

EL PAISAJISMO EN *LA FE*
DE ARMANDO PALACIO VALDÉS

PETER A. BLY
Queen's University

Es un lugar común de los estudios literarios declarar que, con el romanticismo decimonónico se produce, por parte de los escritores, una nueva actitud hacia el mundo natural del campo: en vez de servir de hermoso fondo estereotipado sobre el cual se destacan los personajes humanos según la estética neoclásica, ya viene a ser, entre otras cosas, un espejo de los sentimientos internos, generalmente perturbados, de éstos, o «una falacia patética», conforme a la frase consagrada¹. Por eso se da preferencia a los paisajes salvajes: las montañas, los bosques y los océanos, sobre todo en momentos de tempestad. No obstante la novedad literaria y el mayor detallismo que se dedica a ella, el paisaje de los románticos puede llegar a ser un tópico literario, un recurso clisé, tan manoseado como el *locus amoenus* de los neoclásicos. Y eso no quiere decir que al autor le falte un verdadero sentimiento de la naturaleza —puede tenerlo en medida mayor o menor—, sino que la función de la descripción queda supeditada a otras razones y propósitos narrativos. Esto se ve claro en la novela histórica, *El señor de Bembibre* (1844) de Gil y Carrasco, el único novelista romántico que, en opinión de Angel del Río, poseía una verdadera sensibilidad paisajística². En esta novela la

¹ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Londres: Oxford University Press, 1971), p. 50.

² Angel del Río, *Historia de la literatura española*, ed. rev. (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1967), II, 103.

descripción muy bella del campo austero y melancólico del Bierzo sirve para proporcionar el marco adecuado a los lances de la historia trágica de los amantes medievales, anticipándolos o resumiéndolos a veces. Tanto, y algo más, se podría decir de las descripciones naturales de la novela contemporánea costumbrista de Fernán Caballero, *La Gaviota*, escrita cinco años más tarde, pues además de servir de espejo emocional para el melancólico Stein, el campo andaluz que se ve desde el convento arruinado en que convalece de un naufragio, ofrece una oportunidad para que la narradora/autora manifieste sus ideas tradicionalistas a los lectores en apartes sentenciosos: «*El alma* y el oído reposaban suavemente en medio del silencio profundo de la Naturaleza» (el subrayado es mío), declara Fernán Caballero en el capítulo V de la novela ³.

Era de esperar que en las novelas del naturalismo español escritas en las dos últimas décadas del siglo, se destacaran aun más el espacio y la importancia concedidos al paisajismo, porque, además de narrar historias desarrolladas por lo general en provincias, estas novelas subrayaban el efecto del ambiente natural en la formación de los personajes, de acuerdo con la tesis naturalista de Émile Zola o, como dice Juan Antonio Cabezas, «todos los novelistas del naturalismo finisecular, procurarán *pintar* con la pluma, y se puede considerar el paisaje, como parte importante en la ambientación de sus obras» ⁴.

No es sorprendente, entonces, que, siendo un escritor generalmente considerado como naturalista por sus contemporáneos, lo mismo que por la crítica posterior, Palacio Valdés diera importancia a los cuadros que incluía en sus novelas del paisaje asturiano que conocía tan íntimamente, por haber nacido en Entralgo y pasado su infancia en Avilés. Pero, más bien que la propuesta de una relación estrechísima y determinista entre el ambiente rural y la conducta moral de los personajes novelescos, lo que han puesto de relieve los críticos de las novelas de Palacio Valdés es el tono poético o impresionista de sus descripciones de pai-

³ Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed. María Martínez del Portal (Barcelona: Bru-guera, 1968), p. 62.

⁴ Juan Antonio Cabezas, «El paisaje asturiano en Palacio Valdés», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 7, núm. 19 (1953), 414-15.

sajes ⁵. Por otra parte, ciertos críticos consideran a éstas sólo como lienzos de fondo que sirven «para secundar la acción novelística facilitando su comprensión» ⁶. Curiosamente, el mismo Palacio, en su *Testamento literario*, publicado en 1929, pero que recogía elementos de los prólogos de *La Hermana San Suplicio* (1889) y *Los majos de Cádiz* (1896), no hacía hincapié en la función determinista que ejercía el contorno natural en la conducta de sus personajes; al contrario, parecía sugerir que los lazos entre el personaje y éste eran mucho más complicados y difíciles de descifrar:

Los novelistas de mi tiempo fueron los primeros que concedieron predominio a la pintura de la naturaleza... Es lo que se ha llamado *color local*. Y, en efecto, tiene merecida importancia por el estrecho lazo que une el ser humano en todas partes con la tierra y la raza en que ha nacido.

Las descripciones sólo se justifican cuando sirven para descubrir el lazo misterioso entre el ser humano y el ambiente [...] o para determinar la impresión que en un momento dado ejerce la Naturaleza sobre el personaje ⁷. (El subrayado es mío).

En este estudio querría demostrar cómo en *La fe* (1892), la más discutida de las novelas de Palacio Valdés, según Roca Franquesa ⁸, el paisaje asturiano hace un papel muy importante para la interpretación de su tema, por ser, precisamente, muy misteriosos y complicados los efectos que tiene sobre el protagonista

⁵ Cabezas, p. 416. José María Roca Franquesa, *Palacio Valdés: técnica novelística y credo estético* (Oviedo: Diputación de Asturias, 1951), p. 107. César Barja, *Libros y autores modernos. Siglos XVII y XIX*, 2.ª ed. (Los Angeles: Campbell's Bookstore, 1933), p. 386. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, «Armando Palacio Valdés en la transición del XIX al XX», *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 28, núm. 116 (1979), 259, prefiere detectar esta cualidad poética en las novelas que escribió Palacio en el siglo XX, mientras que en las del XIX «el paisaje aparece cuidadosamente descrito, obedeciendo tal vez a la influencia de las tesis positivistas sobre el medio».

⁶ M. Pascual Rodríguez, *Armando Palacio Valdés: teoría y práctica novelística* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976), p. 56, nota 62. Rafael Narbona, *Palacio Valdés o la armonía* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1941), p. 10. Rosa Seeleman en su «The Treatment of Landscape in the Novelists of the Generation of 1898», *Hispanic Review*, 4 (1936), 229, declara que «Commonplace naturalness and sincerity mark his [Palacio Valdés'] descriptions».

⁷ Armando Palacio Valdés, *Obras II* (Madrid: Aguilar, 1959), 1277.

⁸ Roca Franquesa, p. 41.

central, el cura, don Gil. En realidad, parece que el mismo Palacio Valdés rechaza con fina ironía narrativa tanto la falacia patética de los románticos como el determinismo algo mecánico de los naturalistas.

Siguiendo las ideas desarrolladas en su *Testamento literario*, Palacio Valdés no explota excesivamente las oportunidades que para la pintura ambiental le ofrece el escenario seleccionado: el pueblo imaginado, Peñascosa, está situado en la costa asturiana. La primera descripción de él, dada en el capítulo 1, es muy breve, pero, retrospectivamente considerada, parece asumir cierta importancia, puesto que se establece en ella una conexión entre el paisaje y el cura Gil. En este momento inicial es todavía niño: su padre ha muerto en un accidente marítimo y su madre va a tirarse al mar: «El mar estaba inmóvil, sombrío, esperando impasible que las lágrimas de aquella infeliz mujer viniesen como tantas otras a aumentar el caudal amargo de sus aguas»⁹. Por milagro se salva el niño, quien, de aquí en adelante, va a ser educado por varias protectoras que viven en el pueblo. Así que la Naturaleza, representada por el mar, se asocia, desde el principio y de un modo muy dramático, con la vida y el destino de Gil. Por eso, cuando al final del mismo primer capítulo celebra Gil la misa por primera vez y el sol brilla, llenando el aire con luz y alegría «en aquel concierto gozoso de una naturaleza que sonríe pocas veces» (p. 34), no se trata de un pintoresquismo de fondo accidental. La referencia a la naturaleza parece, en efecto, presagiar la serie de desgracias que van a producirse después de este día excepcionalmente risueño. Es que la misma selección de una carrera eclesiástica, debida al suicidio de su madre en el mar, va a ser la causa de las desdichas personales posteriores de Gil.

En *La fe* hay dos tramas, como indicó Pardo Bazán en su reseña de la novela¹⁰, que comprenden las dos luchas que tiene que librar el joven sacerdote. La primera es carnal, y va dirigida contra los intentos de seducción por parte de la joven Obdulia, una feligresa algo casquivana. La segunda lucha tiene que ver con

⁹ Armando Palacio Valdés, *La fe* (Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1926), p. 16. Todas las citas sacadas de esta edición irán acompañadas del número de página correspondiente.

¹⁰ Emilia Pardo Bazán, «*La fe*, novela de Armando Palacio», *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 13 (enero de 1892), reproducida en sus *Obras completas*, ed. Harry L. Kirby Jr., III (Madrid: Aguilar, 1973), 1034-37.

las dudas religiosas que atormentan cada vez más al cura, y que se inician con la lectura de libros filosóficos en la casa del mayorazgo, don Álvaro Montesinos. Estas dos tramas centrales se aunan más, gracias al mecanismo, sutilmente empleado, de las descripciones paisajísticas. La lucha amorosa, física, tiene por fondo unos paisajes románticos, descritos en esos momentos tradicionalmente poéticos del día que son la aurora y el crepúsculo. El primer ejemplo se da en el capítulo V cuando el cura medita el comportamiento sospechoso de Obdulia: esto ocurre mientras está mirando el mar, al ponerse el sol entre celajes carmesíes. Gil percibe entre la sombra de las rocas el fulgor de las olas (p. 120). Justamente en este momento llama a la puerta de su casa la mujer adúltera de don Álvaro. Más tarde esa misma noche, ella intentará seducir a éste con una reconciliación falsa. La implicación de la yuxtaposición de estos dos episodios dentro del marco de un bello paisaje es, seguramente, que éste es igualmente seductivo y engañoso.

Más adelante en la novela, cuando Obdulia le persuade al padre Gil (otra vez se trata de una intención engañosa) a acompañarla en un viaje a un convento situado en Palencia, vuelve a repetirse el motivo taquigráfico del *locus amoenus*: la pareja fugitiva hace una parada en la estación de la Reguera, cuya posición natural en un valle pintoresco y risueño se describe con atención especial a sus colores: los tonos rojizos de las montañas forman contraste con el verde de los árboles y de las praderas situadas en el valle. Por el medio de éste «atravesaba majestuoso un río ancho, cristalino, que, herido por el sol, parecía una gran faja brillante de plata» (pp. 256-57). No satisfecha con lo que ve a su alrededor, Obdulia sueña con un paraje aun más paradisíaco donde el cielo sea siempre azul, la tierra llena de flores y animales hermosos.

¡Ah! Yo quisiera ir a parar a un valle más pequeño que éste, pero más risueño todavía: el cielo siempre azul, la tierra llena de flores y animales hermosos que viniesen a comer a mi mano. Y vivir allí sola con Dios y las personas que eligiese para acompañarme. Vivir en medio de los campos y entender lo que dicen los árboles cuando el viento agita sus copas y lo que murmuran las fuentes y lo que gorjean las aves y lo que silban los insectos. (p. 260)

Lo exageradamente sentimental e infantil del sueño de Obdulia, provocado por la belleza natural de la comarca, añade una nota absurda a la que ha soñado la descripción realista de ésta, poniendo en ridículo también la escapadita de la pareja. No cabe duda: la trama número 1, la amorosa, se liga en momentos claves con un fondo natural de gran pintoresquismo artístico, que parece poner en duda, por ser excesivo, la autenticidad de las emociones que en ellos se exhiben, además de sugerir cierto tono de amenaza, de peligro, para el cura, quien, no hay que olvidarlo, casi pereció en la infancia en el panorama bello de un anochecer marítimo.

Pero también está asociada esta naturaleza risueña con la trama número 2, la filosófica, con resultados igualmente significativos. Precisamente, en medio de este valle de la Reguera, vuelven a surgir las dudas existencialistas del padre Gil, que le vienen asaltando desde su primer contacto con don Álvaro Montesinos: «El padre Gil dejó los suyos [ojos] vagar por el horizonte, recorriendo sin verlas las latas montañas que aislaban el valle del resto del mundo. Y como siempre que quedaba un momento abstraído, la fatal duda volvió a flotar en su mente» (p. 258; el subrayado es nuestro). Había hecho lo mismo otros días antes, en Peñascosa, cuando, agobiado por dudas religiosas, solía pasear por las solitarias orillas del mar, no viendo en la naturaleza más que una fuerza material que consistía en átomos y moléculas. Es decir que, al quedarse sentado ante el mar, clavados los ojos en el horizonte, se mostró insensible a la presencia física de la Naturaleza, prefiriendo perderse en pensamientos filosóficos.

La belleza imponente de aquel espectáculo no lograba cautivarle. Ni el clamor de las olas ni su cambiante manto de ópalo y plata y zafiro, ni los hermosos celajes abrasados por los rayos del sol moribundo serenaban jamás por completo su frente. La misma arruga dolorosa la cruzaba siempre, la misma fatal interrogación se leía constantemente en ella. ¿En esta agitación eterna de las aguas hay algo más que una fuerza ciega empujando los átomos unos contra otros? ¿La luz hermosa que reverbera en el horizonte es algo más que una vibración de la materia? (pp. 175-76).

Ahora bien, en la estación de la Reguera, Gil entra en una nueva etapa —nihilista, por decirlo así— de su «interpretación» de la na-

turaliza española, pues ahora se pregunta: «¿Qué era todo aquello que tenía a su alrededor? Una pura representación de su pensamiento, un producto de él, un sueño quizá... ¡Un sueño!...» (p. 258). Parece haber llegado al final de un callejón sin salida: ahora ya duda totalmente de su existencia física.

No le quedará otro remedio que recobrar su antigua fe religiosa: la naturaleza visible es el trampolín que le vuelve a impulsar hacia el cielo espiritual. Apropiadamente, esta fase final de su odisea espiritual recibe su cuadro paisajístico correspondiente, pues, en el desenlace de la novela, a raíz de las falsas acusaciones de Obdulia, las autoridades civiles proceden a encarcelar al cura Gil por sus supuestos crímenes contra ella durante la escapada a Palencia. En el mismo momento de su arresto por la policía, sus dudas religiosas, terminan por evaporarse, dejándole muy agitado. Ni que decir tiene que este desarrollo culminante acontece contra el telón de una noche hermosa (p. 292).

Una vez en la cárcel, el padre Gil, lo mismo que Pascual Duarte más de medio siglo más tarde, experimenta (y no es cosa tan paradójica) la paz interna, el bienestar espiritual: ya ha recobrado su fe cristiana, y para subrayar la resolución de esta crisis intelectual que ha atravesado su ente de ficción, Palacio Valdés vuelve a servirse de su taquigrafía paisajística, su contrapunto natural, pero ahora de una manera totalmente nueva. A primera vista, parece que Gil vuelve a sumergirse en los encantos físicos, sensorios, de la Naturaleza risueña:

Por la única ventana enrejada que la esclarecía [la celda], abierta a bastante altura, entraba en aquel momento un haz de rayos de sol. El padre Gil, después de permanecer un momento inmóvil en actitud reflexiva, fue a colocarse debajo de aquellos rayos.

...Dejóse anegar por la onda tibia, bebiendo lentamente su dulzura, palpitando bajo su caricia como un pájaro prisionero. Alzó los ojos a la ventana. Por entre las rejas percibió el azul del firmamento, transparente, infinito, convidando a volar por él. El cielo reía. Pero más alegremente que el cielo reía su alma, inundada de gozo embriagador. En el fondo de su ser también brillaba el infinito azul. Desde que la Gracia le había visitado vivía en perpetua fiesta. Sus ojos, iluminados bruscamente, contemplaban el universo en su naturaleza ideal. Todos los velos tendidos por la razón habían caído al suelo. El gran secreto de la existencia se

le revelaba directamente con admirable claridad y pureza.
(p. 316)

Ahora Gil puede rechazar los deleites físicos de la misma naturaleza a los cuales siempre se ha mostrado, en verdad, insensible, optando por los gozos más permanentes del espíritu. Este desenlace interior se realiza precisamente por la contemplación de las maravillas del paisaje natural. El hermoso cielo asturiano queda superado por un paisaje interno mucho más bello e importante:

Sólo breves instantes permaneció así inmóvil, recibiendo el beso cálido del astro del día. No tardó en representársele que aquel era un goce de los sentidos, y haciendo un gesto de desdén fue a sentarse en el ángulo más oscuro de la estancia. Sólo renunciando a los placeres, sólo buscando el sufrimiento y señoreando sus sentidos, había llegado a aquel estado de beatitud, de sublime indiferencia.

—¿Para qué necesito los rayos de ese sol —se dijo—, si el fuego que arde dentro de mí alma me calienta y me conforta mejor? ¿Qué vale esa luz efímera, comparada con esta otra que no se oscurecerá jamás? Vivir en la vida de los sentidos es ser un esclavo del tiempo y la necesidad. (p. 318)

Gil ha descubierto la belleza más permanente e impresionante del espíritu cristiano. De modo que las pruebas a las que tiene que hacer frente más tarde en el proceso público, no le afectan nada: se muestra indiferente y resignado ante las acusaciones vergonzosas de Obdulia. El hermoso paisaje asturiano que, al parecer, iba a formar un marco apropiado a las relaciones sentimentales de Gil y Obdulia, ahora resulta el medio mediante el cual el cura llega a percibir la verdadera esencia espiritual del cristianismo que no tiene nada que ver con las apariencias engañosamente bellas del mundo material.

Si tal interpretación del paisajismo de *La fe* resulta aceptable, entonces, el empleo del tópico literario en esta novela es de sumo interés, por tres razones. La primera consiste en que la correspondencia típicamente romántica entre el paisaje natural y el ánimo interior del personaje ficticio se exagera en esos momentos del texto en que se trata el tema amoroso (de Gil y Obdulia), cuestionándose así la motivación (sexual, no romántica) de ésta, y también ironizándose el tópico romántico.

En segundo lugar, al revés de lo que pasa en la novela costumbrista de Fernán Caballero, en *La fe* se traza una dialéctica entre el paisaje asturiano y el ojo observador del padre Gil. En *La gaviota*, Stein contempla los campos andaluces con gran admiración sin que éstos le ocasionen reflexiones que vayan a cambiar su conducta. Para Gil, sin embargo, la naturaleza sirve como un libro, cuyo texto enigmático intenta deletrear a través de toda la novela, y no en una sola ocasión aislada, como en *La gaviota*. Esta dialéctica espiritual entre el personaje ficticio y el bello paisaje también ocurre en *Peñas arriba*, novela de José María de Pereda, escrita tres años después de *La Fe*, si bien a escala mucho mayor y con más densidad.

En tercer, y último, lugar, el paisajismo de *La Fe* cobra importancia porque la belleza natural es rechazada por el protagonista a favor de valores totalmente espirituales. Es interesante observar que el cura epónimo de *San Manuel Bueno, mártir* (1933), novela escrita por Unamuno más de cuarenta años después de *La fe*, va en el sentido opuesto, perdiendo su fe cristiana, precisamente por hallarse tan cerca del austero paisaje castellano ¹¹.

No es que Palacio Valdés sea en *La Fe* un escritor noventayochista *avant la lettre*. Además de no poseer ese vocabulario vegetal y telúrico tan minucioso que caracteriza las descripciones paisajísticas de Azorín, Antonio Machado y Unamuno, Palacio Valdés no comunica a sus lectores un verdadero sentimiento íntimo de la naturaleza que debería experimentar el escritor-artista, según Azorín, quien dice en *La voluntad*: «Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar *la emoción del paisaje*» ¹². Pero si Palacio Valdés no conoce todavía esa emoción del paisaje, ni sabe expresarla con las palabras justas, va intuyéndola, por lo que se lee en *La fe*, no sin darse cuenta de las grandes ventajas que puede aportar al desarrollo de la novelística naturalista, y en particular al de la suya. Aunque Palacio Valdés no es uno de los novelistas de primera categoría del siglo XIX, tampoco ha gozado de la atención crítica que se merece. Joaquín de Entrambasaguas captó muy bien esta incertidumbre respecto a su valor literario cuando escribió: «...el caso de Palacio Valdés es verdaderamente

¹¹ Para más conexiones entre *La Fe* y esta novela de Unamuno, véase mi «*La fe*: Palacio Valdés Looks Back to Alas and Forward to Unamuno», *Romance Quarterly*, 35 (1988), 339-46.

¹² Azorín, *La voluntad*, ed. E. Inman Fox (Madrid: Castalia, 1972), p. 130.

único en la historia de nuestra novelística contemporánea. En realidad, no puede afirmarse si es un rezagado de una época o un adelantado hacia otra»¹³. Se espera que este estudio contribuya algo a la reevaluación de la obra de un autor que tuvo parte nada desdeñable en el renacimiento de la novela española en el siglo XIX. Así lo admitió Galdós, cuando, en una famosa frase, escribió: «Como con Armando Palacio, está la literatura oficial en apremiante deuda con Leopoldo Alas»¹⁴.

¹³ Joaquín de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*, 12 tomos (Barcelona: Planeta, 1957-71), 111, 3.

¹⁴ Prólogo de la edición de *La Regenta* (Madrid: Fernando Fe, 1901), reproducido en Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet (Barcelona: Península, 1972), p. 222.