de la narración que “desencadena las estrategias de retrospectión y de prospección de la lectura, asegurando la legibilidad del texto”, su coherencia y cohesión (*El espacio* 23-26; *El relato* 169-170). Esto se debe a que designa, en el relato, el prototipo de casa solariega que poseían las élites rurales rentistas, incluso los hidalgos pobres ocupados en su ascenso social: aquellas edificaciones levantadas sobre el campo, en el solar original de una familia, para fines de uso residencial, fijo o temporal, y luego para la identificación social de sus habitantes, en medio de la villanía rural (Vila, 26-35). De hecho, el concepto era aplicable a toda construcción campestre de carácter señorial: palacios, mansiones u otros edificios de carácter un poco más rústico.

En este sentido, este análisis coincide con Josette Alla Vena (277) en que el título de la novela expresa el papel preponderante que adquirieron las residencias rurales gallegas, la de Limoso y sobre todo la de Ulloa, en la historia del relato, como fiel representación literaria de aquellas construcciones pertenecientes al patrimonio arquitectónico y decimonónico de Galicia.

Sin embargo, hay que agregar que el título también anticipa al lector la previsibilidad léxica del tema principal, es decir, el efecto de sentido espacial (Pimentel, *El espacio* 44, 47) de estas mansiones ficticias, por que siembra las semillas del protagonismo, a partir de las cuales germinará espacio, así como la simiente de la imagen consensual, apegada a los modelos reales reconocidos en la región norte de España, que acompañará al pazo, a lo largo de la novela.

Es por ello que la huronera del marqués recurre, tanto de los componentes-objeto que integran la gran variedad de estos edificios rurales, como de los significados que se le asocian en la realidad, por ejemplo: las dependencias, el mobiliario lujoso, la actividad agraria, el valor simbólico y nobiliario, etc.

Además, la apertura dada por el título lleva a los lectores suficientemente conocedores, o no, del medio gallego a considerar, para efectos visuales de la narración, características físicas típicas como las grandes proporciones de la casa y sus rasgos sustantivos exteriores que hacen sobresalir notoriamente a estas edificaciones sobre la austeridad y humildad arquitectónica del resto de las viviendas aldeanas; los signos heráldicos –armerías, blasones– inscritos en portales o en las capillas privadas anejas a la casa; o bien en las áreas y dependencias subordinadas, de corte regularmente agrícola que se levantaban alrededor del eje casero, como hórreos, huertas, molinos, etc.

En todo caso, la ilusión de realidad del pazo de Ulloa se sustenta en el mismo sistema de contigüidades obligadas que compone la arquitectura real de los pazos, lo que en términos de Pimentel sería el conjunto coherente y lógico de *morfemas* –muros, muebles, estancias, jardines– y *significados* –lujo, nobleza, riqueza, etc.– propios a esta clase de palacios señoriales. Así, el título y la consecuente configuración espacial de la gran huronera mantienen una relación de correspondencia intertextual, entre los elementos semánticos y morfológicos de los pazos y el texto literario, cuya narración los retoma, para recrear con nuevos valores estéticos o simbólicos, los segmentos de la realidad ficcional de la novela, concretamente en este caso, el predominante decadentismo del caserón Moscoso.

En resumen, la titulación de la novela proyecta una equivalencia inicial entre el universo diegético del pazo de Ulloa y el mundo real de los pazos gallegos, la cual da pie a considerar el sustrato histórico de la novela como elemento relevante para examinar el espacio diegético y los objetos que en él se distribuyen, en busca de una codificación y determinación del mecanismo simbólico de la decadencia nobiliaria.

6.1. La mansión del marqués de Ulloa

Ahora bien, el análisis de la tercera categoría de los espacios residenciales opera sobre las estancias de uso habitacional, particular o público, interiores a la casa solariega. Esta porción de la *huronera* resulta sustanciosa para fines de este trabajo porque, por un lado, constituye nada menos que el pilar de los signos heráldicos y sustantivos de superioridad, selección y nobleza, ante la población aledaña, y por otro lado, incluye una gran variedad de cuartos, cuyas series predicativas adquieren la mayoría de veces, salvo casos excepcionales, una considerable dimensión simbólica, debido a la semántica propia que acarrearán, o en su defecto, a las acciones dadas dentro sus propias áreas. Otras veces, incluso la relevancia del *hacer* literario de los personajes que suscitan es mínima, por lo que pasan desapercibidos en la diégesis, como en los siguientes casos.

Para empezar, son varios los espacios de la casa que pueden considerarse poco significativos, de acuerdo con los parámetros descriptivos que se han establecido y seguido hasta el momento. La mayoría se encuentra en la planta baja de la casa y todos ellos se caracterizan por tener poco peso narrativo y aun menor amplitud descriptiva. A pesar de ello, hay que resaltar de antemano, el propio carácter referencial de la planta inferior del pazo, ya que, por sí misma, alude a las divisiones verticales que, como parte del proceso civilizatorio rural explicado por Saavedra, optimizaron la austera y rústica arquitectura de las pousas gallegas, transformándolas así en signos diferenciadores de los nobles, frente a las pobres casas de los campesinos periféricos (“L. V. P. G.: entre la civilidad y la rudeza” 188).

6.2. Espacios intrascendentes

La habitación donde Máximo Juncal asiste a Nucha, al momento del parto, y la escalera de caracol que da acceso al nivel superior del pazo, son lugares que funcionan más como marco físico de las acciones que como símbolos, debido a que aparecen en mayor medida no minados que descritos. Sirven más en la narración, al reconocimiento de las coordenadas ficticias de la casa y a la instauración de referentes espaciales intratextuales que aparecerán una y otra vez

en el desarrollo de la diégesis, organizando y fijando de forma coherente y consistente determinada región del área residencial. Así por ejemplo, la escalera advertida por la voz narrativa desde el capítulo II, cuando “Sabel armada de un velón de aceite [...] fue alumbrando por la ancha escalera de piedra que conducía al piso alto”, será la misma escalinata helicoidal que baja el capellán, durante el capítulo XX, para ir a decir su misa en la parroquia de Ulloa (Pardo, *Los pazos* 9, 79). Nada más.

Habrán veces en las que los espacios residenciales sí estén acompañados de adjetivos, pero estas calificaciones se encargarán exclusivamente de generar la ilusión de realidad y el ámbito de actuación de la ficción novelesca, y no una dimensión estrictamente simbólica. Muestra de ello la que constituye la única predicación del pasillo, la cual se limita a especificar que “dividía el archivo del cuarto de don Pedro” (Pardo, *Los pazos* 77).

En cambio, si se considera la perspectiva del capellán, desde la que se observan las acciones dadas en escenarios como el pasillo mismo y el despacho del marqués, se notará que dichos espacios indican el estado psicológico de Julián –deformado durante los meses que ha vivido en el pazo–, de manera similar a como lo hace la correspondencia establecida entre la estética del huerto y el estado emocional que presenta Julián, recién llegado al pazo, antes de ser vencido por el entorno rural.

Esta vez la perspectiva que tiene Julián del pasillo, influida por la escena de la cartomancia suscitada en la cocina y el sueño del castillo feudal, revelará el aspecto terrorífico que, mediante la fantasmagórica cena de la araña,acentúa la creciente paranoia que ya de por sí le infunden al clérigo la superstición y el peligro del pazo. Para Carlos Feal, esta influencia previa a la escena de la araña, contribuye a difuminar los límites que juega la narración, entre la realidad y el sueño (320-321), desde que Julián baja las escaleras y escuchó el “chillido sobreagudo de terror” de Nucha. Esto explica la impresión de Julián, causada por la versión “asesina” del señorito Pedro, cuando está próximo a acometer a su esposa: “Nucha de pie, pero arimada a la pared, con el rostro desencajado de

espanto, los ojos no ya vagos sino llenos de extravío mortal; enfrente su marido, blandiendo un arma enorme...” (Pardo, *Los pazos* 77).²⁰

El caso del despacho del marqués es curioso porque participa poco en la historia del relato, a pesar de ello alcanza a evidenciar el matrimonio disfuncional del marqués y a simbolizar el pecado, pues constituye la estancia reservada para los amoríos ilícitos del marqués y Sabel, personaje que Julián vio salir de allí “en descuido traje y soñolienta” (Pardo, *Los pazos* 74). El despacho se vuelve entonces un espacio de liberación de los instintos rurales de Pedro, reprimidos hasta ese momento, a causa del orden civilizatorio y cristiano que ha impuesto Nucha, desde su llegada, y que ha reforzado incluso del nacimiento de Manolita. En este sentido, la ubicación del despacho, en la planta baja del pazo podría considerarse relevante porque su valor de altitud, corresponde a la bajeza de la infidelidad y de la violación hecha al sacramento cristiano.

6.3. Espacios trascendentes

Otro segundo grupo de componentes residenciales destaca en la narración porque, a raíz de la tenencia de una serie predicativa plena, muestran los mismos indicios de oscuridad, humildad, abandono, descuido y antigüedad que se han encontrado hasta ahora en la constitución morfológica del pazo. A continuación se examina cada uno de ellos, no sin tomar en cuenta las extraordinarias aportaciones críticas que los especialistas han pronunciado, respecto a su simbolismo y a su peso diegético.

- **Corredores y salones**

Son los primeros escenarios interiores en describirse a la llegada de Julián. A pesar de que poseen un catálogo descriptivo bien definido, basta con decir que su carácter simbólico se limita, tanto la atmósfera sombría de los corredores que constata el narrador; como a la soledad, el destartado mobiliario, los bastidores

²⁰ Hemingway ofrece una tesis similar a la que plantea este trabajo, respecto con el pasillo, pero poniendo énfasis en la tríada autor-obra-lector, ya que el último eslabón de tal esquema comprende el evento, desde la tensión que vive Julián y, por lo tanto, experimenta el mismo miedo que el capellán. Véase “Emilia Pardo...”, pp. 394-395.

sin vidrios, la intensa humedad y la polilla del maderamen del piso que dañan los salones (Pardo, *Los pazos* 5,11), pues dichas particularidades resultan ser los operadores tonales que se repetirán en algunas de las otras partes interiores y exteriores del pazo –como el ar chivo, la Iglesia de U lloa, el cementerio, la habitación de Julián, etc.–, con el fin de conformar la unidad decadente general de la residencia Moscoso. Es decir, en palabras de Luz Aurora Pimentel, la isotopía tonal que proyecta en la novela una impresión uniforme del pazo, en términos del olvido y el deterioro causados por la negligente administración de Pedro Moscoso y la ausencia de los criados que se encargan de darle mantenimiento.

- **Cocina**

Esta pieza de la huronera ha sido de las más analizadas por los ensayos críticos, de los cuales se alcanza a distinguir tres posturas. Dentro de la primera, en la que se suele abordar el juego de colores de la cocina, Eberenz explica el modo en que la sombría y espeluznante tertulia campesina ahí desarrollada, hace del espacio un contrapunto romántico de la luminosidad y paz matutina descrita posteriormente en secuencia de la novela y “en la que el marqués parece ser el hombre más pacífico del mundo” (108-109). Y Clemessy por su cuenta, señala el “castizo abolengo goyesco”, así como la belleza de lo feo y de lo trivial que intenta pintar verbalmente la escritora gallega, a través de la escena de la cartomancia, protagonizada por la vieja bruja Sabia y Sabel (Clemessy, 50).

En el segundo enfoque crítico, los analistas se preocupan más por la perspectiva desde la que se valora la cocina, especialmente desde el filtro psicológico de Julián, el espectador principal –junto con el narrador– de la mayoría de las acciones suscitadas ahí. Tal es el caso de Gullón, quien afirma que la secuencia adivinatoria de los naipes revela la aproximación amorosa que subyace en la relación suscitada entre el capellán y Marcelina (181). Clemessy, sin caer en contradicción con la aserción anteriormente referida, también señala en otra parte de su introducción a la novela que este episodio, junto con el de la araña del pasillo, forma parte de la dimensión suprasensible del sueño que se extiende difusamente a la realidad de la ficción y que, sobre todo, ayuda a esclarecer el

estado de conciencia de Julián (50, 66, 85-86). Así, la interpretación de las cartas y la coherencia del sueño cobran sentido, si se explican tomando en cuenta el comportamiento de Julián en la vigilia, no como sacerdote ni consejero, sino como un enamorado entregado a su “virgen” y a la hija de ésta.

En la tercera postura identificada, la crítica ha encontrado en las acciones que alberga la cocina elementos típicos del salvajismo que domina el entorno rural. Así lo sostiene Osborne, quien describe la pieza en cuestión como “una cueva de brujas” (56-57), donde se manifiesta la barbarie de la novela, por ejemplo, mediante el emborrachamiento que Pedro, Primitivo y el abad incitan en Perucho. Souto, asimismo, ha señalado que uno de los dos valores de la cocina consiste en representar una incubadora de lujuria y violencia, acorde con el dominante clima medieval, supersticioso y campesino del relato (XXIX).

Este trabajo concuerda, parcialmente, con estas tres vertientes críticas que se ha intentado categorizar, en el sentido de que el ambiente de la cocina es uno de los primeros elementos de la narración que instauran el carácter tosco de los personajes rurales, así como la superstición y crudeza que gobierna las acciones de los mozos, colonos, jornaleros y demás criados del pazo. Sin embargo, aquí se discrepa con los análisis porque dejan de lado la importancia que puedan adquirir los morfemas físicos de la cocina, en la simbólica decadente del espacio, concretamente la denegrida mesa de roble y el mantel grosero manchado de vino y grasa.

La relevancia de ambos elementos culinarios, en el simbolismo decadente de la novela, consiste en el detrimento físico que reflejan, menoscabo al mismo tiempo coherente con la incuria que exhibe el cuarto ocupado por el abad, hasta el arribo de Julián (Pardo, *Los pazos* 9) y con la descomposición pacega general que ha sido asimilada por los personajes como algo normal e inevitable. Además, la suciedad de la mesa de los comensales constituye un indicio del careniente compromiso ético que han asumido los criados, en este caso Sabel y la Sabia, con la huronera y con la imagen de su señor, pues ofrece una muestra de su irresponsabilidad y del poco cuidado higiénico que tienen en los quehaceres de la cocina. Añádase a esto que las actitudes de ambos personajes resultan

contradictorias a las tareas domésticas y agrarias que todavía para el siglo XIX – época que reproduce la diégesis– realizaban los criados como agradecimiento y retribución de pertenecer al grupo de convivencia familiar de la casa hidalga que los adoptaba.

El hecho de que Sabel le sirva al señorito el mismo caldo “espeso y harinoso” (Pardo, *Los pazos* 7) que devorarán los perros en el suelo, parece una acción desproporcional al estatuto nobiliario del marqués de Ulloa porque dueño y mascota no deberían comer del mismo guisado. Lo cierto es que dicha acción deja de significar precisamente una deshonra a la calidad solar de Pedro Moscoso y a su imagen personal y pública, ya que en un ámbito de convivencia donde domina “aquella vida torpe, de las comidas sin mantel, de las ventanas sin vidrios, de la familiaridad con mozas y gañanes” (Pardo, *Los pazos* 50), poco importa el resguardo o violación a los fundamentos nobiliarios del estatus superior, selecto y excluyente que debería regir la vida del marqués de Ulloa. Es decir, es tan desgastados los principios sociales que estaba obligado a cuidar y reproducir Pedro Moscoso, por pertenecer –aunque falsamente– a la nobleza y por actuar frente a las clases sociales inferiores: la urbana, representada por el capellán, y la campesina, manifestada por el resto de los participantes de la escena –Sabel, el abad de Ulloa, Primitivo.

La posterior reorganización que percibe Julián en el comedor, después de regresar de la casa Pardo y de presenciar el episodio de la boda de su señor, allá en la metrópoli compostelana, reafirma este de terioro ético de los criados que domina el pazo la mayoría del tiempo de la historia y al cual resulta inútil enfrentarse, pues la cocina desierta, en “orden perfecto: todo limpio, sosegado y solitario” (Pardo, *Los pazos* 48), donde el capellán se encuentra con un a Sabel amansada, un Primitivo complaciente y un Perucho invisible, no soportará esa falsa imagen y no tardará en regresar a su naturaleza agreste y rebeldía original, sobreponiendo de nueva cuenta la actitud nociva de las clientelas contra Pedro y su familia. Es en este sentido que cobrarán importancia en la lectura las acciones posteriores, por ejemplo, la traición política que concreta el montero contra Pedro, durante las elecciones de diputados en la comarca, o bien la tan mencionada

escena de la cartomancia, en la que Julián parece ver a Sabel y a Sabia “conspirando” contra Nucha y su nené.

Concuerda también con la interpretación decadentista que se ha hecho hasta el momento, sobre la cocina, el refinamiento culinario que intentan proyectar el mobiliario y los enseres, pues se ve opacado por la poca limpieza del comedor y por los hábitos alimenticios de los actores. La razón de ello radica en que la animalidad de los perros devoradores, los cazadores y Perucho, a la hora de la comida, se sobrepone a la mención descriptiva del roble y de la “antigua y maciza plata” que cubre los platos de peltre, a tal grado que llama mucho más la atención la barbarie de los comensales, que el lujo de la madera de la mesa o de la plata que recubre los platos. De este modo, la calidad de los morfemas de la cocina que se consideraban para la época dieciochesca y decimonónica todavía, signos externos recurrentes en la construcción de la imagen social de los hidalgos y del nivel socioeconómico sus propietarios (Presedo, “La imagen” 226, 248; Sampayo, 267-270), pierde su sentido nobiliario, ante la abrumadora carga semántica que aportan las actitudes de los personajes.

Se debe agregar también que los perros cazadores alimentados en el comedor constituyen un tema ligado al análisis simbólico de la cocina porque son presentados como recursos ambientales que aluden al predominio del instinto animal en el campo gallego y por lo tanto a la animalización del hombre adaptado al estilo de vida rural. Prueba de ello es la confusión de Perucho con la piel bicolor de los canes, el Turco y la Chula, y en especial, la correspondencia que existe entre los operadores tonales que explican el carácter rural de Pedro y la constitución semántica de los canes, como se explica enseguida.

La exhibición de la naturaleza feroz, impulsiva y grosera de estos perros, durante la comida, connota la rusticidad temperamental de su dueño, en tanto que la agresividad mostrada por la Chula, por ejemplo, ante la intromisión de Perucho en su comida, se asemeja a las violentas reacciones que brotan en el marqués, ante las sospechosas actitudes e infidelidades que advierte en sus mujeres –Sabel y Nucha. Recuérdese que, loco de furor, Pedro llegó a moler a culatazos a Sabel y

estaba dispuesto a “acogotar a su esposa y al capellán”, casi al final de la historia (Pardo, *Los pazos* 114).

Dado que la serie predicativa de los canes no hace otra cosa más que reproducir el temperamento de su dueño en la cocina, no simboliza una decadencia nobiliaria del personaje. Será hasta que se incorporen estas cualidades agrestes del marqués a un juego de contraste con los atributos nobiliarios de Manuel Pardo, que salte a la luz la deteriorada calidad noble de Pedro y el tosco carácter que lo gobierna. Por el contrario, en el mismo juego de contrastes morales y nobiliarios, el tío se erigirá como el personaje refinado, sociable y urbano que refleja el lustre solar y el carácter conservador de la familia, a pesar del declive económico al que apenas se dirige.

Conviene señalar en este punto, que la animalización y la correspondencia entre los canes y los Moscoso, y a la apunta Carlos Feal a su manera, cuando sostiene que “en este mundo de pasiones salvajes, donde es permisible emborrachar a un niño, la única atención vaya hacia los perros; sólo ellos reciben cuidados. No hay duda, desaparecen las fronteras entre el hombre y el animal” (315).

Finalmente, desde otra perspectiva, el Turco, la Chula, incluso el Chonito, bien se pueden considerar signos cingéticos del marqués de Ulloa por que sugieren las preferencias y atenciones que tiene Pedro hacia la rutina y de caza, por encima de las actividades que aseguran su estatus nobiliario y que lo orillan a hacerse responsable tanto de la conservación o ac recentamiento del patrimonio común al linaje, como de la continuidad de la tradición intelectual y académica, instaurada por el abuelo enciclopedista. Aunque algunas modalidades de caza proyectaban una imagen de superioridad de la hidalguía –nobleza–, incluso de estratos sociales de menor desarrollo cultural (Menéndez, *La nobleza* 22.), en la novela, las constantes cacerías que realiza el marqués junto a los canes, tienen mayor aspecto de ser recursos de entretenimiento, con los que combate su ocio, que recursos favorecedores al fundamento de su apariencia e identidad social. La voz narrativa aclara estas preferencias inútiles del personaje, cuando cuenta el momento en que Pedro deja al capellán recién llegado al pazo, a cargo del arreglo

del archivo familiar: “harto tenía que hacer (el marqués) con ferias, caza y visitas a gentes de Cebre o del señorío montañés” (Pardo, *Los pazos* 6, 16).

A diferencia de los perros de la mansión Límioso, que adquieren un simbolismo decadente a partir de su inmovilidad, función protectora y, principalmente su decrepitud; el Turco y la Chula no poseen una descripción física bien definida, mucho menos un simbolismo decadente. A partir de la reiterada aparición del Turco y la Chula en varias de las excursiones cinegéticas del marqués en la comarca de Ulloa, y del buen tratamiento que les designa Pedro, debido a su desempeño en la cacería, se deduce que los perdigueros son un par de perros dinámicos y briosos que están bien valorados por su dueño, al grado de gozar de un lugar privilegiado en la casa solariega del pazo, a la hora de la comida: “como si también los perros comprendiesen su derecho a ser atendidos antes que nadie (en la comida), acudieron desde el rincón más oscuro [...] y levantando el partido hocico” (Pardo, *Los pazos* 6).

Más bien la relevancia de los perros, como signos del ocio del marqués, radica fuera de la cocina, es decir, en el hecho de que participan en la parafernalia cinegética de las disposiciones expedicionarias del señorito Moscoso: la cacería del ribazo, durante la llegada de Julián al pazo de Ulloa; la de la montaña, después de la fiesta de San Julián; la del maizal, mientras iniciaba la reorganización del archivo familiar; la del pinar de los conejos e, incluso, la de Castrodorna, que realiza Pedro para distraerse de la reciente decepción que le ocasionó el nacimiento de su primogénita.

Aunque estas atenciones dadas a los canes no revelan, en principio, ninguna decadencia directa de las cualidades nobles de Pedro o de su condición, porque sugieren la primacía que tiene la cacería en el periodo administrativo y generacional del personaje, será a partir de esta situación que se desprenda el deterioro general de la mansión porque explica las razones del descuido en que el marqués de Ulloa ha dejado al máximo signo del patrimonio material y nobiliario de la familia: el pazo.

- **Sótano o bodega**

Otro de los espacios residenciales que puede considerarse símbolo de la decadencia física es el sótano, cuya serie predicativa, moldeada por la perspectiva de los personajes citadinos, llega a dar pistas del declive espacial y moral, generalizado irreparablemente en la huerfana.

Antes que nada, hay que señalar que la crítica no ha pasado por alto la importancia de este segmento. Clemessy, concretamente, se ha inclinado a pensar el papel que juega el sótano, no desde su configuración morfológica y semántica interna –sistema de contigüidades obligadas por opio–, sino partiendo de los elementos ambientales exteriores que establece la narración, incluso antes del “descenso al infierno” realizado por Nucha y Julián, hacia el sótano. Sostiene, pues, que la atmósfera formada por los relámpagos que alumbran el claustro, los truenos y los silbidos del viento evocan un efecto escenográfico romántico (Clemessy, 59, 108-109). Asimismo, Hemingway, respondiendo al aspecto psicológico de la narración (395-396), señala que el descenso a dicho escenario, o pretexto de buscar el arcón de ropa de bebé, significa para Marcelina una prueba de superación personal, sobre los miedos que le infunde el pazo y las “horripilantes transformaciones de la realidad” que construyen la pata de la vieja mesa, la esfera del reloj y las botas.

Aquí se sostiene, más allá de estos enfoques, que la esporádica enunciación del sótano como mero referente, contribuye particularmente a la construcción de la ilusión de realidad de la novela, es decir, la realidad intralingüística en la que se desenvuelve la diégesis: “necesito ver si hay abajo, en el sótano, arcones para la ropa blanca...”, dice Nucha. En este sentido, los adjetivos y morfemas exclusivamente denotativos, tales como el piso terrizo, la bóveda de piedra y las “hileras de cubas adosadas a sus paredes” no actúan como operadores tonales en la descripción, pues no sirven de vehículo a un determinado significado secundario, tan sólo informan acerca de la morfología interior y la materia de la que está construido el sótano (Pardo, *Los pazos* 5).

Sin embargo, cuando la narración profundiza más en la descripción de l sótano, la serie predicativa de carácter metafórico que califica al resto de los

objetos vuelve a nutrir el patrón semántico tonal de peligró, miedo, inquietud, abandono, oscuridad y humedad que ya han cimentado otros configurantes de la caserón Moscoso, ya analizados como los salones, la cocina, los corredores, entre otros. De esta manera, todas esas “cosas informes, temerosas y vagas”, dentro de las que se halla la pata de una mesa que “parecía un brazo momificado”; las carcomidas botas de montar que “despertaban en la fantasía la idea de un hombre asesinado y oculto allí”; y la esfera del reloj que simulaba “la faz blanquecina de un muerto” (Pardo, *Los pazos* 81), agregan valores de muerte al interior de la residencia; un sentido familiar al que ha instaurado anteriormente el establo en el exterior, en el ámbito económico del pazo.

De igual manera, los temas de la humedad y penumbras asignados a las paredes del sótano, el “caos húmedo y miedoso” y la putrefacción de los cachivaches que germinaba en “aquel lugar casi subterráneo”, apuntan a realizar una lectura del tópico tan recurrente en el siglo XIX de la casa solariega en deterioro.

Entonces, la calificación que reciben los constituyentes del sótano resulta significativa por que connota el estado irremediable e irrecuperable del pasado solar, al mismo tiempo que el inexorable deterioro de los objetos que alguna vez representaron una parte del patrimonio nobiliario y que han sido arrumbados en la bodega formando todo un caos. Aunque el sótano de la gran huronera no contiene objetos-signo del estado nobiliario del hidalgo o de los fundamentos nobiliarios de la casa Moscoso –como sí aparecen en el desván de la Casa Pardo–, la pata de la mesa, la esfera de un reloj y las botas de montar aluden también a los estragos que el tiempo ha hecho, junto con el estancamiento material que ha propiciado el marqués de Ulloa, debido a que, –como ya se dijo– el recurso volitivo del mayorazgo no funciona plenamente. Así pues, la falta de renovación del pazo se hace latente en los cachivaches momificados y en los cadáveres de los objetos que, si alguna vez sirvieron al linaje, a hora se consumen en la putrefacción del sótano.

Por último, el claustro inferior que se menciona, durante el descenso al sótano, resulta significativo porque cuestiona, mediante la enunciación del morfema

de la argolla, el augemoral y civilizado del pasado nobiliario familiar al que constantemente sugieren varios elementos narrativos como la torre, el blasón de la huerta y el mismo el abuelo enciclopedista. ¿Cómo puede considerarse lustrado, selecto, elevado y superior, un linaje que, años atrás, coadyuvó a la esclavitud humana? Acaso únicamente en términos económicos, intelectuales y sociales, pero no morales.

En el contexto de toda esta cuestión, así como el tema de la esclavitud medieval, quedan establecidos por el pasaje del cripto inferior y especialmente por la curiosidad que muestran los personajes urbanos en el pazo. Una vez llegados al patín –escalera adosada al muro–, Nucha señala el pilar “que tenía incrustada una argolla de hierro, de la cual colgaba aún un eslabón comido de orín”, para encadenar a un esclavo negro (Pardo, *Los pazos* 80-81). Es cierto que la presencia de estos prisioneros era todavía muy frecuente a finales de la Edad Media, pues incrementaba la imagen social y los principios nobiliarios de los señores feudales, en proporción al número que conformaban, junto con otros criados domésticos propios del grupo de convivencia familiar (Menéndez, “El linaje” 17-20). Además, la esclavitud constituía un hábito exclusivo de las casas nobles que se conservó incluso en el siglo XIX, pero para estos años que intentan desarrollarse fielmente en la novela, la cuestión de la esclavitud se perdió, tal y como se muestra en el abandono de la argolla.

- **Habitación de Nucha**²¹

Otra de las descripciones que reiteran el aspecto antiguo, gastado y anticuado de la huronera corresponde al escaso ajuar que amuebla a la habitación de Nucha, es decir las dos únicas reliquias de opulencia señorial que amueblan la estancia: el maltratadísimo biombo del siglo pasado, que dividía la estancia en dos y estaba pintado con paisajes inverosímiles; y la cama de copeadorado y columnas salomónicas.

²¹ No queda claro en la narración, si el cuarto de Nucha y la estancia donde da a luz a Manolita, gracias a la asistencia de Máximo Juncal, son dos habitaciones diferentes o la misma. No obstante, para fines del presente análisis descriptivo se tomarán en cuenta ambas habitaciones como la misma.

El hecho de que ambos componentes compartan los mismos rasgos físicos que en su momento han configurado en el pazo otros espacios como los corredores, salones y cocina, da pie a hablar, de nuevo, de la isotopía tonal fijada por la descripción particular de cada espacio de la residencia: el campo semántico, cuya redundancia de scriptiva tiene como fin el de configurar una imagen de l espacio capaz de articular el significado simbólico –indirecto– de la decadencia.

La habitación de Marcelinucha es excepcional en el simbolismo de la novela y del espacio residencial por que, más allá de su limitada y denotativa serie predicativa de morfemas, el desenvolvimiento de su moradora entabla una relación directa con el deterioro del pazo. Allí dentro, se pierden los intentos del personaje por introducir “en cada rincón de los Pazos, la alegría, la limpieza y el orden”, como al principio de su matrimonio y de su arribo a la mansión de los Ulloa, de tal manera que las acciones devienen radicalmente una conducta típica de personaje derrotado, que vive encerrado un constante sufrimiento, ora a raíz del parto, ora a causa del deterioro físico, psicológico y moral que implica su matrimonio.

Por esta pérdida de agentividad suscitada al interior, el escenario de la habitación pierde su sentido y uso civil, su utilidad al confort y a la vivienda de Nucha. Por el contrario, se vuelve un espacio propicio a la convalecencia del personaje que lo habita y a la protección de los valores morales civilizados que el entorno pacego se ha encargado de mermar; en definitiva, una zona segura, dentro del agreste estilo de vida rural de los criados y de su marido. Tómese en cuenta que Nucha “apenas salía de su habitación donde vivía esclava de su niña, cosida a ella día y noche” (Pardo, *Los pazos de Ulloa* 107), ante el miedo de que pudiera pasarle algo o que los criados la dañaran. De ahí que únicamente se le vea asistiendo a la misa matutina de Julián, a finales de la historia, con el propósito de planear la huida del ambiente pacego. También considérese que las infidelidades del marqués fueron otros de los factores que acabaron por disolver los valores morales cristianos de Nucha.

En este contexto, hay que hacer énfasis en los operadores tonales asignados al paisaje exterior, pues son otros de los elementos descriptivos que connotan el peligro y el daño que amenaza constantemente a Marcelina dentro y

fuera de la huronera, y a causa de los cuales ella se refugia en su cuarto. Los predicados correspondientes a la naturaleza periférica a la huronera están asociados a la pesadumbre que vive Nucha en su cuarto porque sugirieron el inquietante y lastimero ambiente que rodea y domina en la casa campestre. Aunque no califican directamente algún elemento interno a la habitación ni a los pazos, estas predicaciones expresan también la dimensión psicológica interior de Nucha de manera romántica y pronostican la inminencia de sucesos desafortunados que ocurrirán posteriormente en la vida de Marcelina, durante el desarrollo de la trama.

No es nueva esta interpretación romántica de los morfemas descriptivos propios del paisaje exterior, lo que Rolf Eberenz y Nelly Clemessy manejan como la naturaleza de la novela (Eberenz, 113; Clemessy, 59), sin embargo conviene señalar puntualmente que el perpetuo sollozo de la represa y chirriado de los carros cargados de tallos de maíz que penetran en la habitación de Nucha, durante su post-parto, destacan en un momento descriptivo de la narración porque sugieren ese ambiente de tristeza y sufrimiento que vive la protagonista en su cuarto y en la casa solariega, desde su llegada. Como metáforas de orden sensorial, el sonido del sollozo y del chirriado intensifican el sufrimiento del personaje en ese momento de la narración, pero sobre todo, contribuyen a la configuración tonal del peligro que persiste dentro y en los alrededores del caserón. Asimismo, la tormenta que sacude la gran huronera, la tronada que corría como “un escuadrón de caballos a galope” sobre el tejado -y con la cólera divina que hacía retremblar al pazo como choza- (Pardo, *Los pazos* 82) durante el descenso de Nucha al sótano, constituyen las metáforas que explican la presencia de la violencia y presagian su aparición dentro del espacio pacego, a lo largo del relato.

Se debe distinguir una segunda categoría de espacios que cierran prácticamente la configuración distributiva de la casa, dentro del grupo de los aquí considerados trascendentes. Está conformada por la habitación de Julián, el despacho de Primitivo y el archivo, tres estancias que, a diferencia de los espacios anteriores, cuyos límites semánticos oscilaban entre el señalamiento del peligro, antigüedad, humedad y abandono del escenario pacego, sobresalen en la

narración y en la descripción de la novela por que forjan los principales valores simbólicos de la residencia. Más allá de proyectar la casa en el texto como un mero espacio diegético que simplemente sirve de escenario a las acciones –al hacer diegético de los personajes–, acarrean una serie de significados relativos al linaje, administración y apariencia del marqués de Ulloa, todos referentes al estado de decadencia, al pasado próspero y al proceso de deterioro y a irrecuperable que padece el linaje Moscoso, en su más reciente núcleo familiar.

- ***Habitación de Julián***

En el análisis del molino y del huerto y a se trabajaron algunos puntos importantes respecto con el valor que tiene la ventana de la habitación, como símbolo de la conciencia de Julián que interpreta el mundo pancego, sin embargo falta señalar algunas cuestiones restantes de la estancia, relativas por un lado a su simbolismo y, por otro lado a su carácter documental.

En primer lugar, los escasos y desconocidos muebles que, a la par de las tinieblas “entre las cuales no se destacaba más que la blancura del lecho”, dotan el ajuar poco suntuoso de la gran estancia, no van más allá de informar, en el plano denotativo de la ficción, la pobreza y bajo nivel socioeconómico del personaje que moraba ahí, hasta el arribo de Julián, a saber: el abad (Pardo, *Los pazos* 9, 62, 80). Tómese en cuenta que el mobiliario lujoso y numeroso era, la mayoría de las veces, signo de comodidad de las clases nobiliarias mejor posicionadas y no de la peor aristocracia que representa el clérigo predecesor de Julián, aún por debajo del nivel social del marqués de Ulloa. Además considérese consistente con esto que, como pieza perteneciente a una casa solariega gallega, la habitación no sirve a los señores de la hueronera, ni siquiera a los miembros inmediatos de la familia, sino a los criados, en este caso al abad: otro pésimo administrador del patrimonio y de la casi abandonada devoción del linaje, por lo que la habitación no es más que un simple cuarto de servicio de la casa, referente al espacio servicial que junto al íntimo, el público y el señorial, componía la compleja distinción habitacional de los pazos, según Presedo (“La imagen” 234).

Corresponde a la calidad de la habitación que llega a ocupar Julián, la personalidad apática, dejada, desidiosa y despreocupada del abad que reflejan las puntas de cigarrillos arrinconadas y adheridas al piso; los objetos cinéticos inservibles y abandonados, las telarañas que cuelgan de las vigas; el polvoso anquilosado años atrás y la ausencia de artículos de limpieza –jarra, toalla, jabón y cubo– que, por cierto, frustran los deseos de “primor y limpieza” que brotan del capellán, cuando quiere tomar un baño y sanear su espíritu. Nada menos que “porquería y rusticidad” son los sustantivos a los que se reducen los hábitos del abad y los que tienen cierta relevancia en este análisis porque también constituyen indicios al comienzo de la novela, no del perfil del marqués de Ulloa, sino de la incuria física, espiritual y moral que se encontrará tanto en los habitantes del pazo, como en la huronera, o sea, en los personajes rurales y bárbaros como Primitivo, Pepe de Naya, la Sabia, el ama de cría y el mismo abad.

La habitación deviene, entonces, en símbolo ambivalente que, transformándose durante el desarrollo de la novela, primero refleja la íntima decadencia moral y corrupción religiosa del morador anterior, mediante la ausencia de signos devocionales. Posteriormente, la habitación transmite la idea de renovación higiénica y devocional que introduce Julián, algo totalmente coherente con su característico aseo personal. Estas características contrapuestas equivalen, en términos de Eberenz (105), a la base descriptiva que articula el antagonismo dado entre el idealismo y moralidad del capellán; y la brutalidad y lascivia del campesinado periférico.

En otras latitudes de la narración, la plena transformación de la habitación exhibe una seguridad equivalente a la que emana del hórreo, cuando se refugian ahí los niños. Se vuelve una especie de refugio donde el capellán, ya dominado por el ambiente rural y agreste del pazo, puede contemplar seguro, aunque con cierto miedo y nerviosismo, la brutalidad del paisaje exterior que enfocan las ventanas: “las montañas negras, duras, macizas en apariencia bajo la oscurísima techumbre del cielo tormentoso”; el angustiado sol que alumbra el valle y “el ventarrón furioso y desencadenado” (Pardo, *Los pazos* 80). Asimismo, la estancia provee el sosiego necesario a Julián para que, además de poder dormir, pueda razonar, e n

ocasiones, y con relativa tranquilidad, en torno a las diversas hostilidades que apuntan en su contra y en la de su “virgencita” Nucha, por ejemplo la misteriosa escena de la cartomancia, liderada por Sabel y la Sabia y suscitada en la cocina, a propósito del futuro del matrimonio hidalgo.

Añádase el hecho de que la pieza se vuelve un centro improvisado de culto y fe para el joven capellán, donde a la aspiración vital de pureza y cultivo del alma. No vive en la huronera personaje más devoto que Julián, ni siquiera su antecesor el abad, y de ello son pruebas fehacientes las estampitas de San Ramón Nonnato y de Nuestra Señora de las Angustias, colocadas en el muro y encima de la cómoda de los cachivaches, además del altarcito que arma Julián y utiliza en apoyo espiritual a Nucha, contra las complicaciones de parto que puedan sucederle. De hecho, el consuelo y esperanza que le suministra “la luz amarillenta de los cirios” (Pardo, *Los pazos* 62) reflejada en los adornos, no sólo reitera el sosiego que le brinda el culto cristiano tan íntimo de la habitación, sino que también reafirma la vivacidad de su fe cristiana y de sus intentos por introducir –o reestablecer– la cristiandad en el pazo.

De hecho, la ecfrasis de las estampitas hagiográficas es importante en el simbolismo litúrgico de la habitación porque, al reconstruir verbalmente un par de imágenes religiosas propias de los cultos gallegos, inserta en la ficción una serie de significados culturales familiarizados con los obstáculos prenatales por los que atraviesa Nucha. Por un lado, la mención de San Ramón entabla un juego referencial con el logro del alumbramiento de Manolita porque Marcelina, al igual que el santo, se impone a circunstancias extraordinarias y adversas y reproduce el milagro suscitado en el nacimiento de Nonnato, a quien sacaron del vientre de su madre después de muerta –de ahí su nombre de no nacido– (Bastús, 172). Por otro lado, la figura de Nuestra Señora de las Angustias resulta relevante en este contexto porque alude al abatimiento y dolor que padece la joven Marcelina, incluso antes de que nazca la primogénita, por causas anatómicas de la hembra citadina. Una sensación muy semejante a lo que proyecta la imagen de la Virgen con su hijo muerto en sus brazos (Rodríguez J., párr. 34).

Luego, en menor medida, la importancia de ambas ecfrasis radica en que llenan el espacio diegético de la habitación para construir su propia ilusión de realidad íntima y religiosa, y de complementar el espacio adecuado para los hábitos litúrgicos y devocionales del capellán.

- ***Despacho de Primitivo***

Este escenario secundario se vincula directamente con el siguiente que se analizará –el archivo– porque constituye otra manifestación más de la negligente administración ejercida sobre el patrimonio del linaje Moscoso, durante la etapa del señorito Pedro. En este caso, el espacio no determina la irresponsabilidad del marqués, sino los abusos y marrullerías de Primitivo Suárez.

De entrada, la ubicación del despacho dentro del pazo, atravesando la cocina, en la planta baja, contradice al emplazamiento del sepulcro del cazador en el cementerio comunitario de Ulloa, y a que sugiere el lugar que ocupaba el personaje en el centro rector de todas las dependencias y propiedades vinculadas patronalmente con el marqués, en razón del –malicioso– rol que jugaba oficialmente como administrador del linaje, incluso a pesar de la desconfianza que inspiraba en prácticamente todos los habitantes del pazo, sobre todo en su señor Pedro Moscoso.

La gran mesa antigua, uno de los dos únicos muebles del despacho, resulta significativa en la serie predicativa del cuarto porque, en términos denotativos, le da continuidad al aspecto viejo, abandonado y descuidado de la casa que configuran las diferentes estancias interiores. Además, en términos documentales, expone la practicidad y acaso la comodidad del mobiliario que, según Sampayo, llenaba las estancias residenciales –urbanas– pertenecientes a las clases privilegiadas del siglo XVIII, por ejemplo los armarios, sofás, estanterías, asientos y por su puesto mesas de diversos tipos y calidades (267-269).

Pero, en especial, en términos simbólicos, el “maremágnum de papelotes cubiertos de cifras engarratadas” que yace sobre la mesa, informa acerca del desorden, caos y olvido en el que está sumido el despacho, debido en parte a la deshonesto y poco escrupuloso labor del montero, pues en lugar de reflejar el

cumplimiento de las obligaciones administrativas que realiza el personaje –deberes para los que fue ascendido a mayordomo por el tío de Pedro–, proyecta su “posición de verdadero administrador, a poderado, y, entre bastidores, autócrata”, extensible incluso fuera de la jurisdicción de la heronera, o sea en Cebre, Castrodorna, Boán y otras regiones más distantes de la comarca donde “no se movía una paja sin intervención y aquiescencia de Primitivo” (Pardo, *Los pazos* 8-29, 49, 111).

Así entonces, los fines lucrativos y egoístas del montero se verifican de manera más precisa en el espacio que ocupa, dentro del pazo, y en su hacer diegético, es decir, en “las circunstancias aleatorias y contingentes que forman el contexto de sus acciones” (Pimentel, *El relato* 19): lo que corresponde, aquí, al aprovechamiento del despacho que lleva a cabo principalmente para realizar las “operaciones financieras que el mayordomo gustaba de realizar sin testigos”. La gestión y esquilación de los cuartos que la casa de Ulloa ejecutaba sobre los abusados, amenazados y subyugados aldeanos dependientes del pazo, “a cuyas expensas se enriquecía con disimulo” (Pardo, *Los pazos* 93) y se empoderaba, se sobrepone a la ejecución de las respectivas funciones que adquiriría Primitivo como criado responsable del aumento de la calidad del linaje que lo ha adoptado, y de la conservación del sustento económico necesario para desarrollar el estilo de vida de su señor. Además, desde otra perspectiva, la tiranía de Primitivo constituye un testimonio literario de algunas de las estrategias de control de la hidalguía gallega porque reproduce los abusos de poder que ejecutaban algunos nobles para con los aldeanos de la periferia de su pazo o con sus propios vasallos (Presedo, “La hidalguía” 233, 235; “Elite hidalga” 142-143).

Otra muestra definitiva del simbolismo moral que desempeñan los datos físicos del espacio, en relación con el comportamiento Primitivo Suárez, está dada por la correspondencia existente entre la cromática de la “faz de bronce” del montero, en la que “asomaban rara vez los sentimientos”, y el “tono bronceado de un acervo de calderilla o montaña de cobre” (Pardo, *Los pazos* 17, 111), pues la materia metálica del rostro del personaje alude a las monedas que tiene

organizadas en columnas, sobre la mesa del despacho, lo que refleja su ambición y avaricia naturales.

Por su parte, la calidad caligráfica de los documentos de la mesa hace recordar la pésima ortografía de las cucas del cemenitero que, como se vio previamente, sugerían la ignorancia de los campesinos de la periferia. Ahora, los “apuntes escritos con letra jorobada y escabrosa” sugieren el poco profesionalismo o instrucción que posee el único elemento del personal designado a la labor administrativa de las cuentas patrimoniales. Entonces, el mayordomo es todo lo contrario a un individuo plenamente capacitado para realizar en orden y forma tanto la recaudación foral del pazo de Ulloa, como la contabilidad de las rentas percibidas por el linaje Moscoso, ya lo dice Pedro: “no sabrá casi leer ni escribir; pero es más listo que una centella” (Pardo, *Los pazos* 29).

De todas estas carencias propias del despacho y de su ocupante, se deduce una pésima administración en la que el marqués de Ulloa no ha invertido lo suficiente, dado que no sigue los pasos de los señores gallegos que invertían los recursos económicos necesarios para contratar secretarios, contadores, recaudadores o reclutar un plantilla especializada en el control financiero, administrativo o contable de la producción y cuentas de las tierras (Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia” 306-307).

De hecho, Primitivo es uno de los tantos personajes de la novela que como Pedro Moscoso, las hilanderas del pazo de Limioso y las del sarao de Sabel, los curas y los aldeanos, juegan entre los límites de la literatura y la historia porque reproduce un actor de la diégesis, al mismo tiempo que la figura del mayordomo, otras veces llamado camarero o sirviente señorial –en el Medioevo–, el cual tenía en la realidad rural de los pazos la función administrativa de “cobrar las rentas, comercializarlas y enviar al amo y señor el r emanente en dinero o ‘útil’ que reportaban las rentas”, o bien una función doméstica, bajo la cual se encargaba de solventar múltiples oficios del pazo, por ejemplo la despensa, vestimenta, mensajería y ocio, entre muchos otros (Laredo, 35; Presedo, “Elite hidalga” 129, 130; Saavedra, “L. V. P. G.: entre la literatura y la historia 297-298). Recuérdese que Primitivo participa en varias áreas diferentes, designadas por Pedro, por

ejemplo en rarear el soto de Rendas, disponer los animales de viaje a la metrópoli, surtir el vino a los comensales, etc.

En resumen, el despacho cobra sentido como símbolo espacial del hundimiento económico de la hueronera porque no proyecta un control sobre el patrimonio ni sobre las fuentes agrarias de la economía de los Moscoso.

- **Archivo**

Para concluir con este análisis, en seguida se abordará uno de componentes espaciales del habitáculo residencial más estudiados por la crítica de *Los pazos de Ulloa*, principalmente en términos de la ruina nobiliaria de Pedro Moscoso y su linaje.

El archivo personal del marqués de Ulloa representa en la ficción una de las estancias que integraban el ámbito privado de convivencia de los pazos donde se resguardaban numerosos documentos útiles al aseguramiento, conservación y aumento de los bienes materiales de las casas hidalgas, por ejemplo genealogías referentes a la memoria histórica solar, comprobantes del dominio y transmisión del patrimonio, cuentas, correspondencia, libros de cuentas –que consistían en recopilaciones escritas de preeminencias y posesiones–, entre otros.²²

La “ventana de reja” apunta únicamente a la ilusión de la realidad que se propone la descripción porque recrean el mecanismo de seguridad y preservación implementado regularmente por los nobles, en los archivos familiares. En cambio, la parte descriptiva restante que califica la nula conservación del espacio adquiere mayor importancia en este análisis porque supone una serie de operadores tonales relativos a la oscuridad, vejez y humildad que se encargan de configurar el deplorable estado del archivo. Además, se trata de los mismos rasgos físicos que se encontraron al exterior del pazo, precisamente en las particularidades físicas de la iglesia, el establo y la capilla privada, a modo de significados morales, nobiliarios o éticos, alusivos a Pedro Moscoso y su linaje.

²² Por el contrario, el espacio público de convivencia de las residencias hidalgas lo constituían los salones, gabinetes, comedores y demás espacios donde se recibía a las visitas. Véase al respecto Presedo, “La hidalguía...”, pp. 242-243 y Saavedra, “La vida en los pazos gallegos: entre la literatura y la historia”, pp. 285-286.

El deterioro irrecatable de la estancia se evidencia en el catálogo descriptivo que conforman las negras, téticas y remotísimas vigas del techo; las arcaicas “estanterías de castaño sin barnizar”; y la mesa-escritorio, sobre la que descansaban un tintero de cuerno, un balde de suela, plumas de ganso y una caja de oblateas vacía (Pardo, *Los pazos* 12-13). Pero es a través de la amarillenta papelería carcomida, rota y arrugada, encontrada por Julián en el suelo, en las sillas y en la mesa, que se proyecta específicamente la decadencia económica y cultural de la familia Moscoso y Cabreira, pues estos morfemas proyectan la desidia que evita al señorito Pedro respaldar su legitimidad nobiliaria y de su economía.

Ya los señalaron varios críticos de la novela. Para Rolf Eberenz, “ la clasificación de los libros y legajos es la condición indispensable para sacar a flote la malparada economía de Ulloa” (99). Robert Osborne, afirma que los papeles cubiertos de polvo –ejecutorias de nobleza, pagarés, et c.– simbolizan el fin del linaje noble; los libros empolvados la insostenible tradición cultural y las cuentas hechas añicos el acabose económico de la casa de Ulloa (57-58). Arturo Souto, señala que la incuria del archivo conlleva una crítica de la condesa Pardo hacia la ruina física del linaje Moscoso y Cabreira (XXVII). Y Óscar Iván Useche, basándose en la simpática modernizadora de la escritora coruñesa, encuentran en la predicción del escenario en cuestión una síntesis del largo proceso histórico de deterioro moral e institucional que padeció España, en siglo XIX, incluso un medio de exhortación a “replantear los principios con los que se ha construido hasta ese punto la nación” (1).

En particular, este análisis concuerda sobre todo con Souto y Osborne en que la descripción de la biblioteca anexa retrata el declive intelectual de la familia protagonista, y a que su estado, además de retratar una versión olvidada de las pequeñas bibliotecas de los pazos gallegos que alojaban variable número de tomos de diferentes temáticas, por ejemplo, hagiografías, crónicas de personajes ilustres, diccionarios, gramáticas, clásicos gallegos y castellanos, manuales de agricultura, et c. (Vázquez, 173 -174), sobre todo resalta el abandono en que se

encuentran los libros: uno de las poquísimas objetos que indican la escasa cultura y civilización del pazo.

La caracterización de la biblioteca participa en la novela como otro de los factores tonales que simbolizan la decadencia de la ilustración familiar por que expone la extinción de la tradición cultural fundada por el “abuelo a francesado, enciclopedista y francmasón que se permitía leer al señor de Voltaire”, así como el final de la actividad literaria, añejada en los “lomos oscuros, fileteados de oro, de algunos libros antiguos” de la biblioteca, en concreto *La Henriada* de Voltaire y algunos otros volúmenes decimonónicos de Arouet y Juan Jacobo, los cuales alojan nada menos que “polillas, gusanos y arañas”.

A pesar de todo esto, la relevancia textual de los viejos papeles del archivo no es reducible al simbolismo decadente no biliario o económico que se ha explicado recientemente porque las polillas que parecen levantarse como polvo organizado y volante también generan un interesante efecto visual que intensifica el peso de los años que ha sido olvidada la estancia sin acomodarse ni consultarse. Una impresión similar al que recurren las metáforas de las espigas de maíz, que acentúan la luz del hórreo, o bien las metáforas de los cachivaches del sótano que enfatizan las alucinaciones de Nucha. Incluso la húmeda y mohosa atmósfera desprendida del alféizar de la ventana, junto con la fauna de ratones, arañas y correderas que desmoronan los documentos puede considerarse otra variante descriptiva que se suma al efecto visual del abandono y de la negligente administración actual que ha llevado hasta sus últimas consecuencias físicas los avaluos nobiliarios del marqués.

Por último, queda remarcar, dentro de toda esta “ruina vasta y amenazadora, que representaba algo grande en lo pasado, pero en la actualidad se desmoronaba a toda prisa” (Pardo, *Los pazos* 14), la putrefacción, humedad y desmoronamiento que alcanza a la ejecutoria de hidalguía, ya que constituye uno de los operadores tonales más importantes en el simbolismo de la disfunción que padece el propio factor volitivo del marqués de Ulloa, es decir, a su responsabilidad como *pater familias* del linaje Moscoso, la cual lo certificaba para aportar a los parientes presentes y pasados, tanto cohesión como continuidad familiar y patrimonial.

Precisamente, el motivo y el resto de la evidente corrupción física del documento, uno de los pocos testimonios jurídicos y probatorios de la calidad social (Ruiz, 251 -254) del señorito Pedro, que quedaban todavía en el archivo para el respaldo del pasado legendario e histórico del linaje Moscoso y la afirmación del “auténtico” estatuto jurídico de su familia, es factor descriptivo principal que indica del rompimiento propiciado por Pedro, respecto con los lazos de sangre de los antepasados que implantaron y estabilizaron la estirpe. Al menos, la “soberbia miniatura heráldica, de colores vivos y frescos a despecho de los años” pisada y levantada del suelo por Julián, destaca el poco valor vigente del linaje, es decir la ‘memoria histórica’ del linaje Mocoso y Cabreira que debía recoger, en principio, el archivo del pazo (Menéndez, “El linaje” 22), pero que se halla inmersa en el desbarajuste y deterioro imaginado previamente por el tío Manuel Pardo.

En este tenor, la acción que hace Pedro al capellán de la limpieza y reorganización del archivo, parece más una salida fácil favorable a sus preocupaciones ciegas, que una auténtica solución al mantenimiento y administración de los documentos que avalan su estatus social y solar, pues hay que considerar, por un lado, que la “inexperiencia en cosas rurales y jurídicas” de Julián, lo vuelven el menos apto para entender y organizar la papelería; y por otro lado, que la actitud asumida por Pedro menoscaba las obligaciones ganadas al frente de la familia, así como las medidas necesarias que debía implementar, tal y como lo hacían las casas hidalgas de mayores recursos, ante la percepción de grandes rentas en especie y la gestión directa o indirecta de las tierras, contratando personal especializado en tareas administrativas (Presedo, “La hidalguía” 239).

CONCLUSIONES

Del análisis hecho a las respectivas series predicativas de todos estos escenarios residenciales, agropecuarios y litúrgicos, y considerando la información aportada por los eruditos de la cultura gallega, se concluye que la decadencia ocupa algunos de los significados indirectos, propios de los espacios secundarios, como los salones, las parroquias y el establo. Además, se infiere que la mayoría de los escenarios –principales o no– contribuyentes al tema de la decadencia de *Los pazos de Ulloa*, por ejemplo la capilla privada, la cocina y el archivo, constituyen unidades mínimas de significación que, en conjunto, y a través de la reiteración de sus componentes semánticos, determinan la unidad global deteriorada física y moralmente de la jurisdicción pacega.

Sin embargo, la decadencia proyectada es tan sólo uno de los múltiples valores simbólicos que pueden encarnar estos diferentes espacios de acción, mediante su respectiva configuración descriptiva o su enunciación narrativa, pues la gran variedad de dependencias, esencias y propiedades patrimoniales que componen la novela y dan lugar al desarrollo de la diégesis, posee una polivalencia que los hace ser partícipes de diferentes tópicos, estilos artísticos y niveles de significado –denotativo o simbólico–, muy propios de la pluma de Emilia Pardo Bazán. Tal es el caso del huerto, un escenario romántico que por una parte, proyecta mediante su predicación morfológica-semántica un determinado aspecto psicológico dominante en el capellán, condicionante a la vez de la percepción subjetiva de la narración. Pero que por otro lado, organiza la distribución y forma del espacio agrario del pazo, amueblando el espacio diegético.

Incluso, llega a aludir a otros valores objetivos de la realidad gallega imitada, como el simbolismo nobiliario y estético del estanque o del jardín de las cenefas amarillas. De ahí que se concluya también, de manera positiva, la posibilidad de determinar el simbolismo de un espacio, a través de los estudios que se tienen, hasta la fecha, acerca de la vida rural y nobiliaria de la hidalguía gallega.

Llama la atención la constante repetición de las mismas series predictivas que califican frecuentemente en la novela a distintos escenarios identificados físicamente como degradados porque la aliteración de aquellas características de

oscuridad, hu medad, f rio, es pesura, pel igro, et c., c onstruye t oda un a r ed d e significados, también relativa al deterioro: lo que se adelantó en el cuerpo del texto como la isotopía tonal decadente del pazo de Ulloa.

Conviene dec ir a demás q ue es ta e ntidad semántica mayor, favorece a l a perspectiva civilizadora de la novela y sobre todo a la definición del proceso físico y moral irreparable, irrefrenable que sufre la unidad espacial y política de la huronera –y dicho sea de paso, t oda l a ar quitectura r ural q ue r epresentan as imismo l a mansión Limioso y la Iglesia de Ulloa–, dentro de su jurisdicción agraria y patronal. Genera u na impresión estética unitaria agreste, av ejentada, c aótica, pel igrosa y bárbara del espacio d e acción en el q ue p ersonajes nativos de l a comarca, n o desarrollan otros hábitos más que los inmorales. Una impresión coexistente con un mundo pacego antagónico de s eguridad, fe, tranquilidad, elevación y abundancia, pintado por espacios que resultan inhibidos como los huertos, las habitaciones y el hórreo.

Ahora bien, l a decadencia proyectada por medio d e l a caracterización del espacio n o siempre es l a misma, y l a materia prima des criptiva t ampoco r esulta suficiente c onstantemente, y a q ue el c omportamiento d e l os p ersonajes y l os fundamentos nobiliarios que intervienen en la motivación de las acciones, afecta la percepción de l os escenarios de distintas maneras. Así, por ejemplo, los espacios vinculados con el ejercicio de l a religión y de l a moral cristianas, como l a capilla privada, l a i glesia de U lloa y el c ementerio, r eflejan el det rimento l itúrgico q ue justifica l a pérdida de las prácticas funerarias honrosas y del fervor devocional en algunos personajes, miembros del linaje como Pedro, pues a ellos n o asiste nadie, excepto Julián.

En el c aso d e las d ependencias ag ropecuarias, és tas n o m anifiestan l a decadencia económica que l es correspondería, por s u naturaleza agraria, sino el deterioro visual, el de l a apariencia. Esto se debe a que l a descripción tiene mayor peso que las acciones y, en ese sentido, sobresale el intrincado matorral de boj es que des figura en l a huerta al m ás i mportante s ímbolo de n obiliario del es tado superior y selecto de l a familia Moscoso y Cabreira, entre los poquísimos indicios de riqueza y lujo que conservan algunos otros espacios como el hórreo y el huerto.

Otro punto no menos importante es la correspondencia que hay entre los valores decadentes, isotópicos –o recurrentes– del pazo y la caracterización de los personajes, es decir la equivalencia existente entre los rasgos físicos que particularizan cada espacio y las cualidades psicológicas o también físicas de los personajes que los ocupan. Esta especie de efecto-espejo dado entre los actores y su entorno lleva a entender a los espacios decadentes como metonimias de los personajes, ya que los adjetivos que califican a uno se reproducen en el otro, como si se personalizara el lugar de las acciones o se adecuara el ambiente a su ocupante. Por ejemplo Primitivo, una figura huidiza, omnipresente, acechante, negociante, dominante en el campo y en la jurisdicción del pazo, no tiene un espacio de vivienda fijo, pero sí un espacio administrativo establecido, a saber: el despacho donde acomodaba sus monedas y donde Perucho toma las que él cree merecer por sus indiscreciones.

También cabe resaltar el hecho de que personajes civilizados como Nucha y Julián moren en la planta alta del pazo de Ulloa, pues la altura de sus atributos morales es equivalente a la altura del lugar que ocupan para vivir, o por el contrario Pedro Moscoso, un personaje inmoral, visceral, animalizado en cierto grado vive en la planta de abajo, donde precisamente comete las infidelidades con Sabel. Por su cuenta, también cobra sentido el hecho de que Sabel, otro de los personajes que representan las pasiones, lo carnal y lo rural, rija y aparezca regularmente en la cocina o en la fiesta de Naya, espacios de mayor presencia pública y aldeana.

En fin, la decadencia que proyectan estos diferentes espacios participa de la misma urgencia que intentaba contagiar Emilia Pardo Bazán en el lector de la época –la burguesía y la aristocracia intelectuales–, sobre la necesidad de modernizar la España del siglo XIX y sobre todo acabar con las pésimas condiciones del mundo rural gallego que tanto amó.

Sólo queda agregar que la anterior contribución analítica busca motivar el examen de otros segmentos de la realidad paciega de *Los pazos de Ulloa* no atendidos en las páginas pasadas, tales como Santiago de Compostela, la mansión Limioso, la casa de la jueza de Cebre, la villita de Cebre, entre otros. O, alternativamente, que impulse el análisis de los símbolos o significados indirectos

que puedan desprenderse de otras personalidades menos relevantes para la diégesis, como Barbacana, Trampeta, las primas de Pedro M oscoso, las hilanderas-tías de Ramonciño, Pepe de Naya, y demás actores de poco peso narrativo.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- **Libros**

- ACOSTA, Ev a. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona, España : Lumen, 2007. Impreso.
- ALLA Vena, Josette. “La Galicia de Emilia Pardo Bazán (La Coruña 1851 – Madrid 1921)”. *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE. El Camino de Santiago: Encrucijada de lenguas y culturas*. Ed. Miguel Salas Díaz. A Coruña, España : Asociación Europea de Profesores de Español, 2010. Centro Virtual Cervantes. Web. 17 Jun. 2017.
- ANES, Gonzalo. “Ascensión social en el estamento nobiliario: de la hidalguía al título”. *Nobleza y sociedad en la España moderna*. España : Fundación Central Hispano, 1997. Impreso.
- BASTÚS, Vicente Joaquín. *Nomenclátor sagrado o diccionario abreviado de todos los santos del Martirologio romano*. Barcelona, España : Librería de J . Subirana, 1861. Impreso.
- BRAVO Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid, España : Revista de Occidente, 1962. Impreso.
- CASTRO Alfín, Demetrio. “La cultura nobiliaria. Corte y civilización”, *Nobleza y sociedad en la España moderna*. España : Fundación Central Hispano, 1997. Impreso.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España : Editorial Labor, 1992. Impreso.
- CLEMESSY, Nelly. “Introducción biográfica y crítica”. *Los pazos de Ulloa*. Madrid, España : Espasa-Calpe, 1987. Impreso.
- Diccionario de los símbolos*. Dir. Jean Chevalier. Trad. Manuel Silvar. 2ª ed. Barcelona, España : Herder, 2009. Impreso.
- Diccionario bíblico adventista del séptimo día (parte 1 y 2)*. Ed. Aldo D. Orrego. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina : Asociación Casa Editora Sudamericana, 1978. Impreso.

- FERNÁNDEZ Cubas, Cristina. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona, España : Omega, 2001. Impreso
- FONTANA, David. *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados*. Trad. María José García Ripoll. Barcelona, España : Editorial Debate, 1993. Impreso
- GUENON, René. “El lenguaje de los pájaros”. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Comp. Michel Vâlsan. Web. 17 Jun. 2017.
- HEMINGWAY, Maurice J. “Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*: punto de vista y psicología”. *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela, España : Universidade de Santiago de Compostela, 1997. Impreso.
- LAREDO Quesada, Miguel Ángel. “La consolidación de la nobleza en la Baja Edad Media”. *Nobleza y sociedad en la España moderna*. España : Fundación Central Hispano, 1997. Impreso.
- MENÉNDEZ Pidal de Navascués, Faustino. *La nobleza en España: ideas, estructuras, historia*. España : Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2015. Impreso.
- “El linaje y sus signos de identidad”. *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*. Coord. Miguel Ángel Laredo Quesada, Madrid, España : Universidad Complutense de Madrid, 2006. *Revistas Científicas Complutenses*. Web. 17 Jun. 2017.
- OSBORNE, Robert Edward. *Emilia Pardo Bazán: su vida y sus obras*. México : Ediciones de Andrea, 1964. Impreso.
- PARDO Bazán, Emilia. *El Cisne de Vilamorta*. Biblioteca Virtual Universal. *Biblioteca Literaria*. Web. 17 Jun. 2017.
- *La dama joven*. Barcelona, España: Biblioteca Arte y Letras, 1885. *Archive.org*. Web. 17 Jun. 2017.
- *Los pazos de Ulloa*. Ed. Librodot.com. *Biblioteca Digital del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay*. Web. 17 Jun. 2017.
- *La piedra angular*. Ed. María Luisa Pérez Bernardo. Estados Unidos : Stockcero, 2015. *Stockcero publisher*. Web. 17 Jun. 2017.

- PAREDES Núñez, Juan. *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. A Coruña, España : Edición do Castro, 1983. Impreso.
- PENAS Valera, Ermitas. "Sobre los galleguismos en *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán". *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Coord. José Manuel González Herrán et al. España : Servicio de Publicaciones de la Universidade de Santiago de Compostela, 2001. Impreso.
- PÉREZ-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las Ciencias y las Artes en su expresión figurada*. Madrid, España : Tecnos, 1984. Impreso
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México : Siglo XXI-UNAM, 1998. Impreso.
- *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México : Siglo XXI, 2001. Impreso.
- RUIZ García, Elisa. "La cartografía de Hidalgo: un espacio gráfico privilegiado". *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*. Coord. Miguel Ángel Laredo Quesada, Madrid, España : Universidad Complutense de Madrid, 2006. *Revistas Científicas Complutenses*. Web. 17 Jun. 2017.
- SÁNCHEZ García, Jesús Ángel. "Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos". *Jardín y romanticismo*. Dir. Carmen Añón. Madrid, España : Universidad Complutense de Madrid-Comunidad de Madrid, 2004. *Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid*. Web. 17 Jun. 2017.
- SOTELO Vázquez, Marisa. "Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo". *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Ed. Luis F. Díaz Laríos. Alicante, España : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 17 Jun. 2017.
- Traducción del Nuevo Mundo de las Sagradas Escrituras*. Prol. Comité de la Traducción del Nuevo Mundo. Nueva York, Estados Unidos : Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1987. Impreso
- SOUTO Albarce, Arturo. "Introducción". *Los pazos de Ulloa*. 4ª ed. México : Porrúa, 1991. Impreso.

VILA Jato, María Dolores. "El pazo en Galicia". *Arquitectura señorial en el norte de España*. Coord. Germán Ramallo Ascencio. Gijón, España : Universidad de Oviedo, 1993. Impreso.

- **Artículos**

BONET Correa, José. "Del contrato al Derecho real de foro (En torno a la historia jurídica de una finca a forada)". *Anuario de historia del Derecho español* (1953). *Repositorio digital de publicaciones del Boletín Oficial del Estado*. Web. 17 Jun. 2017.

EBERENZ, Rolf. "De *Los pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: la evolución de un mundo novelesco". *Revista suiza de literaturas románicas* vol. 5 (1983). *E-periodica*. Web. 17 Jun. 2017.

FEALD eibe, Carlos. "Naturalismo y antinaturalismo en *Los pazos de Ulloa*". *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 48. Núm. 4 (1971). Impreso.

GÓMEZ Barthe y Álvarez, José Luis. "Los hidalgos de Laciana". *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas* núm. 306. Sept.-Oct. (2004). Impreso.

GULLÓN, Germán. "La densidad genérica y la novela del ochocientos: *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán". *Anales de Literatura Española* núm. 5 (1986-1987). *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante*. Web. 17 Jun. 2017.

LARSEN, Kevin. "Seguía los adelantos de la termodinámica. Las imágenes termodinámicas en *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* t. 53. 2 (1998). *Centro Virtual Cervantes*. Web. 17 Jun. 2017.

LEAL Boveda, José María. "Los molinos y el ciclo del pan en la obra de Valle Inclán". *Revista de Folklore (Anuario 2014)* núm. extr. 1 (2014). *Portal de la Revista Folklore de la Fundación Joaquín Díaz*. Web. 17 Jun. 2017.

MORALES Moya, Antonio. "Una interpretación del siglo XVIII español a través de la perspectiva nobiliaria". *Revista de Estudios Políticos (Nueva época)* núm. 40.

- Jul.-Ago. (1984). *Repositorio digital de publicaciones del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales*. Web. 17 Jun. 2017.
- PÉREZ Méndez, Pablo. "El hórreo gallego y su simbolismo en *Los pazos de Ulloa*". *Garoz. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* núm. 10 (2010). *Ono-Garoz*. Web. 17 Jun. 2017.
- PRESEDO Garazo, Antonio. "La hidalguía gallega: características esenciales de la nobleza provincial del reino de Galicia durante el Antiguo Régimen". *Obradoiro de historia moderna* núm. 10 (2001). *Minerva: repositorio institucional da Universidade de Santiago de Compostela*. Web. 17 Jun. 2017.
- ". "La imagen del poder de los hidalgos gallegos en la época moderna". *Obradoiro de historia moderna* núm. 20 (2011). *Minerva: repositorio institucional da Universidade de Santiago de Compostela*. Web. 17 Jun. 2017.
- ". "Elite hidalga y poder señorial en Galicia: principales mecanismos de acceso (1480-1650)". [Studia historica. Historia moderna](#) núm. 37 (2015). *EUSAL Revistas, Gestor Online de las Ediciones Universidad de Salamanca*. Web. 17 Jun. 2017.
- RODRÍGUEZ Palmeiro, Iago. "La hidalguía en el interior de la provincia de Lugo. Siglos XVI-XIX". *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*. Coord. Eusebio Serrano. Universidad de Santiago de Compostela- Institución Fernando el Católico, 2013. Web. 17 Jun. 2017.
- SAAVEDRA, Pego. "La vida en los pazos gallegos: entre la literatura y la historia". *Pedralbes. Revista d'història moderna* 23.1 (2003). *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*. Web. 17 Jun. 2017.
- ". "La vida en los pazos gallegos: entre la civilidad y la rudeza". *Chronica Nova* núm. 35 (2009). *Portal de revistas de la Universidad de Granada*. Web. 17 Jun. 2017.
- SAMPAYO Seoane, Eva. "Un estudio sobre el entorno urbano de la Coruña del siglo XVIII: el ámbito de lo cotidiano". *Obradoiro de historia moderna* núm. 6

(1997). *Minerva: repositorio institucional da Universidade de Santiago de Compostela*. Web. 17 Jun. 2017.

SOTELO Vázquez, Marisa. "Emilia Pardo Bazán y el folclore gallego". *Garzoa. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* núm. 7 (2007). *Ono-Garzoa*. Web. 17 Jun. 2017.

USECHE, Óscar Iván. "Anhelos de modernidad en *Los pazos de Ulloa*: civilización y barbarie como espacios contradictorios". *Sin Frontera. Revista Académica y Literaria* núm. 1.1 (2006). *Plaza University of Florida*. Web. 17 Jun. 2017.

VÁZQUEZ Lijó, José María. "Alimentación, ocio y cultura en el pazo de Goiáns en el siglo XVIII". *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia Moderna* t. 24 (2011). *Portal de revistas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*. Web. 17 Jun. 2017.

- **Tesis**

CANO Bonilla, Elsa María. "En torno al naturalismo de Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*". Universidad Nacional Autónoma de México, 1972. *Catálogo de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM*. Web. 17 Jun. 2017.

GÓMEZ Guzmán, Rosaura Estela. "Lo fantástico y sus fronteras en una selección de cuentos de Emilia Pardo Bazán". Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. *Catálogo de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM*. Web. 17 Jun. 2017.

GRADA Ríos, Javier. "La figura femenina en novelas de Emilia Pardo Bazán". Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. *Catálogo de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM*. Web. 17 Jun. 2017.

HERNÁNDEZ Martínez, Olivia. "La sociedad española vista por Emilia Pardo Bazán: cuentos". Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. *Catálogo de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM*. Web. 17 Jun. 2017.

MIYATAKE, Martha. "El naturalismo en las obras de Emilia Pardo Bazán". Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. *Catálogo de Tesis del Sistema Bibliotecario de la UNAM*. Web. 17 Jun. 2017.

VALERO de Bernabé, Luis., et al. “Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos”. Universidad Complutense de Madrid, 2007. *Publicaciones en línea de Biblioteca Nacional de España*. Web. 17 Jun. 2017.

- **Sitios web**

ANÓNIMO. “Historia”. *Museo da cidade Quiñones de León: El pazo gallego*. Museo municipal de Vigo. N. D. 17 Jun. 2017. <http://www.museodevigo.org/p_arquitectura_es.php>.

ANÓNIMO. “Santa Bárbara”. *Hagiografía: Hagiografía de las Santas de Zurbarán*. Instituto de la Cultura y Artes de Sevilla – ABC de Sevilla – BBVA. N.D. 17 Jun. 2017. <<http://sevilla.abc.es/especiales/santasdezurbaran/hagiografia.html#>>.

ASNCHEZ307. “Santa Bárbara”. *Santos*. 06 Mayo. 2013. 17 Jun. 2017. <<https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/05/06/santa-barbara/>>.

CORRAL Acebo, Argimiro. “Ánimas e P antasmas”. *Breviario de mitoloxia galega*. 17 de febrero de 2016. 17 Jun. 2017. <<http://mitoloxiagalega.blogspot.mx/search?q=alma>>.

MONTAGUT Contreras, Eduardo. “El régimen de la propiedad de la tierra en el Antiguo Régimen en España”. *Los ojos de hipatia*. 23 de mayo de 2014. 17 Jun. 2017. <<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/el-regimen-de-la-propiedad-de-la-tierra-en-el-antiguo-regimen-en-espana/>>.

REIGOSA, Antonio et al. “Dúas dúcias de cocos: Cócón”. *Galicia encantada. Enciclopedia de fantasía popular de Galicia: Cocos, monstros*. N.D. 17 Jun. 2017. <<http://www.galiciaencantada.com/lenda.asp?cat=6&id=1298>>.

RODRÍGUEZ Escudero, José Guillermo. “Nuestra Señora de Las Angustias y su santuario del barranco”. *Padronel*. 8 de marzo de 2010. 17 Jun. 2017. <<http://padronel.net/2010/03/08/otros-nuestra-seora-de-las-angustias-y-su-santuario-del-barranco/>>.

- **Publicaciones periódicas**

BARROS Guede, José. “Familia y patrimonio de Emilia Pardo Bazán y de su marido José Quiroga (XXXIII)”. *La opinión Coruña* enero 30 de 2009. 17 Jun. 2017. <http://www.laopinioncoruna.es/opinion/2009/01/30/familia-patrimonio-emilia-pardo-bazan-marido-jose-quiroya-xxxiii/256408.html>