

El tema del sacerdote enamorado en *El pecado del padre Mouret* de Émile Zola y *Doña Luz* de Juan Valera: pasión, pecado, culpa y arrepentimiento

The Topic of Priest in Love on *El pecado del padre Mouret* by Émile Zola and *Doña Luz* by Juan Valera: Passion, Sin, Guilt and Repentance

Carmen María López López

Universidad de Murcia

carmenmaria.lopez14@um.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-5484-0089>

RESUMEN

El objetivo de este artículo consiste en realizar un análisis crítico-comparado, con el fin de estudiar el tema del sacerdote enamorado en la novela del XIX a partir de dos autores: Émile Zola y Juan Valera. Para este propósito, se llevará a cabo un estudio de *El pecado del padre Mouret* (1875) de Zola y *Doña Luz* (1879) de Valera de acuerdo con una perspectiva tematólogica. En síntesis, este artículo trata de ofrecer una interpretación sobre el sentido de la Ley de la Naturaleza (*Lex Naturae*) y la Ley de Dios (*Lex Dei*), para explicar el amor, el pecado, la culpa y el arrepentimiento del sacerdote enamorado en la obra literaria de Zola y Valera.

Palabras Clave: Émile Zola; Juan Valera; Sacerdote enamorado; siglo XIX; religión; pecado; culpabilidad; arrepentimiento.

ABSTRACT

This article proposes a critical and comparative analysis in order to study the priest in love theme on the nineteenth century novel in two authors: Émile Zola and Juan Valera. For this purpose, a study on *El pecado del padre Mouret* (1875) by Zola and *Doña Luz* (1879) by Valera, will be carried out, according to a thematologic perspective. To sum up, this undertaking attempts to offer an interpretation about the sense of Law of Nature (*Lex Naturae*) and Law of God (*Lex Dei*), to explain the love, the sin, the guilt and the repentance of priest in love on the Zola's and Valera's literary work.

Key words: Émile Zola; Juan Valera; Priest in Love; 19th Century; Religion; Sin; Guilt; Repentance.

El tema del sacerdote enamorado se ha convertido en las letras europeas en uno de los ejes que ha vertebrado la novelística del siglo XIX, configurándose en este siglo —junto con las obras de argumento adulterino¹—, como una temática recurrente. Naupert (2001) en su estudio *La temátología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX* da buena cuenta de este hecho, en un minucioso análisis donde se espigan distintas obras que conforman el corpus de novelas que versan sobre la temática adulterina en la literatura decimonónica.

Sin embargo, no existe aún un trabajo monográfico que arroje luz sobre la temátología comparatista en relación con la figura del sacerdote enamorado en la ficción del siglo XIX. Este hecho resulta paradójico cuando se atestigua una vasta nómina de obras que versan sobre la relación amorosa o sentimental entre un sacerdote y una mujer, con el auge de novelas como *El pecado del padre Mouret* (1875) de Émile Zola, *El crimen del padre amaro* (1875) de Eça de Queirós, *Doña Luz* (1879) de Juan Valera, *Tomento* (1884) de Pérez Galdós, *La Regenta* (1885) de Clarín o *La Fe* (1892) de Palacio Valdés, publicadas todas ellas en el contexto finisecular europeo².

De manera concreta, a la hora de realizar una comparativa entre Zola y Valera, habría que profundizar en los contextos de escritura de sus obras, así como en las afinidades y controversias que bordean el ideario estético de cada autor.

Publicada en 1875, *El pecado del padre Mouret* condensa el pesimismo profundo y metafísico que Zola imprimió en sus novelas, legándonos en esta obra una de las encarnaciones más formidables que componen el ciclo de los *Rougon-Macquart* (Bertrand-Jennings, 1977: 25). Como si se tratara de un folletín en el que las entregas eran libros en lugar de novelas, el ciclo de los *Rougon Macquart* está compuesto por veinte títulos que, de 1871 a 1893, fueron apareciendo de manera programada. Así pues, Zola concebía sus novelas partiendo de un tema general relacionado con una hipótesis, con un catálogo de personajes a los que atribuía características dominantes: la influencia de factores hereditarios, el medio ambiente y el momento histórico (Caudet, 1995: 21).

Por su parte, *Doña Luz*, última novela de la primera etapa narrativa de don Juan Valera, se publicó por entregas en la *Revista Contemporánea* desde el 15 de noviembre de 1878 hasta el 30 de marzo de 1879, año en el que apareció como libro (Rubio Cremades, 2001: 179; Amorós, 2005: 263). Las tres líneas interpretativas que la crítica ha trazado en *Doña Luz* se sintetizan en los si-

¹ Sobre la temática adulterina en la novela del XIX reviste gran interés el siguiente estudio: Biruté Ciplijauskaitė (1984).

² Se citan, en este punto, las fechas de publicación para entender la afluencia de novelas que versaban sobre el tema del sacerdote enamorado en este contexto finisecular, si bien las ediciones consultadas son las siguientes: Alas (1976), Eça de Queirós (2013), Palacio Valdés (1926), Pérez Galdós (2007), Palacio Valdés (1926), Valera (1990) y Zola (1971).

güentes postulados. Tal como compendia Rubio Cremades (2001: 180), según la opinión de Fernández Montesinos (1970), *Doña Luz* es, en cierta medida, la contrafaz de *Pepita Jiménez*; por lo tanto, una obra vuelta del revés. Para Bravo-Villasante, *Doña Luz* matiza aspectos presentes en *Pepita Jiménez*, como el amor o la espiritualidad. Amorós, por su parte, se opone a Fernández Montesinos y a Bravo-Villasante, para quienes *Doña Luz* huye de lo terrenal para supeditarse al ideal religioso, puesto que en palabras de Amorós, el impulso terrenal puede surgir en medio de tanta espiritualidad religiosa. Así, a lo largo de este estudio se realizará una aproximación crítica a esta obra de Juan Valera, en un juego de espejos con *El pecado del padre Mouret* de Zola, con el fin de profundizar en el trazado de los personajes, la religiosidad, la carnalidad, el misticismo, el idealismo, el pecado, la culpa o el ¿arrepentimiento? final.

Según ha estudiado la crítica, la expiación, la falta y los remordimientos son temas esenciales a través de los que Zola aborda la discordia entre la sexualidad y la consciencia moral (Bertrand-Jennings, 1977: 25). En este sentido, *El pecado del padre Mouret* se constituye como el mito de la caída de los primeros padres, Adán y Eva, desde el fervor religioso, pasando por el idilio amoroso, hasta la vuelta a la religión para expiar la culpa mediante el sacerdocio en Artaud (Veloso, 2004: 229). Asimismo, el orgullo femenino, la idealización de la mujer, el retrato de la vida política y el pucherazo electoral son aspectos que configuran el tejido temático de *Doña Luz*, obra de Valera en la que no se consume el pecado y, sin embargo, el sentimiento de culpa aflora como una deturpación horrible del sentido humano. En ella, como ha estudiado Barrios Rozúa (2014: 48), sobresalen la ambientación andaluza y el costumbrismo en los personajes y escenarios como rasgos típicos de la novela valeresca.

Tras el esbozo de este marco teórico, cabría vislumbrar la cuestión religiosa en la escena literaria, correlato a su vez de una realidad histórica candente en la ficción decimonónica. A finales del siglo XIX, la vida cultural y literaria europea se vio inmersa en una querrela que dividió a los partidarios de la ciencia y de la religión (Caudet, 1995: 139).

Teniendo en cuenta la recepción del naturalismo francés en España, es preciso bosquejar cómo interpretó Valera la novela y el pensamiento literario de Zola. En sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Valera (1934) repudia el cientificismo y el determinismo de la existencia que Zola había expuesto fundamentalmente en su obra teórica *El naturalismo* (1998). Rastreado en los escritos de Valera, es posible entender su desprecio manifiesto hacia el escritor francés. Este desprecio hacia la tradición científicista y positivista lleva aparejado un rechazo hacia la obra de Zola, con incesantes repudios y sarcasmos. Como ha explicado Lissorgues, la asimilación del naturalismo francés en España adquiere nuevos rasgos: «El francés es casi siempre materialista; el español es espiritualista, creyente y optimista» (Lissorgues, 1997: 74).

De este modo, reviste gran interés el enfoque comparatista de un *locus* común (el sacerdote enamorado), interpretado por dos escritores tan antagónicos y con ideas tan opuestas sobre la creación literaria como son Zola y Valera. En la novela decimonónica española, se anteponen nociones como espiritualismo o idealismo a otras de corte francés como positivismo, cientificismo o naturalismo. Por lo tanto, la singularidad de la literatura española del siglo XIX radica en que no se asimiló por completo el sustrato ideológico naturalista. En *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Joan Oleza (1976) acierta a captar ese sentimiento de hastío hacia el naturalismo que se vislumbró en las obras de Galdós, Clarín o Pardo Bazán, quienes vincularon sus ideas estéticas a novelistas rusos como Tolstoi y Dostoievski³, principalmente por su gusto hacia la corriente espiritualista en la novela.

Ante el descrédito hacia materialismo zolesco, la cuestión religiosa se situó en el quicio de un problema de índole moral y social en la cultura de la época. Zola se mantuvo en la convicción de que la vida era la única fuerza creadora de salud y dicha, donde el hombre podía alcanzar su plenitud, por lo que la religión católica se erigía como gran impedimento para lograr estas metas. *El pecado del padre Mouret*, si bien parte del tema decimonónico del sacerdote enamorado, se corona como un canto a la vida, como expresión cristalizada de una concepción del mundo romántica —por trágica— y naturalista en el sentido de la evolución y el progreso, donde la cuestión religiosa se desplaza del lado de los imperativos de la naturaleza salvaje de Albina, con el final retorno del sacerdote a su oficio sagrado.

Estas ideas calaron hondo en la novelística del XIX, de modo que en la España finisecular resultaba difícil conciliar ciencia y fe (Sotelo Vázquez, 1989: 78). Especial atención merece la cuestión religiosa en Juan Valera, como espacio de controversia en el que la crítica no ha logrado converger ni llegar a consenso. A este respecto, podríamos subrayar opiniones tan disímiles como la de Manuel Azaña en sus *Ensayos sobre Valera* (1971), donde defiende la tesis de que Valera, aun sin ser creyente, se acogió al catolicismo neoliberal.

En otra línea de fuerza, Pérez Gutiérrez (1975) en su obra *El problema religioso en la generación de 1868*, considera a Juan Valera como figura imprescindible en el marco de la ideología católica liberal, consciente del dogmatismo que entrañaban los sistemas del positivismo y del neocatolicismo (Pérez Gutiérrez, 1975: 54). Pese a juicios tan dispares, resulta iluminadora la reflexión de Amorós (2005: 97), quien sostiene que Valera, al igual que Leopardi, era religioso pero no tenía fe. La duda, en gran medida, es el principio de la fe. Ese resquicio de escepticismo aderezado con la moral cristiana, que se manifiesta en obras como *Doña Luz*, se vincula a todo un sistema de pensamiento

³ Pardo Bazán, siempre atenta a los cambios culturales y estéticos de su tiempo, supo apreciar esta sensibilidad hacia el espiritualismo de corte ruso en la España finisecular. Su obra *La revolución y la novela en Rusia* (1887) da buena cuenta de este hecho.

poético-artístico en que el autor, pese a la verdad profunda del amor, descrea continuamente de que exista una verdad eterna, por lo que son constantes sus afirmaciones sobre la existencia de Dios y, paralelamente, su actitud dubitativa ante ciertos aspectos del cristianismo.

Esta controversia no aflora en Valera en el sentido agónico unamuniano de la «Oración del ateo» (Unamuno, 2004: 352) que invoca al Dios que no existe, sino como dialéctica entre el deseo de creer y el descreimiento continuo. Sin embargo, como apologista del cristianismo, en el epistolario de Valera encontramos su confesión de sinceras creencias: «No hay hombre seglar en España que, a pesar de las opuestas doctrinas y dudas que agitan la mente de los pensadores de nuestros días, sienta más que yo el amor de dios en lo profundo del alma, piense más que yo en las cosas divinas» (Valera, 1956: 165-166). Así pues, pese a las controversias en las que la crítica se debate a propósito de la religiosidad o espiritualidad, el fervor por la idea católica de Valera se deja translucir en *Doña Luz*, con altas cotas de complejidad entre lo que uno realmente piensa y lo que debe manifestar (García Cruz, 1978: 28)⁴.

Ahondando en esta idea, la singularidad de Valera radica en que sitúa la cuestión religiosa en un problema de la subjetividad e individualidad humana, tal como encarna don Enrique al morir sin confesar su amor. En palabras de Oleza (1995: 124), Valera extrae de la filosofía kantiana sus ideas sobre la religión, la filosofía y el arte, así como sobre la imposibilidad de conocer la cosa en sí.

El universo temático en torno al cual Valera construye su narrativa se sintetiza en la vanidad de las ilusiones, los riesgos del idealismo expresivo, el amor cercano a la mística o al platonismo, la armonía del cuerpo y el espíritu, y la hermosura de la mujer rubia, de ojos verdes y tez pálida tildada con virtudes como el gusto por la limpieza, la discreción, el ingenio y la inquietud por saber, tal como ejemplifica doña Luz (Amorós, 2005: 83). Dista mucho este idealismo de la concepción femenina que Zola ofrece en *El pecado del padre Mouret*, donde Albina es una joven de belleza inmarcesible, cuyos cabellos dorados encumbran las delicias del sacerdote Sergio. Sin embargo, la Albina de Zola se descubre como un ser rudo y educado en el único arte de la naturaleza, amante de la vitalidad del Paradou y sin mayor inquietud intelectual que el goce inmediato del amor carnal de Sergio. Juan Valera pensaba que la mujer representaba la gran culminación de la cultura humana. Por eso, sus personajes femeninos son seres de gran sublimidad, reflejo de la luz divina y colmados de una belleza que atesora todas las virtudes.

⁴ Valera mantuvo una ideología religiosa católico-liberal, acorde con su predilección hacia el partido liberal (García Cruz, 1978: 32). Al Igual que en su *Correspondencia*, también en el *Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo*, publicado con una introducción y notas de Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sáinz y Rodríguez, se deja sentir esa afirmación del catolicismo radicado en España como nación.

Centrándonos ahora en un estudio comparativo de los personajes en Zola y Valera, cabría destacar el vínculo entre los perfiles femeninos: Albina y doña Luz, inocencia y orgullo de la virginidad. Los romanos decían *Nomen est omen* (el nombre es presagio), proverbio que al parecer se remonta a Plauto (Arenas-Dolz, [2001]: 7-10) y que justifica la designación del nombre propio de las protagonistas en relación con su destino en la obra. Tanto en *El pecado del padre Mouret* como en *Doña Luz*, Zola y Valera eligen respectivamente situar como protagonistas femeninas a dos personajes luminosos e impregnados de blancura. Desde el resorte de sus nombres⁵, traslucen atributos como la pureza, la virginidad o el albor en Albina, que es la primera luz de la mañana, la luz del alba con que el hombre despierta ante la belleza del mundo. El estado virginal de Albina, en una luz aún sin sol con que colmar el sentimiento amoroso, se deja sentir en la protagonista de Valera.

Es muy significativa la presentación que el padre Archangias realiza ante Mouret sobre Albina, cuando tuvo ocasión de encontrarla alborotando la escuela. Archangias describe a la joven como un personaje endemoniado, de una inteligencia digna de todas las hijas de Satanás, pues nunca llegó a hacer la Primera Comunión, aunque dominaba el catecismo como nadie (Zola, 1971: 75). El abad Archangias no escatima en comparar a la joven de dieciséis años con el más primigenio de los animales:

Oui, à quatre pattes! Et elle sautait comme un chat sauvage, les jupes troussées, montrant ses cuisses. J'aurais eu un fusil que j'aurais pu l'abattre. On tue des bêtes qui sont plus agréables à Dieu. Et, d'ailleurs, on sait bien qu'elle vient miauler toutes les nuits autour des Artaud. Elle a des miaulements de gueuse en chaleur. Si jamais un homme lui tombait dans les griffes, à celle-là, elle ne lui laisserait certainement pas un morceau de peau sur les os. [] Elles ont le diable dans le corps (Zola, 1979: 150)⁶.

⁵ Una de las principales polémicas lingüísticas surgidas ya desde la Antigüedad en el *Crátilo* de Platón (2002: 56) remite al origen del lenguaje y, por extensión, de los nombres. El diálogo entre Hermógenes y Crátilo parte de la dicotomía naturalismo / convencionalismo. Sendas posturas lingüísticas son —a priori— defendidas respectivamente por Crátilo que, de acuerdo con la teoría naturalista del lenguaje y la filosofía de Heráclito, postula que las cosas y los seres tienen un nombre por naturaleza, y por Hermógenes, partidario de la teoría en virtud de la que los nombres no son sino pura convención, establecidos como pacto dentro de una comunidad lingüística. Según se desprende del *Crátilo* —idea aplicada a los personajes de doña Luz y Albina—, conocer el nombre implica conocer también la cosa y, puesto que esta última es semejante al nombre, mantienen una relación de adecuación en virtud de la cual accedemos a su conocimiento.

⁶ «—Sí, ¡a cuatro patas! —y saltaba como un gato montés, con la sotana recogida, mostrando las nalgas—. Si llevo a tener un fusil le disparo un tiro. Se matan bestias que son más gratas a Dios... También sabemos que ella acude todas las noches a maullar alrededor de Artaud. Lanza maullidos de bribona en celo. Si en alguna ocasión un hombre cae entre

Esta descripción contrasta con la visión idealizada ante los ojos de Mouret, para quien Albina semeja la imagen de la Virgen María, colmando en ella todos los atributos de verdad, belleza y perfección. En este punto, la complejidad del personaje de doña Luz requiere una meditación más honda. Doña Luz irradia ya en su nombre un espíritu impregnado de grandes virtudes: es culta, de belleza inmarcesible y «más versada en desdichas que en versos», que diría Cervantes (1977: 125). La historia de sus orígenes la impele a permanecer para siempre en Villafría, ajena al amor mundano y persistente en su negativa de entregar su amor a cualquier hombre. Tal es la descripción física y moral que el narrador realiza de la protagonista:

Doña Luz era un sol que estaba en el cenit. Gallarda y esbelta, tenía toda la amplitud, robustez y majestad que son compatibles con la elegancia de formas de una doncella llena de distinción aristocrática. La salud brillaba en sus frescas y sonrosadas mejillas; la calma, en su cándida y tersa frente, coronadas de rubios rizos; la serenidad del espíritu, en sus ojos azules, donde cierto fulgor apacible de caridad y de sentimientos piadosos suavizaba el ingénito orgullo (Valera, 1990: 57).

Semejante a una sílfide cuando bailaba, y cuando andaba a Diana, la cazadora de Delos, montaba a caballo cual amazona, asistía a bailes, tertulias y fiestas. Habida cuenta de su decoro, desechaba la familiaridad excesiva en la conversación. Existen similitudes entre las cualidades físicas de doña Luz, Pepita Jiménez y, por extensión, entre los personajes de Valera: el orgullo. A este respecto, podría recordarse la novela *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (1999), en la que también aflora un sentimiento de orgullo en el personaje de Elizabeth Bennet. Según los mozos y estudiantes de Villafría, doña Luz parecía una garza real, una emperatriz, heroína de leyendas y cuentos fantásticos o una hurí, la más egregia y bella mujer según los musulmanes. No había tenido novio y los jóvenes la consideraban como inexpugnable fortaleza: «No se sentía inclinada al matrimonio. No amaba. Nadie manda en su corazón. Tales eran sus razones» (Valera, 1990: 59). Pese a las invitaciones de sus parientas ricas a Sevilla o Madrid, doña Luz pretendía vivir y morir en Villafría:

La misma impureza de su origen, el vicio de su nacimiento, la humilde condición de su desconocida madre, obraban por reacción en su ánimo y casi convertían su orgullo en fiereza. Para limpiar aquella mancha original, quería ser doña Luz mucho más limpia y mucho más pura (Valera, 1990: 60).

El único lujo de doña Luz era un caballo negro en el que solía pasear con don Acisclo, que rayaba los setenta años. En sentido hermenéutico, el caballo negro de doña Luz puede considerarse un símbolo de la virilidad y el dominio

sus garras, se puede asegurar que no dejará ni un trozo de piel sobre sus huesos. [...] Tiene el diablo metido en su cuerpo» (Zola, 1971: 76).

sexual. Al igual que muchos de los personajes femeninos, doña Luz con veintisiete años ya es muy instruida (Amorós, 2005: 271).

Como buena parte de las heroínas decimonónicas, a doña Luz le preocupa lo que los demás opinan de ella. Ese trasfondo social, que se deja sentir en obras como *Madame Bovary* (Flaubert, 2002) o *La Regenta* (Clarín, 1976), resulta inexistente en *El pecado del padre Mouret*. La Albina perfilada por Zola es un ser que carece de la conciencia social de la que doña Luz es su más asidua esclava. Para doña Luz, la sociedad impone unos modos de vida que, en términos sociológicos, explican buena parte de su comportamiento. Doña Luz se acoge muy bien a la definición de lo que Forster (1990: 74) acuñó como «personajes redondos» (*round characters*), con muchas capas y matices y de conceptualización psicológica compleja, a diferencia de los «personajes planos» (*flat characters*), que son reconocidos por el ojo emocional del lector y se pueden aprehender en un solo rasgo.

Así pues, aunque se mantenga firme en su orgullo, a medida que avanza la obra las convicciones de doña Luz van variando. En este sentido, se asemeja a la Albina de Zola que, si bien no alcanza el grado de complejidad del personaje valeresco, modifica su comportamiento en el desarrollo de la trama, puesto que para ella el amor ha educado su sensibilidad. Es cierto que Albina, ajena al conocimiento de las ideas cristianas, no comprende por qué razón Sergio ha pecado y, sin embargo, se resigna a morir y desempeña un papel trágico, suscitando en el lector una emoción que rebasa el humor o la complacencia. Si hablamos de transformación en la psicología de Albina, debiéramos referirnos al momento en que, tras la vuelta de Sergio al Paradou, la joven vislumbra que la pasión amorosa —a la par con el ocaso de la primavera— se ha esfumado.

Habría que señalar, además, la influencia de la vida social como marco de realización vital en el que doña Luz debe actuar de acuerdo con lo establecido. Solo de esta manera se comprende que la protagonista recién casada deba sentirse feliz, en un atisbo de dicha. Sin embargo, en su corazón se esconde un secreto mucho más profundo: la atracción hacia el sacerdote. De hecho, cuando don Enrique aparenta no sufrir por el compromiso matrimonial de doña Luz, ella se mortifica en el amor propio. Estas apreciables modificaciones en el alma de doña Luz apuntan hacia la entraña trágica en su psique que dista mucho de la faz alegre, divertida y tildada de inocencia de la Albina de Zola, quien hasta bien avanzada la novela no sentirá la punzada hiriente del desamor.

Sergio y don Enrique, protagonistas respectivamente de las novelas de Zola y Valera, convergen en sus rasgos de humanidad y sensibilidad hacia el amor. Ambos se perfilan como sacerdotes capaces de amar y entregar su cuerpo y su alma (en el caso de Sergio) y su alma (en don Enrique) en pos de la pasión amorosa. La pasión, en sentido etimológico, es sufrimiento en su doble vertiente humana y divina. El protagonista de la novela de Zola, Sergio Mouret, se siente un hombre roto y dividido entre el amor y la fe, entre su identidad de

hombre y su condición de sacerdote. A este respecto, no es ocioso que cuando se presentan las escenas amorosas en el Paradou, el narrador lo denomine Sergio, mientras que cuando se encuentra en el espacio religioso, el personaje se revele como el padre Mouret. Hombre y sacerdote constituyen en la psicología del personaje una escisión entre dos opuestos difícilmente conciliables. Así se siente con la llegada del invierno, cuando percibe el frío del jardín como un témpano helado sobre su conciencia, evocando el pecado:

Il venait de se rappeler la sensation de la chapelle du séminaire sur ses épaules. C'était là cette robe glacée qui lui faisait un corps de pierre. Alors, il fut repris invinciblement par son passé de prêtre. [...] Pendant qu'Albine continuait à lui parler de la vie heureuse qu'ils mèneaient ensemble, il entendait des coups de clochette sonnait l'élévation (Zola, 1979: 652)⁷.

La presencia de estos personajes sacerdotes sugestióna en la novela un halo religioso y espiritualista, que se acrecienta en virtud de la mención a fechas religiosas: en *El pecado del padre Mouret*, el mes de Mayo, mes de la Virgen María, en el que las muchachas hacen ofrendas a la Virgen, y en *Doña Luz*, la Cuaresma, fundamentalmente el Jueves Santo como día central para la pasión cristiana. Esos días ofrecen una clave interpretativa sobre la duda entre la fe y la pasión amorosa en la figura del sacerdote que, por una parte, perpetúa sus oficios religiosos y, por otra, siente predilección hacia la belleza femenina.

A este respecto, es muy significativa la retrospectiva de largo alcance que realiza el narrador en la obra de Zola (Gullón, 1976: 45). Esta visión en la vida pasada de Mouret actúa como analepsis que permite conocer sus orígenes, para comprender mejor la psicología del personaje, inmerso en la oscuridad fúnebre que le proporcionaba el seminario, en desconocimiento del sol y de la naturaleza. El lector descubre que, en parte influenciado por la religiosidad del huésped de sus padres, Mouret se ordena cura sin mucha vocación al principio, aspecto que irá modificándose a lo largo de la obra hasta alcanzar altas cotas de fe. De este modo, se muestra su carácter aislado del mundanal ruido, como ermitaño o anacoreta, ajeno a cualquier forma de vida que pudiera alejarlo de la contemplación de Dios:

Plus tard, après son ordination, le jeune prêtre était venu aux Artaud, sur sa propre demande, avec l'espoir de réaliser son rêve d'anéantissement humain. Au milieu de cette misère, sur ce sol stérile, il pourrait se boucher les oreilles aux bruits du monde, il vivrait dans le sommeil des saints (Zola, 1979: 44-45)⁸.

⁷ «Acababa de recordar la sensación de sus hombros en la capilla del seminario. Esa era la vestidura helada que le convertía el cuerpo en piedra. Entonces fue invadido irrisiblemente por su pasado de sacerdote. [...] Mientras Albina continuaba hablándole de la vida feliz que llevarían juntos, él sentía la campanilla de la elevación» (Zola, 1971: 319).

⁸ «Después, una vez se hubo ordenado, el joven cura había ido a Artaud por voluntad propia, con la esperanza de realizar allí sus sueños de aniquilamiento humano. Dentro de tal

Don Enrique, sin embargo, no llega a Villafría por voluntad propia, sino por motivos de salud que le impiden continuar como misionero. Existe, también, una visión retrospectiva a la hora de ahondar en el pasado de don Enrique, pues mediante el discurso del narrador el lector se hace eco de su estancia en Manila como misionero. El padre Enrique, de menos de cuarenta años, es presentado en doña Luz del siguiente modo: «De facciones aniñadas [...], delgado, de mediana estatura y de hermosura y despejada frente» (Valera, 1990: 57). Sin embargo, no conocemos la pasión que late en el pecho de don Enrique hacia doña Luz en virtud de una conversación del sacerdote con una persona de confianza, tal como sucede en *La Regenta* (Clarín, 1976). Es este un procedimiento narrativo habitual para ensanchar el caudal de información sobre los personajes. Por ello, ha de ser el propio personaje el que por escrito manifieste sus sentimientos hacia doña Luz. Bajo ese amor en apariencia espiritual subyace una pasión más ardiente: el amor humano, en el que pueden integrarse lo espiritual, lo material e, incluso, los celos.

Habida cuenta de su inteligencia, doña Luz decide no introducir novedad en su trato con don Enrique tras su casamiento. Ello acrecienta aún más el deseo interior del sacerdote, quien debe expresar su pasión mediante la escritura. A diferencia del padre Mouret en la obra de Zola, quien tras el idilio amoroso del Paradou restituye su vida entregada nuevamente al oficio del sacerdocio, don Juan Valera ha reservado a don Enrique un destino propio de la novela decimonónica: una apoplejía que, en realidad, puede interpretarse como una enfermedad psicológica o del alma, de las que ya gustó don Benito Pérez Galdós (Turner, 2000: 441), y que son típicas de la novela realista. Sin embargo, le otorga un tratamiento idealista que se aleja de lo escabroso de la concepción de la muerte en el naturalismo. Es muy significativo el estado alucinatorio de Sergio en las páginas finales de la obra de Zola, con la contemplación de un árbol gigante tocando las estrellas. Así pues, ante la caída en el pecado, Mouret divaga en reinos de irrealidad con visiones y elucubraciones fantásticas, si bien pronto logra retornar al plano real de la iglesia instaurándose en el pecho la duda de la fe: «Il ne comprit plus, il resta dans un doute affreux, entre l'église invincible, repoussant de ses cendres, et Albine toute-puissante, qui ébranlait Dieu d'une seule de ses haleines» (Zola, 1979: 620)⁹.

En la novela de Zola, con la muerte de Albina entre las flores, se quiebra la posibilidad de reunión con el padre Sergio. Mouret, tras el licencioso idilio, se reclina en su alma y haya refugio en el seno de la iglesia. Su amor con Albina no ha sido más que una duda perpetua que pretende justificar mediante

miseria, en esa tierra árida, podría hacerse el sordo ante el mundanal ruido; viviría el ensueño de los santos» (Zola, 1971: 23).

⁹ «No comprendió, se quedó en una duda espantosa, entre la iglesia invencible, renacida de sus cenizas, y Albina, poderosa, que hacía huir a Dios con su solo aliento» (Zola, 1971: 304).

su desmayo como estado de inconsciencia. Tal estatuto psicológico del personaje resulta inconcebible en doña Luz, donde tanto el sacerdote como la protagonista, aunque no se confiesen su amor, son plenamente conscientes del amor místico cercano a la contemplación de la divinidad que aflora en sus almas. Además, en el hijo al que doña Luz pone por nombre don Enrique late un símbolo de la perpetuidad amorosa. Si no pudieron gozar en vida de un amor que, por místico o platónico, resultaba inapresable, doña Luz en el símbolo del hijo amará y recordará mientras viva a su sacerdote enamorado.

En un análisis macro-estructural, donde se aprecien las relaciones que subyacen en la configuración novelesca, el padre Archangias en Zola y doña Manolita en Valera cumplen una misma función en el desarrollo de la trama: la complicidad con los amantes. Sin embargo, mientras que Archangias martiriza a Sergio Mouret en la obra de Zola, reprochándole su pecado y la gravedad de su culpa, doña Manolita en Valera logra trabar con doña Luz una relación de intensa y profunda amistad que, más allá del atributo de cómplice, se eleva a la categoría de confidente.

En la obra de Zola, Albina y Sergio se ven sorprendidos por el padre Archangias en las últimas líneas de la segunda parte de *El pecado del padre Mouret*, motivo por el cual Sergio regresará al mundo religioso e hipócrita de Artaud. El padre Archangias es un sacerdote insincero, falto de fe y carente de moralidad, que no hace sino inmiscuirse en la vida de Mouret para recordarle —nunca para recriminarle de forma explícita— la altura de su pecado, la falta imperdonable de su culpa. Sin embargo, el padre Archangias no delata a Mouret: se complace en torturarlo de forma silenciosa, comparándolo con los animales más rastreros y ramplones que pisan la faz de la tierra.

A este respecto, es significativa la trama paralela a la historia de Albina y Sergio que protagonizan Fortunato y Rosalía, caracterizados como seres animalizados en sus más bajas pasiones. Doña Manolita, por su parte, pone a prueba los sentimientos de doña Luz, alegando que don Jaime está enamorado de ella y, paralelamente, observando la palidez o el rubor en el rostro de don Enrique cuando se entera de que doña Luz se va a casar con don Jaime Pimentel. De esta manera, el altruismo de doña Manolita dista mucho de las intenciones perversas de Archangias.

A diferencia de *El pecado del padre Mouret*, donde la historia amorosa es protagonizada únicamente por los amantes Sergio y Albina, por lo que no existe la intromisión de un tercero, en Doña Luz ese *tertium* incómodo se representa en la figura de don Jaime Pimentel. La aparición de don Jaime supone un viraje en la trama y un cambio en la psicología del personaje de doña Luz. Queda de manifiesto, pues, que la protagonista no se ajusta a la descripción que Forster (1990: 74) ofrecía para delimitar el perfil de los llamados personajes planos, susceptibles de ser definidos en un solo rasgo. Antes al contrario, doña Luz se erige como personaje cuya psicología reviste una complejidad evidente. De esta manera, ante el nuevo modo de pensar de doña Luz que poco

se ajusta a su condición de mujer henchida de orgullo, predispuesta a no casarse nunca, el narrador se siente en la obligación de justificar los cambios en la psique de doña Luz: «Doña Luz era mujer, y tenía alma, y sentía necesidad de amor. Su amor, sin objeto visible y humano, había estado como aletargado hasta entonces. Un objeto digno se ofreció al final a sus ojos, y doña Luz le consagró al punto todo su amor» (Valera, 1990: 270).

Sin embargo, incluso después de casarse con don Jaime, el narrador reconoce que doña Luz había vivido en pos del sentido místico, en un pleno éxtasis, de modo que con su casamiento había vuelto en sí. La complejidad del personaje de doña Luz se acentúa aún más con la aparición de don Jaime. No obstante, el cambio no se produce de manera unidireccional del amor místico al amor humano y carnal hacia don Jaime. Antes al contrario, su construcción psicológica muy conseguida le permite retornar al amor místico o de raíz platónica y contemplativo con que inició el trato con don Enrique. De hecho, el beso que doña Luz había depositado en el Cristo yacente del cuadro vendrá a parar, a la postre, sobre el sacerdote en el lecho de muerte. Si Albina y Sergio se aman en la vida pero vivirán separados eternamente en la muerte, de manera inversa doña Luz y don Enrique vivieron sin más amor que el de sus palabras en la vida, pero gozarán del amor místico y acaso humano en la muerte.

Figuras arquetípicas de la novela decimonónica son los personajes del sacerdote y el médico. En lo concerniente a este último, en *El pecado del padre Mouret* sobresale el doctor Pascal Rougon, tío de Sergio y Desirée, residente en Plassans. La función de este personaje excede las lindes canónicas de representación de la ciencia en la novela del XIX, pues más bien se erige como gozne fundamental entre los destinos de Albina y Sergio. La figura del médico en Zola no ofrece tal profundización en su ideario vital, puesto que actúa como pieza de engarce que comunica las vidas independientes de los protagonistas del idilio trágico: Albina en el Paradou y Mouret en la iglesia de Artaud.

En contraposición, el perfil prototípico del médico científico anclado en el positivismo viene representado en *Doña Luz* por el personaje de don Anselmo. De este modo, frente al platonismo cristiano de don Enrique, don Anselmo encarna la figura del médico positivista del XIX, que critica el amor a Dios propio de los místicos, porque conduce al ensimismamiento. Si establecemos un vínculo entre la obra de Valera y el krausismo (Arboleda, 1976: 138), el médico, de variada lectura y facilidad de palabra, alude al *schema* del ser y a la *lenteja* de los krausistas, que simboliza en la obra la unión espiritual entre don Anselmo y doña Luz. Mientras que en *Doña Luz* don Enrique y don Anselmo conversan en eterna disputa, habida cuenta de las ideas positivistas de don Anselmo, frente al temperamento creyente y espiritualista de doña Luz, este continuo debate sobre la ciencia y la fe resulta inexistente en *El pecado del padre Mouret*. Es cierto que Pascual Rougon, personaje del ciclo zolesco, deja entrever en diálogos algunas ideas de calado positivista; sin embargo, no se produce el conflicto ideológico visible en la obra de Valera.

Es quizá en virtud de la concepción idealista del arte, tendente a la reflexión y al psicologismo, por lo que Juan Valera se deleita en que sus personajes no solo dialoguen de acuerdo con el registro lingüístico de la gente habitual, sino que más bien entren en continuas reflexiones abstractas y conceptuales de hondo calado filosófico y metafísico. Es lícito mencionar, a este respecto, la contraposición ideológica en *Doña Luz* entre el médico, quien alega que el sacerdote predica por el egoísmo de hallar la salvación para su propia alma, mientras que para el sacerdote don Enrique todo amor desinteresado tiene su raíz en el amor propio.

Pese a tales discrepancias ideológicas, la valía de la reflexión en disputa perpetua radica en la creación de un argumento ideológico, social y moral que se sostiene en sí mismo, dotado de coherencia plena, lo que forja una personalidad congruente y lógica en las figuras del médico y el sacerdote valerescos. En este sentido, habría que recordar la vertiente de Valera como crítico literario (Bermejo, 1968: 32). Sin embargo, por su poder de convencimiento al final don Enrique gana la batalla verbal al médico, hecho que en gran medida viene a confirmar el ideario estético de Valera: idealista y espiritualista, ajeno al cientificismo que encarna el médico en la obra.

Ahondando en los lazos temáticos en Zola y Valera, cabe referirse a la medida del amor y el amor inefable, como constantes en las novelas analizadas. En este punto, podrían evocarse aquellos versos de Shakespeare en *Marco Antonio y Cleopatra* (2010), cuando la última reina del Antiguo Egipto pregunta a Marco Antonio la medida de su amor, a lo que el militar romano responde: «es muy pobre el amor que puede medirse». Escribía Novalis (1992: 200) en una de las más hermosas citas que nos ha legado la literatura que «el amor es mudo. Solo la poesía le hace hablar». La inefabilidad del lenguaje, el «muero porque no muero» de los místicos subyace en *Doña Luz*: «La lectura de los místicos, aunque careciendo de la fe que ellos tenían, es, además, muy útil ejercicio para los escritores de novelas, porque en dicha lectura aprenden a conocer y a describir el alma humana» (Valera, 1996: 164). Este misticismo es impensable en *El pecado del padre Mouret*, donde la pasión amorosa no rebasa los límites del más acendrado romanticismo, sin elevarse hasta cotas espirituales. Sergio, protagonista zolesco, repite insistentemente que quiere mucho a Albina: «Te quiero mucho», expresa por doquier en su idilio amoroso. Como el amor de la Cleopatra de Shakespeare, el sentimiento de Sergio se ha colmado en un amor maduro y, aunque primerizo e inexperto, logra expresar con palabras la inefabilidad del lenguaje inherente al sentimiento amoroso, pues lo inefable es siempre una experiencia del límite para transmutar la realidad (Garrido Domínguez, 2013: 320).

Albina, a diferencia de su amado, es una joven de dieciséis años, que ama sin saber qué es el amor, sin saber qué es el pecado y sin saber qué es la religión. Su inocencia fija la huella indeleble de una pasión de la que no puede comprender la tragedia final. Albina no entiende que Sergio, por el hecho de

ser sacerdote, tenga que acogerse al celibato tal como dictamina el Cristianismo. Para Albina, el amor va más allá de cualquier ley de orden religioso o moral. Es preciso pronunciar a cada instante la palabra anhelada (Te amo): «La passion n'a qu'un mot [...] cette parole sans cesse la même qui revenait, pareille au "Je t'aime" des amants, prenait chaque fois une signification plus profonde» (Zola, 1979: 180-181)¹⁰.

En *Doña Luz*, sin embargo, el amor muere en el reino de la conciencia, del pensamiento y de la especulación. Solo tras la muerte se descubre la confesión anhelada, pero ya es tarde, demasiado tarde. Según el código moral de don Enrique, más férreo que el del Mouret de Zola, el celibato religioso no puede quebrantarse en aras de la pasión carnal. Sin embargo, las muestras de amor son evidentes a lo largo de la novela: es la dulzura del amor sin posesión y la agonía del sacerdote (Nebot Calpe, 2006: 352).

Uno de los más significativos ejemplos en que se palpa la genialidad de Valera para sugerir sin decir el amor del sacerdote hacia doña Luz, se cifra en el regalo que, con motivo de la boda, don Enrique ofrece a doña Luz y don Jaime: un ídolo de bronce que representa al dios Siva. Como ha estudiado Gilbert Paolini (1983: 411): «Esa súbita meditación, se parece mucho a la situación del dios hindú Siva, a quien de una vida ascética distrae la rubia diosa Sati [...]. Siva es una divinidad extraordinariamente compleja. Es, a la vez, dios del ascetismo y de la sexualidad». El regalo del sacerdote atesora todo un simbolismo cifrado en torno al amor que siente hacia doña Luz. Si Albina y Sergio, como en el antiguo romance «La ermita de San Simón», *en vez de decir amén, decían amor, amor*, doña Luz y don Enrique callan y en su secreto muere la verdad más honda. Más allá del lenguaje, los protagonistas de Valera expresan su pasión a través de detalles, símbolos o conversaciones. El diálogo amoroso nutre su imaginario y desvía el apetito de la carnalidad hacia el sentido espiritual de una pasión —en su sentido etimológico *passio*: sufrir, padecer— de raigambre mística: hacia la vía unitiva de Santa Teresa de Jesús.

A diferencia de Sergio en la novela de Zola, don Enrique se consume en un amor que no quiere recompensar, corresponder ni manifestar. Queda acaso el silencio, esa última forma de amar cuando el sacerdote anegado por el sentimiento amoroso reprime su deseo en aras del amor divino, el amor a Dios, el amor más alto. Frente a la consumación amorosa en *El pecado del padre Mouret*, el misticismo en *Doña Luz* aflora en virtud de esa búsqueda de un amor a Dios que no tributa premio (Amorós, 2005: 268). Es el *Diligam te* expresado en el hermoso endecasílabo «No me mueve, mi Dios, para quererte».

Para profundizar en la hermenéutica de estas obras, se hará mención a la relación entre amor humano y divino, sexualidad, platonismo y misticismo.

¹⁰ «La pasión consta de una sola palabra. [...] aquellas palabras, siempre las mismas que corrían parejas con el "Te amo" de los amantes, adquirirían cada vez un valor más hondo» (Zola, 1971: 91).

Cuerpo y alma, intelecto y pasión, vida y muerte son algunos de los ejes que vertebran el estudio comparativo entre las obras de Zola y Valera. La representación de Psique como símbolo del alma humana ha pasado a nuestra cultura acompañada por Eros quien, rodeándolo aparece como *daimon* o intermediario entre el mundo divino y el humano.

Sin embargo, la unión entre Psique (mortal) y Eros (dios) se puede interpretar en clave simbólico-cristiana sobre el amor humano frente al amor divino. En su estudio *L'eros et la femme chez Zola*, Bertrand-Jennings (1977: 11) sostiene que en las novelas de Zola asistimos a una visión catastrófica e infernal de la sexualidad, en la que el amor y el instinto de copulación vienen acompañados por una gravedad trágica que produce incluso la enfermedad.

No obstante, si bien es cierto que en *El pecado del padre Mouret* se manifiesta el impulso sexual y la exaltación del goce carnal, esta novela se distancia de otras obras del escritor francés como *Teresa Raquin* (2002), donde las escenas de pasión ardiente culminan en la brutalidad siniestra de la violencia, el asesinato o el suicidio. Al contrario, en *El pecado del padre Mouret* la sexualidad se dulcifica, quizá en virtud de dos procedimientos que Zola maneja con maestría: la elección de un cronotopo simbólico (el jardín del Paradou) con tintes edénicos e idílicos, y en el protagonismo de dos amantes de características singulares.

Pese a ser tan distintos, Sergio y Albina no casan bien con un modelo de violencia y de copulación salvaje y primitiva. Sergio es un sacerdote con deberes espirituales y Albina una joven criada en la naturaleza, inocente y ruda. Es cierto que en esta obra se hace referencia al sexo como la más vil de las pasiones, propia de los animales, mediante la inserción de la trama secundaria correspondiente a la historia de Fortunato y Rosalía, que actúa como estructura en espejo, como un Calibán en el que se refleja Narciso en las aguas de una pasión prohibida.

Distra mucho esta concepción del amor carnal y de la «corporeidad» (Sobejano, 1988: 583) con el culto a la belleza y las afinidades electivas surgidas en *Doña Luz* entre la joven y el sacerdote Enrique. Si hay pecado en ellos no residirá más que en el pensamiento, ¿pero el pensamiento delinque? A los ojos de Dios don Enrique se siente pecador y culpable; sin embargo, su grado de culpabilidad no es semejante al de Sergio Mouret, porque este último peca de manera explícita y, tras reconocer su culpa, debe purgar lo pecaminoso de su alma con prolongados rezos. En la vida de Sergio nada cambia. Tras el idilio carnal, continúa como sacerdote de Artaud.

Los rasgos de «corporeidad» y «animalidad», continuando con Sobejano (1988: 584), se dejan sentir en la trama secundaria de la novela de Zola, que corresponde a la historia entre Rosalía y Fortunato, quienes según Archangias, viven en el pecado al haber fornicado previamente al matrimonio. Esta concepción de la animalidad humana entronca y contrasta con *Un viaje de novios* (1971) de Pardo Bazán, donde los «animales» despiden a los recién casados,

así como con *Los pazos de Ulloa* (2000), en la que doña Emilia describe el mundo gallego en la decadencia social del señor Lalage, retratando la naturaleza montaraz y personajes bravíos e indómitos, en una selva primigenia, mundo rústico que concuerda con la visión que Zola ofrece en *El pecado del padre Mouret* a través del Paradou donde vive Albina. Este proceso de animalización permite a Pardo Bazán dar cuenta de la naturaleza humana sometida a los instintos. Frente a este sentido de la animalidad vigente tanto en Zola como en Pardo Bazán, Juan Valera es partidario de la unión armónica entre cuerpo y espíritu, mediante una orquestación holística de la personalidad humana que llega a sublimar su espíritu a través de personajes henchidos de pureza como doña Luz.

En las novelas objeto de análisis de Zola y Valera, amor y muerte se vinculan por una necesidad de expiación del pecado cometido bien de palabra, obra u omisión. Tras el amor y la aflicción viene la muerte, que en *El pecado del padre Mouret* aflora como consciencia culpable en el personaje de Sergio. En palabras del abad Archangias, en la mujer se cifra el comienzo del infierno, porque por ellas se accede al pecado. Esta visión de lo pecaminoso es solidaria con la filosofía de Jeanbernat, si bien para el anciano de quebradiza salud que cuida de Albina, fue la religión quien inventó el mal. No obstante, el discurso de Archangias es injusto con el personaje de Albina, quien no concibe la magnitud del pecado cometido por el padre Mouret. Como ha estudiado Bertrand-Jennings (1977: 14), el sentimiento de culpabilidad se explicita en el personaje de Sergio mediante el léxico moralista y la referencia al mal, el pecado, la falta, la mancha, la vergüenza e incluso el crimen. Si el discurso del pecado y la culpa se explicita en *El pecado del padre Mouret* mediante las imprecaciones a Cristo y a la Virgen María, en *Doña Luz* se manifiesta de manera tácita, en el silencio de la forma epistolar a la que recurre don Enrique, y que llegará a doña Luz tras la muerte de su amado. En relación con la epístola amorosa no enviada, expresó Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, «esta mañana debo escribir con mucha urgencia una “carta importante” [...]; pero yo escribo en su lugar una carta de amor que no envió» (Barthes, 1993: 31), situación que se vislumbra en *Doña Luz*.

Juan Valera encuentra en los místicos la salvaguarda ante el pesimismo cristiano que llega a parangonar con el pesimismo zolesco de corte naturalista y hereditario: «El concepto pesimista que Zola y los de su escuela se forjan del mundo, y de cuantos seres corpóreos y vivos el mundo encierra, no es más espantoso que el que se forjan los cristianos» (Valera, 1996: 164). Sin embargo, para los cristianos existe la creencia en el libre albedrío que les incita a vivir con libertad y a evitar la tentación, los libra del pecado original ante el demonio de la carne, pues el hombre finalmente se auxilia en la plegaria del Cielo (Valera, 1996: 164). Pareciera que en estas líneas Valera estuviese describiendo el estado del alma de don Enrique en su novela *Doña Luz*. El sacerdote enamorado de Valera no puede caer en el pecado, porque cree en la libertad. De

hecho, don Enrique no peca carnalmente, aunque manifieste deseos de unirse a doña Luz. Entre el pecado corporal consumado y el pecado de pensamiento, don Enrique elige este último, porque su amor trasciende los límites corporales para asentarse en el reino de la mente.

Pese a las diferencias insalvables entre ambas novelas, al final existe un triunfo de la vida tras la muerte, focalizado de distinta manera. En *El pecado del padre Mouret*, la estructura del discurso culmina con la victoria vital de la naturaleza y el símbolo del nacimiento, pues cuando el ataúd de Albina está ya en el fondo del foso, un aldeano grita a Sergio: «La vache a fait un veau!» (Zola, 1979: 703)¹¹, creando en el lector una imagen de regeneración y del milagro de la primavera natural en detrimento de la primavera humana. De esta manera, se confirma lo que Sobejano (1988: 584) denominó «biomorfología», como rasgo típico de la novela realista-naturalista, que se refiere a la composición de la novela conforme al movimiento de la vida, atendiendo a la complejidad de su totalidad y a su regeneración vitalista.

En contraposición a la vitalidad de la naturaleza, se aprecia el declive de lo humano, pues la futura madre Albina morirá con su hijo en sus entrañas, como caída final y culminante de la obra. En esta línea, en *Doña Luz* luego de que don Enrique sufra una apoplejía mortal, la coda final explicitada por el narrador revela que la protagonista ha dado a luz a un hijo al que pondrá por nombre Enrique. Este asombro ante el misterio de la vida como imagen final en ambas novelas crea una conciencia en el lector de que, pese a la tragedia en Valera y al pesimismo en Zola, brota siempre el germen de la vida natural en Zola y de la vida humana en Valera, como perpetuación y homenaje al amor no consumado entre doña Luz y el sacerdote.

La disociación maniqueísta entre cuerpo y alma, entre el placer y el dolor se convierte en Zola en tentativa para asegurar al sacerdote la paz y la moralidad a que debe acogerse. Como ha señalado Bertrand-Jennings (1977: 26), amor platónico ideal y amor físico son aspectos opuestos de la pasión que rara vez convergen en el mismo momento vital del personaje. A mi juicio, esta es la visión que se ofrece en las páginas finales de *Doña Luz*, donde a pesar de la humanización del sacerdote capaz de amar, la protagonista se repliega en el idealismo de su alma. Por su parte, en *El pecado del padre Mouret* Zola otorga un tratamiento muy distinto a los binomios cuerpo-alma, de modo que si bien hay acceso al placer carnal, pronto el sacerdote se acoge a la moralidad y a la paz cristiana. Por eso, para Zola el placer es un atisbo amoroso que se desvanece con apenas rozarlo, un instante tan breve como la dicha del verano en el Paradou.

Si ya en *Asclepigenia* (2002) Valera presentó a los pretendientes de la protagonista, deteniéndose en la belleza corporal encarnada en Eumorfo, nombre

¹¹ «¡La vaca ha tenido un ternero!» (Zola, 1971: 343).

en sí mismo etimológicamente bello, en *Doña Luz* se otorga una predilección a la belleza del alma en detrimento de las delicias corporales. Sin embargo, el escritor no olvida que para la armonía integral del ser humano, es precisa la manifestación sensible de lo corporal como realización de las pasiones. Pese a este hecho, en *Doña Luz* el amor del cuerpo está vedado para los protagonistas. El padre Enrique muere llevándose el secreto de su amor a la tumba, sin haber pecado más que de pensamiento... Y sin embargo, ¿el alma delinque? Valera parece decirnos que ante los ojos de Dios nadie puede ocultarse de su pecado y que es preciso implorar la gloria eterna o sacrificarse con la muerte. El sacerdote Enrique halla en la muerte la redención de su culpa. Este tratamiento del binomio cuerpo-alma pierde sutileza en *El pecado del Padre Mouret*, donde pese a los ruegos interminables de Sergio dirigidos a Cristo y a la Virgen María, la inclinación carnal torna difusas las fronteras de la espiritualidad y el amor del alma.

Aunque existe un paralelismo entre las muertes de Albina en *El pecado del padre Mouret* y de don Enrique en *Doña Luz*, Albina muere en perpetua paz tras haber gozado del amor de Sergio, de modo que comprende que sus destinos han de permanecer eternamente separados. Para la psicología inocente de Albina, nada existe tras el gozo carnal. Después de la vida y de los deleites del amor, queda esperar la muerte, una muerte en la que no se alberga la vida eterna. Albina, por tanto, no concibe la espiritualidad ni el sentimiento religioso y cristiano inherente a don Enrique. El sacerdote enamorado de *Doña Luz* muere de una apoplejía fulminante, mientras que Albina simplemente se deja morir con una muerte más romántica que evoca a la joven muchacha muerta que Shakespeare quiso inmortalizar con la Ofelia. Como cantara Garcilaso de la Vega (1989: 202), Albina muere «antes de tiempo y casi en flor cortada». En las páginas de la novela en que se describen los preparativos de su muerte, tras escoger las flores más hermosas del Paradou, parece resonar la melodía compuesta por Schubert y simbolizada en *La muerte y la doncella*. Esa joven de belleza inmarcesible ve truncada su existencia y muere en el mismo lugar donde gozó de su amor. Así pues, si con Albina muere también su amor y se deshace cualquier rescoldo de pasión amorosa, tras la muerte de don Enrique se escuchan voces y resquicios de ese amor, perpetrado ahora en la declaración amorosa puesta por escrito. Esa declaración será descubierta por doña Luz al final de la novela. De manera paradójica y no casual, don Enrique muere en la cama de la habitación de doña Luz, reminiscencia que en *El pecado del padre Mouret* se puede asociar a la muerte de Albina en el lecho donde en otro tiempo gozaron los amantes.

Habiendo realizado un estudio comparativo entre *El pecado del padre Mouret* de Zola y *Doña Luz* de Valera, corolario indispensable es orientar las conclusiones hacia las afinidades y divergencias entre algunos de los motivos axiales en estas obras. Si bien en estas novelas tras una respuesta aparente surge una pregunta más desasosegante aún que la anterior, para atar cabos y

arribar a algún puerto hermenéutico, se pretende ahondar en la dialéctica *Lex Naturae* y *Lex Dei*, presente en ambas novelas. En Zola, la ley de la naturaleza se impone con la muerte de Albina y la regeneración de la vida mediante el nacimiento. Valera, por su parte, no podría haber planteado *Doña Luz* como Zola o Pardo Bazán en *La madre naturaleza*:

A Valera le interesaba menos el plantear una tesis directamente religiosa que un problema humano. Aunque en último término, este problema tenga una incidencia religiosa, sobre todo moral. En la determinación por don Juan en sus novelas de su ideal humano, va implícita en cierto modo una recusación de la moral católica en materia de amor (García Cruz, 1978: 147).

Como en *La Regenta* (Clarín, 1976), los protagonistas de *Doña Luz* son seres dotados de libre albedrío, por encima de cualquier determinismo posible. Si el ardiente estío arrastra a la pareja protagonista a la consumación carnal por la presión del ambiente, como en *La madre Naturaleza* el húmedo y carnal paisaje gallego conduce al incesto, en *Doña Luz* los personajes se constituyen como seres dotados de libertad y voluntad humanas. Ese fatalismo se acrecienta en Valera en aras de una dimensión ética, en cuya virtud don Enrique se siente incapaz de consumir su amor y, doña Luz pergeñada de orgullo, es incapaz de demostrar el mínimo adarme y gesto de amor ante el sacerdote.

En contraposición a esta concepción valeresca, la filosofía materialista de Zola conduce directamente al pesimismo, a la nada de la existencia, cayendo en un vacío en el que se niega la posibilidad del libre albedrío. Al negar esa libertad del hombre, Zola renuncia a la responsabilidad y al sentido moral del ser humano. Si bien este viraje del naturalismo parecía oponerse al idealismo romántico en sentido hegeliano, antes al contrario caía en una idealismo a la inversa, pero desligado ya de la responsabilidad del hombre ante sus actos. A diferencia de Zola, Juan Valera sostiene que el hombre es responsable de sus faltas, si bien es capaz de refrenar sus deseos, apetitos y pasiones, para replegarse en la gracia divina. La voluntad del hombre hacia el pecado puede existir y, sin embargo, el entendimiento humano le permite no caer y redimirse en la luz angélica. Como bien expresa una hermosa imagen en *Doña Luz*, el limpio estanque que es el espíritu de doña Luz refleja para don Enrique, a la manera platónica, toda la belleza digna de ser contemplada:

En el agua turbia de un estanque poco cuidado; en el agua agitada y cenagosa de un torrente, nada se reflejaba; mientras que en el haz limpia, tersa y tranquila de un lago de agua pura, el cielo, los montes, los astros, la luz, las flores y toda la gala y la pompa del mundo se retratan con tal primor que el cielo parece allí más hondo e infinito, y la luz, más clara, y las flores, de color más vivo, y los montes, más gallardos, y sus perfiles y contornos, más graciosos y mejor desvanecidos en el sumo ambiente, y la verdura del prado, más verde y más fresca (Valera, 1990: 64).

Amante de la belleza clásica, Juan Valera es un esteta que singulariza su arte en pos de la forma, de la belleza en sí misma, del arte por el arte hecho tragedia. Y sin embargo, en *Doña Luz* los personajes no se desentienen de sus conflictos morales pues, al decir de Valera, incluso las personas que se vuelven locas tienen que responder a Dios hasta su juicio (Valera, 1996: 170): «En lo que yo no consiento [...] es en que yo soy libre, en que soy responsable, en que llevo la ley moral grabada en el alma, y en que la raíz, origen y fundamento de esta ley y de esta alma, es un bien absoluto, infinito, eterno» (Valera, 1996: 169). Frente a esta concepción valeresca (Álvarez Barrientos, 1988: 3), Zola se sitúa en contra del libre albedrío definitivo, porque existe el determinismo aunque tamizado por los ecos románticos y la posibilidad de decisión humana. Mientras que en *Doña Luz* se incorporan discusiones teológicas y conflictos psicológicos en la tertulia (el evolucionismo, la religión, la filantropía, el amor propio o la caridad), *El pecado del padre Mouret* traslada la cuestión religiosa del sacerdote enamorado a un retorno a la fe y al oficio divino. Sin embargo, en Valera don Enrique muere por no pecar y vive luchando contra la pasión que esconde en su pecho:

El hombre luchará contra el Destino, como lucharon Edipo y otros héroes antiguos; o contra una divinidad malévola y terrible, como luchó Mirra; o contra el demonio, como Job; o contra los otros dos enemigos del alma, como tantos héroes cristianos; pero jamás ninguno de estos héroes, aunque sucumba, creará que fue inevitable su caída; no se la perdonará, se acusará y se condenará. Solo dios, solo un numen podrá perdonarle, como Minerva perdona a Orestes y Cristo o la Virgen perdonan a los furibundos pecadores de nuestros dramas y leyendas *a lo divino* (Valera, 1996: 167).

Valera anticipa la novela psicológica del siglo XX, con su complejidad y ambigüedad inherentes a la dificultad de desentrañar las profundidades del alma humana, al mismo tiempo que se deja sentir la huella cervantina, raíz primigenia de la novela moderna (Baquero, 1989: 92). Así pues, los actos humanos son el resultado de un confuso entramado de motivos. ¿Dónde se establecen los límites entre lo moral y lo inmoral? Doña Luz sueña con ser un torrente cristalino, henchido de pureza, como su propio nombre; sin embargo, en su alma no puede reflejar toda esa belleza a causa de su orgullo y soberbia: «Ve a Dios, igual que san Pablo, como en un espejo, entre tinieblas...» (Amorós, 2005: 286). El alma del padre Enrique no es menos profunda e intrincada que la de doña Luz. Al final, prevalece la ambigüedad de la conciencia sobre cualquier posibilidad de desentrañar los lugares más recónditos de la mente: «El sol atraviesa muchas capas de agua, y todo lo llena de claridad; pero allá en lo más hondo se pierde y ofusca la mirada, entre iris, reflejos, tornasoles y relámpagos argentinos, y nada se distingue con exactitud y fijeza» (Valera, 1990: 88).

En *El pecado del padre Mouret* los amantes sí se expresan, pues existe todavía una posibilidad de comprender el amor mediante el uso del lenguaje.

A diferencia de esta diafanidad lingüística y expresiva, en el fondo del alma de doña Luz y don Enrique se esconde un vendaval, un recinto sagrado donde habitan inhóspitos monstruos. La caída, aunque no es vertiginosa, implica la expiación de la culpa del sacerdote Mouret, viviendo eternamente en la religión y la contemplación divina. Valera, sin embargo, adopta una solución cristiana donde el círculo del pecado se cierra con la muerte del sacerdote. De esta manera, aunque en ambas novelas uno de los dos personajes protagonistas muere impidiendo la postergación amorosa, la tragedia se agiganta en *Doña Luz*, pues aunque se han redimido los protagonistas, no hay unión posible.

Al final de *El pecado del padre Mouret*, Albina se arrastra por el Paradou como un animal herido que no comprende su culpa. Se interroga a propósito de qué pecado era culpable, pues ella había obedecido siempre a los árboles y, como hija predilecta de la vegetación, nunca había cortado una sola flor. Sin embargo, Albina camina hacia la fatalidad del invierno y se apresura hacia una muerte gozosa. Esta muerte, más que naturalista en el sentido que expresaba Baquero Goyanes (1955) de ahondar en el dato fisiológico o clínico, reviste una magnitud romántica: «Après l'amour, il n'y avait plus que la mort. Et jamais le jardin ne l'avait tant aimée» (Zola, 1979: 668)¹². Su muerte se adereza con la dicha de un largo silencio. Era la gran ley de la vida, es decir, la ley imperante de la naturaleza, la insoslayable realidad cotidiana: debía morir. Estas palabras del narrador cifran la inexistencia del libre albedrío en los personajes zolescos que, tras el desliz amoroso, deben retornar a su vida cotidiana (en el caso de Mouret) y dejar la vida para alcanzar la dicha eterna tras la muerte (en el caso de Albina).

En *El pecado del padre Mouret*, la naturaleza adviene como educadora: «C'était bien le Paradou qui allait lui apprendre à mourir, comme il lui avait appris à aimer» (Zola, 1979: 670)¹³, con arraigado estoicismo de Albina que acepta la ley inexorable de que la muerte es inevitable. Albina muere dichosa en la habitación donde amó, en una reminiscencia de su goce carnal: «Il semblait que ce parfum ne fût autre que l'odeur d'amour ancien dont l'alcôve était toujours restée tiède» (Zola, 1979: 677)¹⁴. Esta imagen contrasta con la que ofrece Pardo Bazán en *La madre naturaleza* (1992), según la idea que se desprende de la lectura de la obra: la Naturaleza no como madre, sino como madrastra. Ningún aspecto de esta ley natural presente en Zola y el Pardo Bazán se deja sentir en *Doña Luz*.

¹² «Después del amor, no había más que la muerte. Y nunca el jardín la había amado tanto» (Zola, 1971: 326).

¹³ «Era el Paradou que iba a enseñarla a morir, del mismo modo que la había enseñado a amar» (Zola, 1971: 327)

¹⁴ «Parecía como si ese perfume no fuese otro que el olor del antiguo amor, del cual aún continuaba estando tibia la habitación» (Zola, 1971: 331).

En Valera, para don Enrique se impone la ley divina, de modo que no solo no cae en el pecado, sino que muere con el secreto de haber amado a doña Luz con una pasión que irradió toda su alma. Doña Luz se entera del amor que hacia ella sentía el sacerdote cuando lee la carta póstuma. No hay redención, porque el amor no los ha salvado de la muerte, aunque sí del pecado. En *Doña Luz* afloran el tema del amor, el culto a la belleza y la solución trágica. Es más trágico lo que no fue. El amor que se consuma puede recordarse y evocarse aunque glorificado por el dolor. La dicha, tras de gozarla, muere. Pero el amor que nunca fue, el amor que queda en la mirada y penetra en el espíritu, otorga al corazón del hombre la serenidad de la imagen de los santos. Hay mucha dulzura en el amor no consumado de doña Luz y el padre Enrique y, asimismo, un poso de tragedia que, en las páginas finales de la obra, deja en el alma del lector un impulso frío, una dicha quebrada, un dolor inenarrable. Al final, prevalece el desolador pesimismo, entendido no en sentido naturalista, sino profundamente humano y de raíz divina y cristiana. El amor entre doña Luz y don Enrique es, quizá, el más perfecto de nuestras letras, entendiendo por tal término el sentido de la perfección atribuido por Santo Tomás de Aquino, colmando el deseo de hallar lo divino y contemplarlo eternamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (1988). «Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica», en *La narrativa romántica. Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 1987)*. Genova: Facoltà di Magistero dell'Università di Genova, pp. 9-16.
- Amorós, Andrés (2005). *La obra literaria de don Juan Valera, la «música de la vida»*. Madrid: Castalia.
- Arboleda, Joseph R. (1976). «Valera y el krausismo», *Revista de Estudios Hispánicos*. 10, pp. 138-148.
- Arenas-Dolz, Francisco [2001]. «Nomen est omen: el poder de la palabra en la Antigüedad», en Francisco Arenas y Luis Folgado Bernal (ed.), *Las palabras de la historia. La historia de las palabras (Actas del III Congreso Nacional de Estudiantes de Humanidades)*. Valencia: Symposion Asociación Cultural, pp. 7-10.
- Austen, Jane (1999). *Orgullo y prejuicio*. Ana María Rodríguez (trad.). Madrid: Unidad Editorial.
- Azaña, Manuel (1971). *Ensayos sobre Valera*. Madrid: Alianza.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (1989). *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y Clarín)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Baquero Goyanes, Mariano (1955). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Barrios Rozúa, Juan Manuel (2014). «Vivienda y género en la Andalucía de Juan Valera», *ARENAL*. 21, 1, pp. 47-68.
- Barthes, Roland (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. 11.ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- Bermejo, Manuel (1968). *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid: Gredos.
- Bertrand-Jennings, Chantal (1977). *L'eros et la femme chez Zola: De la chute au paradis retrouve*. Paris: Klincksieck.

- Caudet, Francisco (1995). *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Cervantes, Miguel de (1977). *Don Quijote de la Mancha* vol I. Madrid: Cátedra.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Clarín, Leopoldo Alas (1976). *La Regenta*. Gonzalo Sobejano (ed.). Barcelona: Noguer.
- Eça de Queirós, José María (2013). *El crimen del padre Amaro*. Damián Álvarez Villalán (trad.). Madrid: Alianza.
- Flaubert, Gustave (2002). *Madame Bovary*. 11.^a ed.; Germán Palacios Rico (trad.). Madrid: Cátedra.
- Fernández Montesinos, José (1970). *Valera o la ficción libre*. Madrid: Castalia.
- Forster, Edward Morgan (1990). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- García Cruz, Arturo (1978). *Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Garrido Domínguez, Antonio (2013). «Lo inefable o la experiencia del límite», *UNED. Revista Signa*. 22, pp. 317-331.
- Gullón, Germán (1976). *El narrador en la novela del XIX*. Madrid: Taurus.
- Lissorgues, Yvan (1997). «La obra de Emilio Zola como revelador de la singularidad literaria y filosófica española», en Simone Saillard y Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional Lyon (Septiembre, 1996)*. Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, pp. 69-79.
- Naupert, Cristina (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros.
- Nebot Calpe, Natividad (2006). «Un agónico destino en *Doña Luz* de Valera», en Sara M. Saz (ed.), *Actas del XLI Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Málaga: Asociación Europea de Profesores de Español, pp. 351-361, disponible en: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_33.pdf>.
- Novalis, Friedrich von Hardenberg (1992). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- Oleza, Joan (1976). *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello.
- Oleza, Joan (1995). «Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y crítica*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, pp. 111-146.
- Palacio Valdés, Armando (1926). *La fe*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Paolini, Gilbert (1983). «Interacciones del mundo artístico y psicológico en *Doña Luz*, de Juan Valera», *Anales de Literatura Española*. 2, pp. 409-418.
- Pardo Bazán, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Tello, 3 vols.
- Pardo Bazán, Emilia (1971). *Un viaje de novios*. Mariano Baquero Goyanes (ed.). Barcelona: Labor.
- Pardo Bazán, Emilia (1992). *La madre naturaleza*. Ignacio Javier López (ed.). Madrid: Clásicos Taurus.
- Pardo Bazán, Emilia (2000). *Los pazos de Ulloa*. Ermitas Penas (ed.). Barcelona: Crítica.
- Pérez Galdós, Benito (2007). *Tormento*. Teresa Barjau y Joaquim Parellada (ed.). Barcelona: Crítica.
- Pérez Gutiérrez, Francisco (1975). *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid: Taurus.
- Platón (2002). *Crátilo o del lenguaje*. Madrid: Trotta.

- Rubio Cremades, Enrique (2001). *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid: Castalia.
- Shakespeare, William (2010). *Marco Antonio y Cleopatra*. Madrid: Espasa.
- Sobejano, Gonzalo (1988). «Conferencia de clausura: El lenguaje de la novela naturalista (por Gonzalo Sobejano)», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand*. Barcelona: Anthropos, pp. 583-612.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1989). «Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de propuestas», en Francisco Lafarga (ed.), *Actas del I Simposio sobre la imagen de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, pp. 77-83.
- Turner, Harriet S. (2000). «Creación galdosiana en el marco de la medicina», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, tomo II.
- Unamuno, Miguel de (2004). *Obras Completas*, VI. Ricardo Senabre (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Valera, Juan (1934). *Crítica literaria (1886-1887). Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Madrid: J. Sánchez de Ocaña.
- Valera, Juan (1956). *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905): cartas inéditas*. Madrid: Castalia.
- Valera, Juan (1990). *Doña Luz*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Valera, Juan (1996). *El arte de la novela*. Madrid: Lumen.
- Valera, Juan (2002). *Asclepigenia*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Vega, Garcilaso de la (1989). *Poesías castellanas completas*. 6.ª ed. Madrid: Castalia.
- Veloso, Isabel (2004). «Naturalismo y religión: Émile Zola», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*. 9, pp. 227-245.
- Zola, Émile (1971). *El pecado del padre Mouret*. Fernando Cervera Sanfelipe (trad.). Barcelona: Iberia.
- Zola, Émile (1979). *La faute de l'Abbé Mouret. François Beauval (ed.)*. Genève: Famot. Ed. François Beauval.
- Zola, Émile (1998). *El naturalismo*. Jaume Fuster (trad.). Barcelona: Península.
- Zola, Émile (2002). *Teresa Raquin*. María Teresa Gallego Urrutia (trad.). Madrid: Alba.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2015.

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2015.