

Emilia Pardo Bazán

# Un viaje de novios

Introducción y notas de  
Marisa Sotelo Vázquez



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 2003  
Segunda edición: 2021

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Fotografía de Lucía M. Diz y Miguel S. Moñita  
Fotografía de la autora: © Album / EFE

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagieren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la introducción y notas: Marisa Sotelo Vázquez, 2003, 2021  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2003, 2021  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-1362-240-8  
Depósito legal: M. 3.718-2021  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

9	Introducción
45	Notas
47	Cronología
57	Bibliografía

## Un viaje de novios

63	Prefacio
70	Capítulo 1
82	Capítulo 2
110	Capítulo 3
123	Capítulo 4
153	Capítulo 5
165	Capítulo 6
180	Capítulo 7
195	Capítulo 8
207	Capítulo 9
228	Capítulo 10
246	Capítulo 11
264	Capítulo 12
284	Capítulo 13
303	Capítulo 14



# Introducción

## 1. *Un viaje de novios* en el contexto de la década prodigiosa (1880-1890)

Cuando Emilia Pardo Bazán publica en 1881 *Un viaje de novios* tiene treinta años y está viviendo una época crucial tanto en el aspecto humano como en el plano literario, lleno de entusiasmo y múltiples proyectos editoriales. En su vida personal, los años que van desde 1876 a 1883 son decisivos. Casada desde 1868, al nacimiento de su primogénito Jaime en julio de 1876, le seguirá el de sus hijas, Blanca en el verano de 1879 y Carmen en 1881. A partir de ahí, una serie creciente de dificultades para hacer compatible su vida matrimonial y su carrera literaria la conducen a la separación de don José Quiroga en 1883, precisamente tras la publicación de los artículos sobre el naturalismo en *La Época* (noviembre, 1882-abril, 1883), compilados en libro en junio del mismo año con

el título de *La cuestión palpitante*, cuya polémica recepción agudizó el distanciamiento insalvable del matrimonio.

En el terreno literario, la aparición de *Un viaje de novios*, segunda novela de la autora coruñesa, sigue al relato romántico, ambientado en Santiago de Compostela, *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) y al libro de poemas *Jaime* (1881, aunque escrito en 1876), dedicado a su hijo y editado con gran esmero gracias a la ayuda de don Francisco Giner, por aquellos años mentor y guía de Emilia Pardo en su aprendizaje literario. También por estas mismas fechas empieza a documentarse para la biografía de *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, que verá la luz en 1882, aunque desde 1880 llevaba trabajando en ella, tal como atestigua la abundante correspondencia mantenida con Menéndez Pelayo<sup>1</sup>. Y, sobre todo, el proyecto editorial más importante de estos años fue la fundación y dirección de *La Revista de Galicia* (1880), desde la que pretendía –tal como ha señalado Ana Freire– «no tanto reivindicar derechos de su tierra frente al resto de España como abrir Galicia al horizonte español e incluso europeo, de modo que todo lo bueno fluyera libremente en ambas direcciones»<sup>2</sup>; en definitiva, una primera y magnífica muestra de las ideas literarias y políticas de la autora coruñesa, así como de su ingente trabajo en prensa, tanto en periódicos como en revistas, que se iba a prolongar hasta bien entrado el siglo XX.

Pero los años que van desde el final de la década de los setenta hasta comienzos de los ochenta son también, por varios motivos, cruciales en el contexto de la novela

española moderna, que vivirá entre 1880 y 1890, con títulos tan emblemáticos como *La Regenta* (1884), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *Fortunata y Jacinta* (1887), entre otros muchos, una verdadera década prodigiosa. En primer lugar, en 1879 Zola es un autor conocido en España a través de múltiples gacetillas en revistas de divulgación cultural como *La Revista de España* y *La Revista Contemporánea*, que dan noticia puntual de la publicación de sus primeras novelas de la serie de *Les Rougon-Macquart*. En 1880 crece su popularidad en España con la traducción simultánea de *Una página de amor*, *La taberna* y *Nana*; estas dos últimas venían precedidas del estruendoso escándalo desatado en la sociedad francesa. Ese mismo año el novelista francés publica *Le roman expérimental*, discurso teórico del naturalismo de escuela, y al año siguiente da a conocer *Les Romanciers naturalistes*, espléndido discurso crítico del naturalismo zolesco. En España Galdós publica *La desheredada* (1881), primera novela naturalista, reseñada como tal en las columnas de *El Imparcial* por Leopoldo Alas, «Clarín», cuando certeramente advierte: «Galdós [...] ha estudiado imparcialmente la cuestión y ha decidido para bien de las letras españolas seguir en gran parte los procedimientos y atender a los propósitos de ese naturalismo tan calumniado como mal comprendido y ligeramente examinado»<sup>3</sup>.

Éste es el contexto histórico-literario en que aparecerá *Un viaje de novios*. Son los años de penetración del naturalismo en España, en los que destaca la generación de novelistas, hija de la revolución de septiembre, que Emilia Pardo definirá no tanto por sus afinidades políti-

cas o ideológicas como por sus aspiraciones literarias al escribir:

Las corrientes metafísicas a la alemana cedían el paso a las del positivismo francés y la psicofísica; la novela se aprestaba a disputar su popularidad al drama y a la poesía lírica, los dos géneros predilectos del público bajo el romanticismo y a recobrar su brillante puesto en la literatura nacional<sup>4</sup>.

Conviene atender a este contexto no sólo porque es indicativo de la importancia de aquellos años en el desarrollo de la mejor novela española moderna, sino sobre todo porque en el caso que nos ocupa permite también esbozar el desarrollo de una rica personalidad literaria que desde la lectura, siempre desde la lectura autodidacta, y en contacto constante con la cultura europea se va forjando un ideario estético que, visto desde la perspectiva actual, resulta extraordinariamente certero de la evolución, características y objetivos de la novela decimonónica:

Al cabo comprendía lo que tanto me había dado que cavilar después de publicado *Pascual López*: los rumbos que sigue la novela moderna, su importancia, su papel principalísimo en las letras contemporáneas, su fuerza incontrastable y su obligación de vivir y reflejar, como epopeya que es, la naturaleza y la sociedad, sin escamotear la verdad para sustituirla con ficciones literarias más o menos bellas,

escribe con lucidez Emilia Pardo en sus *Apuntes Autobiográficos*<sup>5</sup>. A los dos ejes axiales de su personalidad li-



teraria, lectura y apertura a la cultura europea —«no se debían rechazar los progresos en el arte de hacer novelas por su procedencia transpirenaica»<sup>6</sup>— añadirá también la autora su convencimiento de que la novela de cada país debía insertarse en su propia tradición, verdadero espejo de las señas de identidad de la cultura nacional.

La gestación de *Un viaje de novios*, novela-libro de viajes, tiene directamente que ver con la experiencia de la autora en su viaje al balneario de Vichy para reponerse de una afección hepática en septiembre de 1880, así como con las lecturas de novela francesa que realizó allí en aquellos días de obligado descanso termal:

Ya los bañistas se retiraban del elegante balneario, y mi hotel, con su vestíbulo enramado de viña virgen, hiedra y clemátida, su magnífica avenida de plátanos y castaños de Indias, me pertenecía por entero. Me sobraban horas, como suele suceder en las temporadas termales, y allí, al compás de las hojas de viña que arrebatában las ráfagas de octubre, escribí las primeras páginas de *Un viaje de novios*, y leí por vez primera a Balzac, Flaubert, Goncourt, Daudet. Por la mañana, al pasear el vaso de la *Grande Grille*, entraba en la librería y me echaba en el bolsillo una novela; por la tarde la saboreaba, con esa felicidad intelectual y física a la vez que sienten los convalecientes cuando reposa el cuerpo y se espacia tranquilamente el alma<sup>7</sup>.

La huella de todas estas reflexiones y lecturas que van conformando su ideario literario y estético se percibe con nitidez en el prefacio a *Un viaje de novios*, que se convierte así en una especie de manifiesto del realismo-natura-

lismo pardobazariano, anterior a los polémicos artículos de *La cuestión palpitante*, que iban a aparecer unos meses después en *La Época* (7-XI-1882 al 18-IV-1883), el mismo periódico en que el 29 de noviembre de 1881 comienza a publicarse la novela en forma de folletín. Y aunque el libro se publicó a finales de diciembre de 1881, las entregas continuaron hasta el 3 de febrero de 1882. Las conexiones entre novela y doctrina quizá no sean tan rotundas, tal como ya señalara el profesor Baquero Goyanes en su espléndida introducción<sup>8</sup>, pero sí merecen ser tenidas muy en cuenta como acompañamiento armónico que complementa la tarea creativa de la autora y ayuda a interpretar correctamente las reflexiones del prefacio a *Un viaje de novios*.

En él se defiende la observación y el análisis como herramientas metodológicas imprescindibles en la construcción de la novela realista, que ya no puede ser mero entretenimiento sino que aspira a convertirse en «estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio», términos de inconfundible filiación teórica naturalista. No obstante, la novelista gallega, como hará tantas veces a lo largo de su dilatada carrera literaria, no se adhiere ciegamente a los postulados teóricos del naturalismo francés, entonces verdadera novedad en el panorama de la novela europea. Más bien, a pesar de valorar justamente la importancia y novedad del movimiento transpirenaico, presenta su obra como «moderna novela llamada de costumbres», marbete de honda estirpe hispánica pero también con indudables resonancias balzaquianas, y advirtiendo con respecto al naturalismo de escuela y a su pontífice, Zola, ciertas diferencias sustanciales, que

tenían que ver con el determinismo filosófico de la escuela francesa. Dicho marbete parece, sin embargo, un escudo protector tras el que se pertrecha la autora, pues no ignoraba que la novela iba forzosamente a ser leída en relación con los postulados del naturalismo francés, tal como intuyó certeramente Luis Vidart al sentenciar desde la *Revista de España* que en 1881, «la novela de costumbres, o es naturalista, o no es novela de costumbres»<sup>9</sup>. Además, Emilia Pardo, como es lógico, solía ser mucho más estricta y cauta en sus exposiciones teóricas que en su praxis narrativa. Buena prueba de estas cautelas, que con el paso del tiempo iban a ser innecesarias, es la nota al pie de la primera página del Prefacio de *Un viaje de novios*, en la sexta edición publicada en Madrid, en 1919, donde leemos: «Recuérdese la fecha de este Prefacio», subrayando cómo aquellas advertencias sólo tenían sentido en el ambiente cultural de 1881, cuando el incipiente y tímido naturalismo estaba empezando a convertirse en la metodología más oportuna para la novela.

Las objeciones que se hacen en el prefacio a la estética zolesca se refieren esencialmente al relieve que se concede al aspecto fisiológico, la elección sistemática de lo escabroso y de mal gusto como asunto narrativo, las descripciones prolijas, así como el tono acentuadamente pesimista de las mismas; sin embargo, es significativa la importancia que adquiere la fisiología en algunos capítulos de *Un viaje de novios*, donde además, a través de un personaje secundario, la tuberculosa Pilar, se presta especial atención a todos los aspectos relacionados con la enfermedad, sus síntomas y manifestaciones; lo mismo ocurre con las abundantes digresiones descriptivas en la

segunda parte de la novela, que hacen sospechar al lector que la autora se estaba curando en salud con todas las objeciones y cautelas del mencionado prefacio.

Por contra, resulta más auténtica su oportuna defensa del realismo al tratar de novelas que aspiran a ser «tránsito de la vida humana» y que reflejan por igual la risa y el llanto que conforman «el fondo de la eterna tragicomedia del mundo». Realismo que la autora coruñesa veía enraizado en la más genuina tradición española con *La Celestina*, *El Quijote*, la pintura de Velázquez y Goya, así como en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz. Realismo «no desdeñoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo». En esta tradición y sin renunciar a los aportes metodológicos franceses es donde advierte que debe situarse su novela.

Ya en última instancia –y haciéndose eco de la polémica arte docente, arte desinteresado–, señala también en el prefacio que no aspiraba a probar ni demostrar tesis alguna: «Yo de mí sé decir que en arte me enamora la enseñanza indirecta que emana de la hermosura, pero aborrezco las píldoras de moral rebozadas en una capa de oro literario»; sin embargo, el final de *Un viaje de novios* tiene algo de moraleja encubierta:

Sospecho que con el triste ejemplo de Lucía, tradicionalmente conservado y repetido a las niñas casaderas, en lo que resta de siglo no habrá desposados leoneses que osen apartarse de su hogar un negro de uña, al menos en los diez primeros años de matrimonio.

Pues quizás la novela, como advirtió algún crítico de su tiempo, debiera haberse terminado con la ruptura de los esposos, ya que la coletilla posterior con las recomendaciones del jesuita para que Lucía se humille o se resigne ante la brutalidad de Miranda, y finalmente el regreso de ésta sola a León, y su vida retirada, suenan a lo que son, consejo y moraleja de confesor y, en último término, resultan postizas. Al margen de esa coletilla moralizante, hay que valorar que el regreso de Lucía de su viaje de novios sola y embarazada, expuesta a todo tipo de comentarios, era un final muy valiente por parte de la escritora.

## 2. Amalgama de novela y libro de viaje

Cuenta doña Emilia en el prefacio a *Un viaje de novios* que inicialmente empezó a escribir en un cuaderno los sucesos de su viaje hacia Francia con el ánimo de publicarlos como notas o impresiones viatorias, pero que finalmente desistió por el tedio que a menudo le producían este tipo de relatos. Vuelve a suministrar indirectamente esta confesión una pista muy valiosa para comprender ciertos defectos de la composición de *Un viaje de novios*, de los que se resienten tanto su estructura como el trazado psicológico de algunos personajes, a los que no se les presta la debida atención. El primero en observar dichos defectos compositivos fue Leopoldo Alas, quien, aunque reseñó elogiosamente la novela, no dejó de advertir cómo a pesar de ser lo más «interesante, delicado y exquisito que se ha escrito en estos años de prosperidad para la no-

vela», el interés se diluye por la cantidad de episodios y digresiones inútiles para la comprensión de la historia principal, debido a «la falta de unidad de propósito», porque «lo que debió ser un libro de viaje se transformó en novela pero sin dejar de ser lo que estuvo primero en la intención»<sup>10</sup>. De este defecto constructivo deriva la desproporción artística de la obra, pues la autora se detiene en descripciones ambientales y paisajísticas, así como en sucesos secundarios, buenos para un libro de viajes, pero olvida lo que el autor de *La Regenta* juzgaba fundamental: «la detenida y parsimoniosa exposición de los caracteres principales», de manera que asistimos al desenlace de un drama psicológico, la ruptura del matrimonio de Miranda y Lucía, sin apenas haber profundizado en sus motivos, sin haber entrevistado las mutaciones de sus sentimientos que conducen al desastroso final.

No le faltaba razón a Leopoldo Alas, pues *Un viaje de novios* presenta la amalgama del viaje como asunto de la novela y el libro de viajes como primitiva intención que condiciona su estructura. De la coexistencia de ambos géneros derivan los defectos compositivos del relato que se han apuntado, al menos tal como se entendía la novela, de forma evidentemente más restrictiva, en la segunda mitad del siglo XIX. Pues aunque el viaje no sólo es un motivo y un tema muy novelesco sino también una estructura, como señala Baquero Goyanes, «la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica»<sup>11</sup>, y el difícil ensamblaje de dichos episodios es lo que falla en la novela. En *Un viaje de novios*, el viaje en ferrocarril de los protagonistas, Miranda y Lucía, posibi-

lita la aparición del personaje de Ignacio Artegui, quien al ser él mismo sujeto de una historia personal esencialmente pesimista y desengañada, aporta indudable interés al relato inicial y viene a enriquecerlo con nuevas posibilidades novelescas. Pues, aunque la novela tiene un arranque formidable con la comitiva de los invitados a la boda de la joven Lucía y el vetusto Aurelio Miranda en la estación de León, para despedirlos antes de iniciar el viaje de novios a Vichy, el resto del relato sobre la vida de ambos resulta desigual por las innecesarias digresiones del asunto principal.

Los catorce capítulos en que se estructura la obra pueden considerarse divididos en dos partes, que evidencian el difícil ensamblaje entre novela, con el viaje como motivo temático y soporte estructural en los siete capítulos iniciales, y las impresiones y comentarios propios de un libro de viaje, que inundan y asfixian la trama argumental en los siete capítulos restantes, ambientados prácticamente en Francia (Bayona, Vichy y París).

En la primera parte, indudablemente la mejor de la novela, cuando el ferrocarril<sup>12</sup> –motivo frecuente en las novelas decimonónicas– desaparece de la vista de todos los congregados en la estación de León para despedir a los flamantes esposos, mediante una analepsis que abarca todo el segundo capítulo, el lector conoce las maquinaciones que hicieron posible aquella boda tan desigual entre un calavera madrileño, entrado en años, que, por consejo del cacique y correligionario político, se desplaza a León, con el único objetivo de encontrar un buen partido con que solucionar su vejez, y la joven e inexperta Lucía, la única hija de don Joaquín, dueño de «El Leo-

nés. Ultramarinos». Se trata de un matrimonio pactado sin tener en cuenta ni los sentimientos de la joven ni tan siquiera la manifiesta diferencia de edad y de naturaleza entre ambos, que acabará inexorablemente en fracaso, tal como se anuncia premonitoriamente desde el primer capítulo a través de las palabras con que el jesuita, Padre Urtazu, advierte a Lucía de que «meta paciencia» en el equipaje, y que vienen a corroborar las protestas del médico positivista, Vélez de Rada, que considera un disparate tal unión por contravenir la lógica de la naturaleza. Los restantes capítulos (3, 4, 5, 6 y 7) corresponden al viaje en ferrocarril desde el escenario provinciano y costumbrista de la estación de León y Venta de Baños, lugar en que pierde el tren el marido, hasta el ambiente cosmopolita francés de Bayona y Biarritz, final del trayecto. A lo largo de estos capítulos la novelista presenta a Lucía como una joven provinciana e inexperta que ha llegado al matrimonio con una ignorancia e ingenuidad absolutas, y que a medida que avanza el tren y en contacto con un joven viajero desconocido, Ignacio Artegui, va descubriendo sensaciones nuevas y acumulando emociones indefinidas que actuarán en los capítulos finales como reactivos del triste desenlace de la pasión amorosa entre los dos.

La segunda parte se abre con la llegada de Aurelio Miranda a Bayona y su reencuentro con Lucía al final del capítulo séptimo. A partir de aquí Artegui desaparece de escena y los esposos, acompañados por Pilar y su hermano Perico, se trasladan a Vichy para tomar las aguas. Una vez en la estación termal, las descripciones ambientales de los alrededores, la presencia constante de Pilar, enferma de tuberculosis, y de su hermano Perico, joven juerguista



e insustancial, distraen la atención de los verdaderos protagonistas de la novela, Lucía, Miranda y Artegui, de los que en realidad sabemos poco, sobre todo de los dos personajes masculinos, ya que Lucía es el personaje mejor estudiado y verdadero hilo conductor de toda la historia.

La narradora apenas dedica atención al matrimonio, a cuya intimidad sólo se alude indirectamente al final del capítulo doce, cuando Lucía comunica por carta al Padre Urtazu ciertas tensiones y desavenencias con su marido, así como su incipiente embarazo. Las digresiones innecesarias lastran esta segunda parte, como la descripción con todo lujo de detalles de la fiesta y el baile en el Casino con su correlato de boato, adornos, vestidos y joyas, propias de un ambiente elegante que la autora sin duda conocía bien, en el décimo capítulo; la descripción de los últimos días de otoño en un Vichy semidesierto y ya sin agüistas, pretexto para el inventario de la tienda de antigüedades en el capítulo doce, o la descripción minuciosa de las galerías y pasadizos subterráneos que llevaban hasta el manantial termal, que justifican lo que con extraordinaria lucidez había denunciado Clarín como abusos de la técnica realista y naturalista, pues dichas descripciones no aportaban nada al conocimiento de la psicología de los personajes y su conflicto:

No ha de haber descripciones que no importen –advierte agudamente el crítico–; se ha de pintar mucho y bien para que los lugares los vea el lector con el mismo relieve de realidad que ha de darse a los personajes. Muchas de las descripciones de Vichy huelgan, porque en los parajes descritos no sucede nada que importe a la novela<sup>13</sup>.

Sin embargo, al margen de estas descripciones, que, aunque de mano maestra, resultan como se ha dicho innecesarias, merece destacarse, en el capítulo cuarto, la de Lucía durmiente en el reservado del ferrocarril, ignorante de que viaja sin su marido, contemplada por la pupila extrañada y atenta del viajero recién llegado, Ignacio Artegui. La novelista gradualmente y con extraordinaria pericia describe primero la extrañeza del viajero ante la situación insólita de una mujer que viaja sola y durmiendo plácidamente fuera del reservado correspondiente a las mujeres; de esa primera ojeada extrae falsas conclusiones; sin embargo, la mirada más detenida y atenta a los detalles le obligan a rectificar y la descripción se convierte progresivamente en verdadera revelación del personaje, tal como demandaba el naturalismo:

Al cual [Artegui] no dejó de parecer extraña y desusada cosa [...] el que aquella mujer, que tan a su sabor dormía, se hubiese metido allí en vez de irse a un reservado de señoras. Y a esta reflexión siguió una idea, que le hizo fruncir el ceño y contrajo sus labios con sonrisa desdeñosa. No obstante, la segunda mirada que fijó en Lucía inspirole distintos y más caritativos pensamientos. La luz del reverbero [...] la hería de lleno; pero según el balanceo del tren [...] naturalmente se concentraba la luz en los puntos más salientes y claros de su rostro y cuerpo. La frente, blanca como un jazmín, los rosados pómulos, la redonda barbilla, los labios entreabiertos que daban paso al hálito suave, dejando ver los nacarinos dientes, brillaban al tocarlos la fuerte y cruda claridad; la cabeza se sostenía en un brazo, al modo de las bacantes antiguas, y una mano resaltaba entre las oscuridades del cabello,

mientras la otra pendía, en el abandono del sueño, descalza de un guante también, luciendo en el dedo meñique la alianza, y un poco hinchadas las venas, porque la postura agolpaba allí la sangre. [...] Desprendíase de toda la persona de aquella niña dormida aroma inexplicable de pureza y frescura, un tufo de honradez que trascendía a leguas. No era la aventurera audaz, no la mariposuela de bajo vuelo que anda buscando una bujía donde quemarse las alas; y el viajero, diciéndose esto a sí mismo, asombrábase de tan confiado sueño, de aquella criatura que descansaba tranquila, sola, expuesta a un galanteo brutal, a todo género de desagradables lances; y acordábase de una estampa que había visto en magnífica edición de fábulas ilustradas, y que representa a la Fortuna despertando al niño improvisor al borde del pozo (cap. 4, pp. 123-124).

Prosopografía acorde con el canon de belleza femenina y etopeya de Lucía en un retrato perfecto que suministra las claves del personaje: junto a la juventud y belleza, sus rasgos de carácter, la ingenuidad y la honradez confiada. Descripción que, desde la atención minuciosa al medio, a los cambios de luz en el vagón balanceante y al más mínimo detalle significativo de la postura e incluso de la vestimenta de Lucía, contribuye a lo que Zola, a propósito del autor de *Madame Bovary*, definía como sobriedad descriptiva que explica y revela lo esencial del personaje:

Gustave Flaubert es hasta hoy el novelista que ha utilizado la descripción con más ponderación. En él el medio interviene con juicioso equilibrio. No ahoga al personaje y casi siempre

se contenta con determinarlo. [...] Se puede decir que Gustave Flaubert ha reducido a la estricta necesidad las largas enumeraciones de tasador, con las que Balzac obstruía el principio de sus novelas. [...] Es sobrio, rara cualidad; da el trozo notable, la línea importante, la particularidad que destaca, y ello le basta para que el cuadro sea inolvidable. Aconsejo estudiar la descripción, la pintura necesaria del medio en las obras de Gustave Flaubert, cada vez que completa o explica el personaje<sup>14</sup>.

Subrayaba asimismo el talento del novelista a la hora de describir, cualidad que Emilia Pardo por su parte destacará también en los artículos dedicados al estilo de Zola en *La cuestión palpitante*: Las descripciones de Zola, poéticas, sombrías o humorísticas... constituyen no escasa parte de su original mérito y el escollo más grave para sus infelices imitadores. Ésos sí que darán listas de objetos, si como es probable les niega el hado el privilegio de interpretar el lenguaje del aspecto de las cosas<sup>15</sup>.

En todas las descripciones demuestra Emilia Pardo un extraordinario talento para pintar los incidentes del viaje, la naturaleza y el paisaje; son un buen ejemplo el paseo por los alrededores de Bayona y el ambiente elegante de Vichy, así como los interiores de la fonda donde Lucía espera junto a Artegui la llegada de Miranda, la tienda a la que acuden a comprar ropa blanca, las salas del balneario o el bazar de antigüedades en la villa termal; todo está visto con minuciosidad, reproduciendo con autenticidad y detalle todo aquello que observa la pupila atenta de la narradora; pero en la mayoría de estas descripciones hay resabios de las primitivas notas e impresiones de

viaje que las transforman en descripciones acumulativas que no siempre tienen una funcionalidad concreta como pedía el naturalismo, sino que más parecen pensadas para alargar la novela y acordes con la idea inicial de libro de viajes que delata la estructura, a pesar del relato novelesco, en los continuos cambios de escenarios y lugares que a veces poco tienen que ver con la acción principal.

### 3. Los protagonistas de un viaje de despropósitos

En realidad tiene poco, por no decir nada, de viaje de novios el que realizan Lucía y Aurelio Miranda. Desde el primer momento es más bien un cúmulo de despropósitos que empiezan en Venta de Baños, con el olvido de la cartera en la fonda, que hace que Aurelio Miranda pierda el tren para poderla recuperar, hasta el desenlace final con la agresión del marido celoso y la ruptura del matrimonio. Toda una serie de sucesos han ido preparando este desastroso desenlace. El viaje de Lucía sola hasta Bayona con la única compañía de Ignacio Artegui, el joven pesimista con el que comparte el reservado del ferrocarril y del que se enamora inconscientemente durante la estancia en aquella ciudad fronteriza, mientras esperan la llegada de Miranda, desatará los celos de éste. La estancia en Vichy no mejora la convivencia entre los flamantes esposos. La autora elude la intimidad del matrimonio y Lucía vuelve a quedarse gran parte del tiempo sola al cuidado de Pilar, enferma de tuberculosis, mientras su marido se divierte con Perico, hermano de