

EL TIEMPO MARCA EL *TEMPO*; PEREDA, MANZONI Y LA NOVELA METEOROLÓGICA.

En una reciente conferencia¹ me vi obligado, por razones obvias, a tratar ese interesante tema de la «novela meteorológica» de una forma muy limitada. También apunte allí que las relaciones generales entre Pereda y Manzoni merecen un estudio aparte². En el presente artículo quiero ceñirme a su manera de presentar el tiempo en la novela -que tiene por contexto, desde luego, su evocación global de la naturaleza- y especialmente a lo que pudiéramos llamar su título a ser exponentes de la novela meteorológica.

Antes de pasar a nuestro objetivo principal conviene perfilar, muy en breve, los posibles antecedentes o puntos de contacto que necesariamente entran en esa cuestión de la novela meteorológica. Que yo sepa, no existe ninguna categoría ni subgénero de este nombre en los

¹ «Tres espíritus afines y una mala hierba: Pereda y la novela europea», conferencia pronunciada en el ciclo de conferencias en homenaje a Pereda en el centenario de su muerte, organizado y patrocinado por Caja de Cantabria y la Sociedad Menéndez Pelayo, abril 2006. En prensa.

² Entre las afinidades que fácilmente se comprueban cabe destacar el papel que tienen las descripciones del paisaje, la naturaleza y el pueblo en sus novelas; el tratamiento de las distintas capas sociales; su manera de ver y presentar los curas -ya sugerido por el propio Menéndez Pelayo; y finalmente, el tema que nos ocupa ahora.

manuales e historias de literatura, y, sin embargo, es evidente a cualquier estudioso que conozca a fondo la novela europea del siglo XIX que existe una tenue pero constante corriente de novelas a lo largo de ese siglo que, a más de pertenecer a otros géneros más amplios y más conocidos, también pudieran justificadamente encontrar cabida en ese subgénero desconocido que es la novela meteorológica.

Es conocido que Manzoni debe mucho a Sir Walter Scott, con toda seguridad con respecto a su acercamiento a la novela histórica, y menos evidentemente con respecto a su manera de incorporar a la novela los diálogos y las descripciones de paisajes, de pueblos y de los interiores de las casas. Pereda, en cambio, parece denotar más influencia de Fenimore Cooper en ese sentido, y sobre todo en el paisajismo. Lo importante para nuestro cometido aquí es reconocer que, aparte de lo que un novelista como Manzoni o Pereda supiese o pudiese traer por cuenta propia a esas cuestiones de descripciones, pueblos, panoramas generales, etcétera, no existía una gama muy amplia de posibles precedentes, que digamos. En el caso de Pereda podemos añadir la probable influencia de Dickens y de Balzac, pero en el de Manzoni, por la fecha temprana de la primera edición de *I promessi sposi* -1829³- hay que concederle a Scott la primacía como influencia en toda una serie de áreas.

Con todo, me importa consignar como muestra de lo que se ha podido conseguir en este reducido campo de la novela meteorológica con anterioridad a Pereda y Manzoni, dos ejemplos: el primero, casi omnipresente y sutilmente trabado tanto a la trama como a la caracterización, de *Emma* (1816) de Jane Austen, y el segundo, mucho más restringido, sencillo y directo, de *La novia de Lammermoor* (1819) de Sir Walter Scott.

No nos es dable citar aquí las más de treinta referencias al tiempo -lluvia, viento, frío, nieve, caminos intransitables- que Jane Austen introduce, muy a propósito, en la páginas de *Emma*. Conocido es que esta novela -y todas las novelas de esa autora- se diferencian de la novela típica de aquellos años sobre todo por el enfoque, la mirada. Una trama de las más sencillas cobra espesor e interés por la forma especial la

³ El texto de *I promessi sposi* que se publicó en 1840, que es el que habitualmente se usa y se conoce, se diferencia de aquél de la primera edición sobre todo por la «toscanización» del lenguaje. Por lo tanto, no influye mayormente en las citas que hemos elegido

la que la novelista contempla y presenta esa pequeña comunidad pueblerina, con sus residentes permanentes y sus visitantes de fuera. El traductor y prologuista de una muy valiente y esmerada versión en castellano la considera como «la mejor novela inglesa del siglo XIX»⁴. No pienso cuestionar ni rebatir esa valoración, pues me parece acertadísima -siempre dada la necesidad de elegir una- habida cuenta de todos los aspectos relevantes, pero sí me interesa subrayar que tal asesoramiento se basa en gran medida precisamente en esa «mirada» revolucionaria pero humilde de Jane Austen, que ha impulsado a centenares de críticos a lo largo de los últimos setenta años. Pues bien, esa mirada distintiva funciona también -y con el mismo cariz novedoso y sorprendente- con respecto al papel que la autora elige dar al tiempo en *Emma*. Las frecuentes referencias al tiempo, y la índole natural, rutinaria, doméstica, digamos, de esas referencias al frío, a la humedad, al viento y a la nieve, y en mucho menor grado a los días calurosos o templados, se centran en gran parte, con auténtica delectación humorística, en el Sr. Woodhouse, el padre de la protagonista. En cambio, terminan por involucrar a muchos personajes más, hasta tal punto que esas referencias al tiempo llegan a constituir una dimensión pequeña pero muy eficaz de la caracterización y de las relaciones entre los personajes. Es decir que, sin dejar de ser el tópico inglés de conversación por excelencia, el tiempo se erige intermitentemente en conducto de las relaciones sociales y determinante de la acción humana. Desde luego, ese papel decisivo del tiempo -en el que o se hacen ciertas cosas o se dejan de hacer, según los pronósticos, según el estado actual del tiempo o según el grado de timidez del Sr. Woodhouse- tiene que verse casi siempre en el contexto del evidente humorismo e ironía de su presencia. ¿Y cabe hablar de una novela meteorológica? Yo creo que sí, por la muy cuidada compenetración de las referencias al tiempo con la acción humana y con los estados de ánimo de los personajes, y sobre todo del hipersensible Sr. Woodhouse, aunque obviamente no alcanza ese nivel de protagonismo espectacular y dramático que se evidencia en nuestros dos ejemplos principales.

El segundo ejemplo a manera de introducción se encuentra en

⁴ Jane Austen, *Emma*, traducción y prólogo de José María Valverde; Colección «Fábula», Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2002. La cita, pág. 9 del Prólogo, pero urge dar su peso a las palabras anteriores: «También sería desorientador, aunque sincero, proclamar: *Emma* es la mejor novela inglesa del siglo XIX».

La novia de Lammermoor (1819) de Scott, novela de la que se hicieron por lo menos seis ediciones en castellano en el siglo XIX, sin contar con las reimpressiones. El caso no deja de tener interés, y quizás algo más de lo previsible por el gran éxito de la adaptación operística de Donizetti (1835). La amenaza de una tronada que pone fin a la caza del ciervo en el capítulo IX obliga al señor de Ravenswood a ofrecer el amparo de su cercano castillo de Wolfcrag a Lucy Ashton y su padre, aunque sin darse cuenta aquel, en el momento, de que se trata de unos antiguos enemigos de su familia. La tormenta se desencadena en el capítulo siguiente, cuando la acogida dispensada a los forzosos huéspedes se ve acompañada de relámpagos, truenos y lluvias torrenciales que acaban por agrietar y derrumbar la vieja torre. Escribe Scott: «Hubiérase dicho que el antiguo fundador de la casa de Ravenswood provocaba esta aciaga tormenta para dar a conocer que nunca debía haber una reconciliación entre el representante de su familia y aquel que siempre había demostrado ser su enemigo». (capítulo X)⁵. La escena resultante después de los estragos de la tormenta -confusión, polvo, una capa de hollín sobre todo, la destrucción de la torre, con piedras y escombros volados por todas partes- es impresionante, tanto para los testigos presenciales y los lectores como, teóricamente, para el público operístico, si no se pone a reír... Pero, pese a su carácter de cataclismo, esta secuencia no nos lleva a creer que *La novia de Lammermoor* sea una novela meteorológica. Se trata de un efecto y una secuencia aislados, cuya consecuencia bien calculada es que Lucy y su padre tendrán forzosamente que pasar la noche en la casa-castillo de Wolfcrag. Y no se sabe más de la tormenta, ni del tiempo en esta novela, salvo que al comienzo del capítulo XI escribe Scott estas palabras, no exentas de humorismo: «El trueno que había espantado tanto a todos los presentes apenas había servido para despertar el genio esforzado y fecundo de la flor y nata de los mayordomos...» Así despide Scott, como si se tratara de una tramoya teatral cualquiera, el componente meteorológico en esta novela, y nos damos cuenta sin más de que no se trata de una novela meteorológica a la altura de *Emma*.

⁵ Al escribir este artículo no he podido acceder a ninguna traducción al castellano de *La novia de Lammermoor*. Traduzco de la versión francesa de Defauconpret, cuyas traducciones al francés de todas las novelas de Scott tuvieron una boga considerable en España a mediados del siglo XIX.

Se imponía un ejemplo, cuando menos, de una secuencia así⁶, porque las novelas del siglo XIX abundan en momentos y hasta pasajes extensos en los cuales el tiempo se convierte en protagonista. Así pasa en la perediana novela *El sabor de la tierruca* (1882), en su *Sotileza* (1885), y en novelas de Tomás Hardy tales como *Lejos del mundanal ruido* (1874), a más de una porción de ejemplos en la novela francesa e italiana del mismo periodo. El siglo XIX es el criadero por excelencia de semejantes pasajes y recursos novelescos, pero es de primera importancia recordar que el mero hecho de conceder protagonismo al tiempo, en una o bien varias de sus posibles manifestaciones, no convierte la novela obligatoriamente en novela meteorológica. Por esta razón he sacado a colación la secuencia que acabamos de ver de *La novia de Lammermoor*, y con el mismo motivo se podría aducir la secuencia de la tempestad, «Los dos juntos» (capítulo XXXVII) de *Lejos del mundanal ruido*.⁷ Lo que va de estos ejemplos a la novela meteorológica propiamente dicha, como veremos en los casos de *I promessi sposi* y *Peñas arriba*, representa la traslación de un efecto aislado, que encierra en sí toda su relevancia y razón de ser, a una operación densa, matizada, que se mantiene a lo largo de varias secuencias con deliberado intento a establecer unas relaciones -acaso recíprocas- entre la acción humana y el tiempo. Este distintivo es fundamental, dado que la crítica y la historia literarias reconocen rutinariamente la existencia de la naturaleza, el paisaje y el tiempo como elementos integrantes de la novela desde hace bastantes siglos, sin reconocer al mismo tiempo que pueda haber una categoría menor y distinta dentro del ya existente subgénero de novela «rural» a la manera de las de Hardy o Pereda. Gran parte de las novelas «rurales» del siglo

⁶ No puedo extenderme sobre el fenómeno del «set-piece» descriptivo en general. Basta comentar que se estilaba mucho en la novela a lo largo del siglo XIX y que es el modo descriptivo que proporciona más ejemplos de descripcionismo que cualquier otro.

⁷ No sabemos a punto fijo cuáles puedan ser los factores o motivos que impulsan a un gran novelista a crear una novela del género provisionalmente denominado meteorológico. Por otra parte, en el caso de Thomas Hardy nos sorprende por extremo que no haya escrito ninguna novela meteorológica, ya que de todos los novelistas europeos del siglo XIX es el que reúne más cualidades para hacerlo; conocía el tiempo, en relación con la naturaleza toda, a palmo, y esa capacidad suya se demuestra una y otra vez en sus novelas «rurales» sin que asomen señas que le acerquen verdaderamente a la novela meteorológica tal como se da en Manzoni y Pereda. Sin duda constituye una de las «pequeñas ironías de la vida».

XIX no llegan, ni mucho menos, al cometido y espesor novelescos del uso que hacen estos dos autores de la naturaleza y el tiempo. El caso que nos va a ocupar seguidamente nos demostrará claramente que la novela meteorológica ni siquiera tiene que existir dentro del contexto de la novela supuestamente rural⁸, aunque habremos de ver que entran en juego atenuantes de cierto peso.

La primera traducción publicada de *I promessi sposi* en castellano es del año 1833. En el periodo cuando Pereda probablemente leyó la novela ya existían varias traducciones más. Entre los libros pertenecientes a la librería privada de Pereda que todavía quedaban en su casa natal de Polanco cuando los repasé por primera vez en 1961 figuraba un ejemplar de la novela de Manzoni. No tenía yo bien desarrollados por entonces los instintos de todo buen estudioso y no me daba cuenta de la importancia de recopilar unos datos mínimos. No obstante, recuerdo que se trataba de un libro de formato pequeño y rechoncho, con papel grueso y letra impresa algo borrosa. Por esto, y también porque es la traducción que mas se conocía en España desde los años cuarenta hasta los ochenta del siglo diecinueve, me sirvo de la edición de la *Biblioteca Clásica*, vol. XXXI, con traducción de Juan Nicasio Gallego y Prólogo de M. Milá y Fontanals, Víctor Saiz, Madrid, 1880⁹.

Aunque las secuencias del texto que hacen patente el cometido meteorológico de la novela ocurren sobre todo en los últimos capítulos, es de rigor que repasemos los efectos y recursos anteriores, que funcionan en parte para preparar el terreno en este sentido. De hecho, no se entiende ni se aprecia en toda su grandeza lo que Manzoni pretende hacer con el tiempo y sus consecuencias si dejamos de tener en cuenta

⁸ *Casa desolada*, de Carlos Dickens, bien pudiera adelantarse como ejemplo de una novela meteorológica ubicada más bien en un entorno ciudadano o de inmediaciones; pensemos en aquella niebla simbólica al principio, con sus ramificaciones siniestras a lo largo de la novela, o en la obsesión compulsiva y levemente humorística del señor Jarndyce con el viento del este. Sin duda el impacto desbordante y la frecuencia de estas referencias nos deberían llevar a concluir que se trata de una novela meteorológica a su manera -es decir, firmemente asentada sobre los cimientos de la fantasía novelesca dickensiana- pero el carácter figurado de su papel igualmente pudiera poner en entredicho su título a ser una novela meteorológica. Cuando menos, se trata de un caso muy especial.

⁹ Esta traducción, publicada primero en 1836-37, apareció en por lo menos cuatro ediciones distintas antes de la de Biblioteca Clásica.

esos preparativos. Y por supuesto, la conclusión que cabe sacar de este hecho evidente tiene que ser la siguiente: que Manzoni venía acomodando e incorporando el papel del tiempo, en su relación con el entramado de la novela, desde el principio casi, y notablemente en unas bien pensadas secuencias de la primera mitad de la novela.

La potencialidad amenazadora del tiempo se nos imparte casualmente -¿o acaso no es tan casual?- en la primera página de la novela, en la descripción de Lecco y su lago que hace de obertura: «Aquel ramal del lago de Como... casi presume de ciudad». Se da la casualidad de que la traducción de Gallego, de la que hemos elegido servirnos por razones de preferencia personal, no recoge las doce palabras relevantes: «...anzi viene Lecco in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa», y sin duda se trata de una omisión que tiene su correspondiente explicación. Aunque apunta Manzoni un hecho físico y local real -pues Lecco efectivamente se inunda parcialmente cuando las aguas del lago están crecidas- se cuida mucho de deslizar esta consecuencia de las lluvias en los primeros momentos de la novela, así como se cuida de destacar la presencia del río Adda. La descripción del panorama entero se reparte entre una pintoresca serenidad y unas notas sombrías o violentas. Ese carácter ambivalente o contrastante -calma/peligro- se nota nuevamente al comienzo del capítulo IV: «Todavía no se dejaba ver el sol en el horizonte...se puede sostener la vida» (40-41)¹⁰. Pese a la perspectiva alegre (Manzoni escribe «La scena era lieta»), en seguida se introducen unas notas sombrías, de escasez, de hambre y desaliento. Este vaivén entre la serenidad y la discordia, la calma, y la violencia, el contentamiento y la tristeza, también es característico del papel del tiempo en varios pasajes. Las referencias al tiempo y al río Adda frecuentemente acompañan las despedidas y las llegadas. Cuando, al final del capítulo VIII Lucía se despide de su tierra: «¡Adiós, montañas que salís de las aguas!...; ¡Adiós, torrentes cuyo curso estrepitoso...! ...se iba acercando a la orilla derecha del Ada» (107-108), e igualmente cuando Renzo emprende viaje: «Las aguas del Ada meten bastante ruido, y cuando esté cerca no he de necesitar que nadie me le enseñe» (223), Manzoni establece muy adrede nexos entre los personajes, Lucía y Renzo por un lado, y la tierra, el río, el paisaje, la luz o la oscuridad, por otro, que acon-

¹⁰ Todas las citas de *Los novios* se refieren a la traducción de Gallego, en la edición antes mencionada (Víctor Saiz, Madrid, 1880).

dicionan al lector; se van acumulando recursos y efectos de este tipo, que tienen una estrecha relación con la trama y la caracterización, y hay que suponer que facilitan y hacen más asequibles las secuencias ambiciosas en torno al tiempo y los personajes en los últimos capítulos del libro.

Al final del capítulo XXVII el autor introduce un bien meditado pasaje simbólico que contempla la condición humana en un momento cuando se ve sometido a un viento asolador («Llegó el otoño... envueltas en sus remolinos», 367), pase que sirve en parte para prefigurar los próximos desastres naturales y humanos. Y, funcionando con leves pero muy deliberados nexos con ese pasaje en cuanto al cometido descriptivo global del autor, figura hacia el final del capítulo XXX una descripción de las tierras devastadas por las tropas alemanas. («Después de un corto trecho... pidiendo limosna», 405-406). Las causas de la desolación son distintas en los dos casos, pero al emplear Manzoni -suponemos que muy a sabiendas- unos términos y un lenguaje que igualmente se prestan a ser considerados como figurados u «observados», o bien una mezcla de las dos cosas, el lector echa de ver el cercano parentesco entre lo humano y lo natural; una fusión intencionada, digamos, que próximamente recogerá a su vez la desolación de la peste. Las catástrofes naturales y aquellas debidas a la agresión, o sencillamente a la condición humana, funcionan en estrecha alianza para llevar al lector en volandas a la cuasi-apocalíptica visión de la última fase de la novela. Ni que decir tiene que cada nueva lectura de ella respalda y refuerza una impresión predominante: que la gran novela histórica de guerra y paz, de desastres humanos tales como la peste o la ocupación militar, juntamente con lo que vemos de la vida rutinaria de pueblo y del pueblo, funciona paralelamente con un entramado «natural» de tiempo y paisaje, de montaña, celaje, río y campiña, que, a fuer de recursos novelescos, sirven por igual para respaldar los temas históricos y hacer de contrapunto a ellos.

Veamos ahora la ambiciosa y arrolladora secuencia final, en donde Manzoni otorga al tiempo un claro papel de protagonista a la vez que mantiene su función como contexto. Los capítulos XXXI-XXXIII tratan mayormente de cuestiones administrativas y comunitarias, pero todavía hay un corto pasaje en la segunda mitad del capítulo XXXIII, que describe la viña y el huerto destrozados de Renzo. («Acercóse a la entrada... cubierto de espesas y polvorosas telarañas», 451). También

percibimos aquí el deseo y el intento de evocar los destrozos de las tropas alemanas bajo el mismo signo plurivalente que los de la peste o de la naturaleza y del tiempo. Como si talmente quisiera hacer universal el dolor del campesino y del propio Renzo, Manzoni añade: «...pero ahogados y confundidos entre la espesa y enredada copia de ortigas, grama, zarza y otras mil hierbas que los labriegos de todos los países han clasificado a su antojo con la denominación de malas hierbas» (451). Es patente que el aspecto fúnebre y descorazonador de la viña y del huerto sirve de prólogo a lo que le espera a Renzo en Milán.

La secuencia del viaje de Renzo a su pueblo, y en seguida después a Milán, que comienza propiamente a la mitad del capítulo XXXIII, encierra la máxima concentración de frases y detalles relacionados con el tiempo en la novela, casi todos ellos contemplados en paralelo con un estado de ánimo (que suele ser de Renzo) y de acuerdo con el cometido de siempre del autor a incorporar el tiempo al drama humano. La vista de su viña y huerto destrozados (451) enlaza con la impresión de tristeza y desesperanza que le infunde un trecho de campiña desolada y despoblada unas páginas antes en el mismo capítulo («Con igual seguridad... cantos fúnebres», 447).

La vuelta al pueblo y lo poco que llega a saber Renzo de Lucía le impelen sin remedio a Milán y ahí comienza, después de este prólogo entre tierras y aguas familiares, la gran secuencia final. Con el tercer párrafo del capítulo XXXIV, cuando Renzo sigue, como la noche anterior, guarecido bajo las murallas de Milán, debatiendo para sí mismo su próximo paso, el tiempo y el ambiente del entorno, según nos los relata Manzoni, anticipan los dos elementos principales del próximo futuro para el protagonista: la tormenta y la peste:

El tiempo estaba cerrado, el aire grueso, y el cielo cubierto de una niebla igual y espesa que parecía negar el sol, sin prometer la lluvia. La campiña alrededor parte inculta, toda árida; la verdura descolorida, y ni siquiera una gota de rocío sobre las hojas lacias y caídas. Además aquella soledad y aquel silencio tan cerca de una inmensa masa de habitantes, añadían un nuevo motivo de consternación a las inquietudes de Lorenzo y contribuían a que fuesen más tétricos sus pensamientos (455-456).

Se trata de uno de los ejemplos más desembarazados del entretijamiento intencional de tiempo y trama justamente en un momento de

decisión crucial. *Ab uno disce omnes* tiene su poco de apto aquí, ya que, efectivamente, al conocer el conjunto de tales referencias, no nos resulta difícil percibir el carácter general de todos en un solo ejemplo. Las breves frases atenuadas al tiempo nos insinúan la posibilidad de una tormenta, al paso que el inquietante silencio y la ausencia de toda vida humana nos hablan de la peste. Los capítulos XXXIV y XXXV tratan mayormente de las huellas y las consecuencias de la peste en Milán, pero hacia el principio del capítulo XXXV se nos depara una página donde el tiempo -en esta ocasión con detalles muy exactos- lo sombrío de la naturaleza, y la prolongación de las amenazas de tormenta, se presentan en estrecho consorcio con los horrores de la peste:

Aumentaban su horror el aire y el tiempo mismo, si algo fuera capaz de aumentarlo. Habíase levantado la niebla, convirtiéndose en grandes nubarrones, que poniéndose cada vez mas oscuros y compactos, daban al cielo el aspecto de un anochecer tempestuoso sino que, en medio de aquel cielo opaco, aparecía como detrás de un denso velo el disco del sol, que descolorido esparció en torno una débil vislumbre, dejándose caer al mismo tiempo un congajoso bochorno. De cuando en cuando, entre un confuso zumbido se oía por intervalos bramar a lo lejos el trueno, a manera de un carro que corre y de repente se para. No se veía en el campo doblarse una rama, ni un pájaro volar a los árboles, ni salir de ellos... » (475. Ver también hasta fin del párrafo: «...otra hora tan amarga como ésta»).

Evidentemente, y sin asomo de exageración, nos encontramos aquí con una de las páginas más ambiciosas y más logradas por lo que se refiere al uso novelesco del tiempo y de la naturaleza en el siglo XIX. Es como si el propio Manzoni intuyera las posibilidades a este respecto de hasta unos cuarenta o cincuenta años más tarde. Decir que en este sentido representa un hito considerable me parece poco, pues para quien haya frecuentado las novelas del siglo XIX que cultivan tales características y que acaso no conozca *I promessi sposi*, fácilmente pudiera antojárseles un milagro, un «bypass» o trastrueque de las posibilidades literario-históricas. Una prueba convincente de esa cualidad sorprendente, revolucionaria si se quiere, de los recursos manzonianos en esa línea sería repasar con cuidado los logros de un Dickens, un Hardy o un Pereda en cuanto al papel del tiempo y de la naturaleza en sus novelas para volver en seguida la vista atrás hacia esa novela única de Manzoni.

En cuanto expresión de la influencia generalizada del tiempo y del entorno, basada en las impresiones de Renzo, es de mano maestra, oscilando entre convenciones abiertamente románticas y otras que apuntan hacia el temprano realismo.

En la mismísima encrucijada está el propio Dickens a veces, en sus primeras novelas. Esta parte de la secuencia final pregona, más que cualquier otro pasaje anterior, la unicidad de Manzoni en este aspecto del arte de la novela. Que ocurra precisamente en una novela histórica no debería sorprendernos excesivamente, y menos aún si tenemos en cuenta las novelas de Scott, Fenimore Cooper y, desde luego, *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil. Después de esta descripción/acotación, que en realidad está centrada en lo más esencial del drama humano que se va desarrollando ante el lector, no se atiende a leer más proezas por el estilo, pues no nos parece que el tiempo y la naturaleza den más de sí. Renzo logra localizar a Lucía y vuelve a verla con Fra Cristoforo a fin de resolver las dudas que tiene aquélla con respecto a sus promesas de matrimonio. Es en esta coyuntura precisamente que nos llegan las primeras señas de la tormenta, si exceptuamos las leves premoniciones que indicamos al comienzo del capítulo XXXIV y el pasaje que acabamos de ver en el capítulo XXXV:

El cielo se había ido oscureciendo cada vez más, y anunciaba próxima tormenta. Rompían la oscuridad repetidos relámpagos: aclaraba un fulgor instantáneo los extendidos techos, los arcos del pórtico, la media naranja de la capilla... respiración más libre (496-497).

Esta tormenta habrá de acompañar y en cierto modo controlar el desenlace de la novela a lo largo de un capítulo y medio; cabe decir que constituye el eje descriptivo de toda esta secuencia y de la fusión programada de drama humano y tiempo/naturaleza que Manzoni está llevando a cabo.

Desde el momento al final del capítulo XXXVI cuando Renzo se despide de Fra Cristoforo, entre el movimiento de la gente para guarecerse de la tormenta, («Y con estas palabras... la tormenta que se iba acercando», 501) y el comienzo del capítulo XXXVII, cuando Renzo emprende el viaje a su pueblo, el lector advierte que la tormenta y sus consecuencias constituyen un elemento clave de la narración, no solamente a fuer de contexto y determinante sino también, y hasta más, a

fuer de contrapunto. El tiempo sigue su curso, pero así como antes entristecía y deprimía a Renzo, ahora, animado por las perspectivas halagüeñas en cuanto a Lucía, se recrea en sobreponerse al tiempo, incluso riéndose de él. («En efecto, apenas salió Lorenzo de los umbrales del Lazareto... se había verificado en su destino», 502).

A lo largo del camino las lluvias van espesando, hasta el punto de convertir los caminos en simulacros de ríos. Después de Monza nota Renzo/Manzoni:

Es necesario saber cómo estaba a la sazón aquel camino, y cómo se iba poniendo a cada instante. Hundido como todos, entre dos orillas, a manera de un arroyo, podía llamarse en aquella hora, si no un río, por lo menos un torrente, con tantos hoyos y charcos a cada paso, que podía tenerse a dicha el sacar los zapatos, y aun los pies, si se me apura. (503).

Es de notar que desde los primeros momentos de fruición de Renzo, este nuevo Renzo «dieta» va dando señas de un trastorno, una metamorfosis. A veces parece casi delirante, y las palabras de Manzoni sugieren el esfuerzo físico y el cansancio que subyacen a su idea de que «el agua cesaría cuando Dios quisiera, que a su tiempo amanecería, y que el camino que andaba entonces ya estaría andado» (503). Y cuando Renzo se encuentra finalmente *alla riva del Adda* (que no «a la vista del Ada», como quiere Gallego, 504) el texto desliza más insinuaciones con respecto a un Renzo que va adquiriendo otro ser y otras miras. El pasaje «Nunca había dejado enteramente de llover... aumentar su energía y su gana de andar más aprisa» (504), recoge la idea de la vuelta, pero también la de que «todo el país a la redonda», las montañas, «el territorio de Lecco», contemplados bajo «un velo dilatado, pero ligero y diáfano» de altas nubes, «todo era suyo». La fase de la metamorfosis de Lorenzo se prolonga en la conversación que mantiene seguidamente con su «antiguo huésped» (505) y en el modo de reaccionar éste ante la visión de un Renzo recién emergido de las aguas del Adda: «vuelve los ojos hacia aquella figura tan empapada en agua, tan cubierta de lodo, tan sucia, y al mismo tiempo tan lista y desenfadada, por manera que en su vida había visto a un hombre tan mal parado y tan contento» (504). Este encuentro y el diálogo que sigue (505) refuerzan las palabras del comienzo del capítulo sobre Renzo: «Respiraba de cuando en cuando más desahogadamente, y en aquella revolución de la naturaleza le pare-

cía sentir mejor la que se había verificado en su destino» (502; subrayado mío). Simultaneando con las repetidas insinuaciones de una *vita nuova* para Renzo, aunque menos conspicuamente, funcionan las alusiones a la purificación de los restos de la peste llevada a cabo por las aguas de la tormenta, y, a la vez, al «lavado» de las tierras y de las casas y las gentes después de la «contaminación» de las tropas alemanas. Manzoni no se queda corto en este sentido; las páginas finales de *Ben Hur*, del coronel Lew Wallace, ofrecen un paralelismo idóneo.

Las lluvias de la tormenta engrosan los ríos, y es precisamente el río Adda el componente del entorno natural el que tiene la última palabra. La conversación con su amigo (el «antiguo huésped») que comentamos antes aboca a un intercambio semi-humorístico que remata toda esta gran secuencia final y pone fin, además, a las intervenciones del tiempo en *I promessi sposi*.

Breves momentos después del pasaje que termina con las palabras «en su vida había visto a un hombre tan mal parado y tan contento», que citamos arriba (504) hablan de Lucía, y en seguida:

—Pero ¡cómo estás!

—Estoy guapo, ¿eh?

—A la verdad que el agua que te chorrea de medio cuerpo arriba pudiera lavarte de medio cuerpo abajo. Aguarda, aguarda, que voy a hacerte una buena fogata.

—Te lo agradezco. ¿Sabes dónde me cogió la tormenta? Justamente a la puerta del Lazareto: pero esto no es nada; el tiempo hace su oficio, y yo hago el mío. (505; subrayado mío. En italiano: *Ma niente! il tempo il suo mestiere, e io il mio*).

Así se despide Manzoni de su río Adda y del muy logrado y novedoso uso que hace del tiempo en su novela. Esas palabras, pese a su leve humorismo, no solamente acatan y proclaman la filosofía del campesino y del hombre curtido y enseñado por los azares de la vida (y del tiempo) que es ahora Renzo, sino que también dan fe de la conciencia expresada del autor con respecto a lo que él ha conseguido con el tiempo en la novela.

Anteriormente dejé constancia de la diferencia que mide, a mi ver, entre la novela meteorológica y la novela que se sirve del tiempo como contexto o como protagonista, sin hacer extensivo ese papel a toda la novela o gran parte de ella, y como ejemplos recordamos *El sa-*

bor de la tierra, *Lejos del mundanal ruido* y *Sotileza*. *Peñas arriba* se reconoce, entre otras cosas, como la gran irrupción del paisaje y la naturaleza en la novela española del siglo XIX, en fecha muy tardía, desde luego, y quien dice española debería poder decir europea también, aunque no fue ni es así. No obstante, si bien la preocupación por el tiempo suele mencionarse en el contexto de la naturaleza en general en *Peñas arriba*, apenas ha merecido tratamiento aparte. Como lo que me interesa e impulsa en el presente artículo es sobre todo la conexión con Manzoni, y como *Peñas arriba* es bastante conocida de los lectores del *BBMP*, no pienso dedicar a esa novela el estudio completo de sus aspectos meteorológicos que patentemente merece y reclama; en cambio, pienso citar y comentar lo suficiente para demostrar que, efectivamente, se trata de una novela meteorológica -acaso la más densa y más completa habida nunca- y, a la vez, de una novela que delata plenamente la influencia de Manzoni en ese sentido.

Los personajes que sirven como vehículos -vectores, si se quiere- del tiempo en *Peñas arriba* son en principio tres -don Celso, el patriarca que se muere, Facia, la mujer gris, y Marcelo, el protagonista-aunque Chisco, don Sabas, Neluco y algunos más aportan su óbolo al gran almanaque meteorológico de la alta montaña. Repasaré brevemente el papel de cada uno y terminaré con unas consideraciones generales.

Casi todas las referencias al tiempo que tienen que ver directamente con don Celso conciernen el estado de su salud. En su primera carta a Marcelo entra el tema de la timidez del viejo patriarca ante las múltiples amenazas de la vida: «y ayer mañana, como quien dice, una pizca de nada, un sorbo de leche más de los acostumbrados, el aire de una puerta, el aletazo de un mosquito, me acaldó en la cama» (425)¹¹. Si bien hace Pereda mucho juego con la llamada de la madre-tierra y la voz de la sangre en su crónica del viejo señor cuya vida languidece, el tiempo, y sobre todo el tiempo como motivo de timidez, funciona para añadir ciertos aspectos distintivos a la caracterización de don Celso. No parecerá exagerada, espero, la comparación con el antes aludido señor Woodhouse, de *Emma*, con respecto al papel del tiempo como motivo de caracterización. En ambas novelas la mayoría de los personajes principales están al tanto de esa timidez frente al tiempo, y en ambas nove-

¹¹ Todas las citas de *Peñas arriba* se refieren a la edición de las *Obras Completas* de J. M. de Pereda, Tomo VIII, Santander, Ed. Tantín, 2001.

las contribuyen con sus comentarios y sus reacciones a fomentarla o mantenerla, como si la preocupación u obsesión fuese esencial para que los dos personajes siguiesen viviendo -y en cierto modo es así. Aunque buena parte de las referencias al tiempo referidas a don Celso se limita a unas pinceladas sobrias y generales- por ejemplo: «Se tiritaba de frío en agosto en cuanto se dejan de par en par las dos puertas y la ventana que tiene». (464) A veces ofrecen una nota humorística, como cuando Marcelo comenta a su tío que «el relente frío de las madrugadas no debía de sentarle bien», y contesta éste: «¡Pobre de tu tío Celso el día en que no pueda desayunarse con una tripada de esa gracia de Dios». (483). El humorismo del lance se acentúa por cuanto la preocupación de don Celso lleva en seguida al tema del desayuno.

A la mitad de la novela la llegada del invierno (capítulo XVII), con la correspondiente falta de los acostumbrados tertulianos y «el furioso batir de las celliscas contra puertas y ventanas y en el cañón de la chimenea» (616) don Celso «quedábase pensativo y mustio, con la cerviz humillada y la vista fija en el flamear de la lumbre, cuyo calor buscaba por instinto». (616). Y hay caso en el que el tiempo adquiere una cercanía metafórica que parece anticipar la próxima unión de don Celso con la madre tierra: «Iba, entretanto, difundiendo por toda su faz... una expresión de intensa alegría; pero con tal rapidez, que no parecía sino que la daban impulso los mismos vendavales que zumbaban entre los peñascos y jarales del contorno». (265-266). Es de notar que según va «bajando» don Celso, empiezan a menudear las referencias al frío y la nieve, y son frecuentes además las ecuaciones frío=muerte, como «con una mano, fría como piedra sepulcra»¹² (631).

Después de la caza del oso y la «quedada» en el monte del «sangriento botín» el temporal, junto con el frío y la nieve, que pronto tendrán consecuencias de más monta, condenan a don Celso a «pura tiniebla... a poco más de media tarde» y la «carcelada» se extiende a los dos, es decir don Celso y Marcelo. Incluso vemos aquí algún ejemplo del empleo de una palabra o frase en las que el lenguaje que normalmente sirve para describir el tiempo pasa a usarse para describir a don Celso:

¹² Todo ese aspecto de roca - piedra - frío - nieve - muerte está muy bien estudiado en el artículo de Laureano Bonet «Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra», en *«Peñas arriba» cien años después*, ed. de Anthony H. Clarke, Estudios de literatura y pensamiento hispánicos, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1997, pags. 87-137.

«Cerca del medio día se despejó un poco...» (728). Aunque la frase cabe perfectamente dentro de las posibilidades del habla normal, todavía se intuye que Pereda se aprovecha de la fuerza asociativa de la frase. Otra variación que emplea el novelista supone una especie de compenetración o relación simbiótica entre el estado de don Celso y el tiempo reinante: «Según corrían las horas de la tarde, apretaba el temporal y también las ansias del enfermo...» (729).

La nieve, que ha sido un elemento clave de la narración desde el capítulo XXI, y que acompaña las fases del declive, agonía y muerte de don Celso, todavía sigue con un papel importante después. El «pedacito de tierra» donde descansarán los restos mortales del patriarca está cubierto de un «espeso tapiz de nieve que enrasaba toda la superficie del camposanto» (750); y al final del mismo capítulo (XXVIII) todavía se nos hace saber que «...en una mísera fosa recién abierta en el suelo, desapareció del mundo para siempre, bajo una capa de tierra que pronto volvería a cubrir la nieve, un hombre que había sido hasta aquel día el patriarca, el señor, el rey indiscutido e indiscutible del valle». (751-752; subrayado mío).

Por lo tanto, la nieve, que acompaña toda esta larga secuencia del «bajón», agonía, muerte y entierro de don Celso (capítulos XXI-XXVIII) es la cara más visible de la naturaleza y del tiempo, que hace de premonición de la muerte y mortaja compasiva a la vez; la nieve, en estos momentos emotivos y sublimes, funciona como accesorio meteorológico que ya abandonó su papel de mero tiempo y reviste ahora características espirituales. Es deliberado, seguramente, un aspecto muy interesante de toda esta secuencia, a saber: que, así como antes había sido un factor considerable en el impacto del valle en el lector -y en Marcelo especialmente, aunque no en otros personajes- el ruido que mete el río Nansa, ahora, en este período del señoreamiento de la nieve y el frío, apenas vemos ni oímos el Nansa, desde finales del capítulo XXI hasta finales del capítulo XXIX.

En resumen, la figura y el estado de don Celso encauzan las referencias al tiempo que van dirigidas a él y a su entorno inmediato hacia la vejez, los achaques, la timidez. Un sector de la caracterización de don Celso -muy hábilmente visto por Pereda, por cierto- arranca de esa visión de la vejez en relación con el tiempo. Merece comentario también el hecho de que el papel del tiempo, y sobre todo de la nieve, en la secuencia del «bajón» súbito, la muerte y el entierro de don Celso, adquie-

ren más impacto para el lector a raíz de las referencias cumulativas a don Celso y el tiempo desde el comienzo de la novela. Nos hemos acostumbrado a verle en el contexto de una caracterización «meteorológica».

El caso de Facia, la mujer gris, permite una tenue sugerencia de novela gótica. El misterio -que es misterio solamente para Marcelo y el lector- no se aclara completamente hasta el capítulo XXV, cuando la «historia» de Facia, aplazada hasta el último momento, es escuchada por Marcelo. El interés del caso desde el ángulo de enfoque de este artículo consiste sobre todo, en primer lugar, en la idea en sí (¿de dónde sacaría el novelista la idea de hacer que la serenidad o la tristeza, el contentamiento o la murria de un personaje pudiese estar pendiente del tiempo?) y, en segundo lugar, en la forma y la densidad de las propias referencias, casi siempre vistas a través de Marcelo. Con respecto a lo primero conviene notar que la existencia de la condición opuesta es bien conocida, estudiada y documentada hoy. Pocas personas desconocerán casos de amigos o conocidos que siempre parecen más contentos y más serenos cuando viven días de sol y cielos despejados -y, desde luego, los casos contrarios- pero Pereda escoge adrede volver la relación o ecuación al revés. Marcelo nos cuenta su visión sobre esa mujer gris que prefiere que el tiempo sea «gris», en el capítulo XVI (612-613), sin saber nada de la «explicación» meteorológica. Todas las referencias al tiempo que acompañan la necesariamente muy intermitente caracterización de Facia comparten en parte la mirada de ésta y en parte la mirada de Marcelo, pero así y todo forman un conjunto que tiene como efecto variar la percepción del tiempo en la novela. Don Celso emplea más de una vez la frase «fantasma de los demonios», o palabras muy parecidas con respecto a Facia y esto no sólo acentúa el misterio del caso de la mujer gris sino que también lleva al lector a ver la *Casona* como una más de tantas «casas desoladas» que existen en la novela europea¹³ (que es precisamente como Marcelo la ve hasta que se le despeja la murria ocasionada por sus primeras impresiones). Las súbitas variaciones que padece Facia entre triste y abatida, por un lado, y alegre y comunicativa (relati-

¹³ Cfr. a este propósito mi artículo «Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. de J. M. González Herrán, Universidade de Santiago de Compostela-Consortio de Santiago, Santiago de Compostela, 1997, pags. 67-83.

vamente hablando) por otro, no son para repasadas todas aquí. Los capítulos XXI y XXV, desde luego, son de los más importantes. A la confesión de Facia a Marcelo sigue una observación en boca de éste que nos indica que el «mal» de Facia bordea con una enfermedad patológica:

Se dirigió Facia a la puerta. Pero yo no sé qué vio de pronto en la luz del aposento, que se lanzó, con aquella fuerza que siempre la arrastraba, un tiempo hacía, a leer los fenómenos meteorológicos en la bóveda celeste, a uno de los cuarterones de la puerta de la solana. Allí estuvo unos instantes devorando el espacio con los ojos. (719).

La cita es crucial, y las palabras de Facia que siguen también, pues nos dan a conocer la compulsión física, emotiva y mental que la embarga, tanto en sentido positivo como en sentido negativo.

Al principio del capítulo XXVI hay un momento significativo cuando Pereda manipula el asesoramiento meteorológico entre varios personajes. La última diagnosis del estado de don Celso, hecho por Neluco, tiene en cuenta el muy rápido descenso de la temperatura: «hace un frío desde el amanecer, que corta un pelo». (722). Neluco solamente se enfoca en don Celso, pero Marcelo, en el curso de esa conversación con Neluco, traslada el posible efecto de este frío más recio a sí mismo y a Facia: «y así es que pregunté a Neluco con la misma avidez que pudo hacerlo Facia en sus “mejores días” de espantos y congojas: ¿Cree usted que nevará?» (722).

Hay bastante más, pero se trata de ejemplos que darían lugar a las mismas conclusiones que los ejemplos que acabamos de repasar. El drama personal de Facia está íntimamente entretreído con el contenido meteorológico de la narración, así como, según veremos, existe una relación afín entre Marcelo y el tiempo, exenta, naturalmente, de la obsesión patológica que padece la mujer gris. La explicación superficial de la manía de ésta no nos comunica toda la verdad del caso, pues la postura y las reacciones de Facia responden al miedo, a la timidez, a la educación y a la vergüenza. Vimos en el caso de don Celso que su relación con el tiempo en esa última fase de su vida se funda en la timidez, pero es la timidez de la vejez. La mujer gris y su «historia» facilitan la insinuación en el drama de ingredientes góticos -se podría añadir a lo ya mencionado que la violencia física también es una característica de la novela gótica (aunque Facia no teme los palos que le propina el *facinerosu* tanto

como el descubrimiento de su historia)- pero lo más merecedor de comentario del caso de Facia es lo siguiente: que su obsesión patológica con el tiempo encubre otra obsesión mucho más humana y mucho más creíble, y que la obsesión primera, fundamentada en la segunda, da entrada en la novela a una dimensión meteorológica que no es la de don Celso ni la de Marcelo. El efecto es un poco como si la mujer mestiza del Sr. Rochester, en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, apartada de la narración principal por su locura, tal como Facia se ve apartada de ella por su obsesión, nos espetara un comentario intermitente sobre el tiempo.

Las referencias al tiempo con relación a Marcelo deben considerarse como la agrupación más importante de las varias combinaciones posibles, como es el caso con Renzo en *I promessi sposi*. La dimensión añadida que posee la agrupación marceliana, comparada con las de don Celso y Facia, es, sencillamente, su relevancia a la mirada y las ideas del protagonista, su manera de concebir el Valle y la naturaleza, la montaña y la vida en Tablanca, y, obviamente, a sus decisiones con respecto al futuro. Ni que decir tiene que esta dimensión depende en alto grado de su postura global frente a la naturaleza, y su lenta asimilación de la misma, pero el tiempo es uno de los factores de más peso en esa relación. Con todo, y dado todo lo anterior, procuraré ceñirme al enfoque y la toma que le son propios a Marcelo.

Las impresiones que se forma el protagonista durante el viaje con Chisco desde Reinosa, y en los primeros días en la *Casona*, no se le quitan hasta bien entrada la novela. El tiempo tiene un papel crucial en esta fase, pues refuerza la sensación de gris y de inhóspito, a la vez que de imponente, que tiene el paisaje. Lo gris de afuera se reproduce *Casona* adentro, al evocarle Marcelo con frases como «abismo tenebroso» (459) u «otro páramo de fondos negrísimos». (460). El cantar del Nansa se percibe casi desde el principio como elemento indispensable del carácter del entorno «el silencio de afuera... peor que el silencio absoluto; un rumor lejano e intermitente, bronco...» (466). El frío también es un factor señero, pues se trata del aspecto más frecuentemente aludido, no solamente fuera, en el Valle o el monte, sino también en la propia *Casona*: «pero ¡qué frío se sentía en ella! y aún no había empezado el mes de noviembre». (467). La primera vez que Marcelo se asoma al balcón de su alcoba de día (comienzo del capítulo V) nos ofrece un detalle que acaso nos pudiera parecer profético, o por lo menos premonitorio. El

pasaje «Ya no llovía... yo conocía». (480), con las líneas finales: «algo como esperanza de un poco de sol para más tarde, si por ventura regían en aquella salvaje comarca las mismas leyes meteorológicas que en el mundo que yo conocía» (subrayado mío). Es decir, que Pereda, por boca de Marcelo, y en los umbrales de la historia todavía, sugiere que el tiempo del Valle de Tudanca acaso sea otro que aquel del mundo familiar de su protagonista. El momento reviste un leve humorismo, sin duda, pero en vista del papel que posteriormente habrá de desempeñar el tiempo, cabe preguntarse si el novelista está sembrando unas tenues insinuaciones para luego recogerlas o justificarlas.

La muy conocida alusión a la madre naturaleza como «madrastra, carcelera cruel» (a finales del capítulo V) enlaza a continuación con una visión desesperanzada de un invierno de alta montaña: «el invierno con sus fríos, con sus nieblas, con sus aguaceros y con sus nevascas, estaba ya cerniéndose encima de los picachos del contorno y de la casona de mi tío...» (490). Todavía la mirada de Marcelo es la del habitante de tierras y climas muy distintos, pero la aclimatación se avecina.

La narración mantiene el contacto con el río Nansa en varios puntos, por ejemplo al principio del capítulo XII: «acompañándome el continuo rumor de las invisibles aguas corriendo en el fondo del sombrío cauce a muchas varas bajo mis pies» (551); y urge tener en cuenta que la presencia intermitente del río y la casi omnipresencia del tiempo en una forma u otra es lo que principalmente impacta en el lector -y desde luego en el protagonista- por efecto acumulativo, y acaso más que las descripciones de paisajes y panoramas propiamente dichos.

Así como el frío y la nieve van conectados metafóricamente con la muerte en el caso de don Celso también funciona el tiempo simbólicamente con relación a Marcelo en el momento determinante de su teórica decisión al final del capítulo XII: «un ambiente brumoso y tétrico que no me dejaba percibir con claridad dos peldaños de aquella escalera disforme, entre los cuales se escondía la sepultura en que... había resuelto yo enterrarme vivo» (561). Sin embargo, la «aclimatación» de Marcelo -y el uso de esa palabra, en una ocasión entre comillas- no podía ser más elocuente como testimonio de las intenciones del autor, al declarar rotundamente el protagonista: «y yo creo que lo hizo Neluco con el fin caritativo de abreviarme el periodo de “aclimatación”» (608), acordando así con los pronósticos favorables del primer párrafo de este mismo capítulo.

Cuando Marcelo se asoma otra vez al balcón de la solana en las primeras páginas del capítulo XXI y contempla la nieve y el cielo («Me desperté muy temprano al otro día... abotargada por la frialdad», 668-669) se inicia una secuencia importante en la que Marcelo no solamente describe el panorama después de la fuerte nevada, el «estertor» de la naturaleza en boca del río Nansa y sus propias sensaciones de saturación en «tiempo», pero también donde se entrecruzan y aúnan las posturas ante el tiempo de su tío y Facia, todos ellos con distinto interés. Lo que se narra del tiempo y de la naturaleza en estas páginas recoge y consolida una considerable acumulación de referencias anteriores. Es por este rasgo precisamente que casi todos los capítulos están salpicados de referencias meteorológicas; los grandes momentos de nevada, tormenta o desnieve cobran más vida y más sentido por efecto de todos esos momentos pequeños, aparentemente nimios, pero que pululan a centenares.

Es en la primera página del capítulo XXIV donde anida el comienzo de la muy meditada secuencia que termina con el «visto bueno» del río Nansa al final del capítulo XXIX, con la aprobación de Marcelo como el próximo señor de la Casona:

...tras una noche de lluvias torrenciales, apareció radiante el sol en un cielo sin nubes, y el suelo del valle y las laderas de los montes desnudándose a toda prisa de sus blancas y espesas envolturas, que, convertidas en arroyos cristalinos y murmurantes, corrían por prados y regateras a sumirse en el álveo del Nansa, henchido ya hasta las malezas de sus bordes, entre las cuales iba dejando el río la carga de sus espumas. (762).

No pienso repetir lo que he dicho y escrito en varias ocasiones y formas sobre este pasaje y la preparación del terreno hacia ese momento¹⁴, pero sí me interesa destacar que la secuencia del desnieve: las lluvias, el ruido y fluir de los goterales, y la evidente elección simbólica de Marcelo por el río Nansa, representa quizás la máxima afinidad o punto de contacto entre el papel que tiene el tiempo en *Peñas arriba* y el papel que tiene el río Adda en la exaltación y purificación de Renzo. No hace falta insistir en que después del «lavado» en el Adda, Renzo tiene la sen-

¹⁴ Cfr. mi artículo «Marcelo entre dos ríos: el *visto bueno* del Nansa», en *Peñas arriba cien años después*, ed. cit., pags. 23-42.

sación alucinada de que todas aquellas tierras que contempla son «suyas», ni que son precisamente las continuas lluvias las que determinan la plenitud del río, como pasa con el desnieve junto con las lluvias y el Nansa. Si Pereda no tuvo en cuenta ese *tour de force* de Manzoni -el novelista que figuraba con dos o tres más entre sus lecturas preferidas- entonces será tanto más novelista y tendrá más fuerza creadora e imaginativa de lo que la crítica suele conceder.

Tal como he sugerido, Pereda no tiene en su haber otras novelas «meteorológicas», aunque otras novelas suyas se acercan al género desconocido. *Peñas arriba* e *I promessi sposi* son los máximos ejemplos del siglo XIX, si nos limitamos a la novela de alto nivel literario. Es de desear que los manuales e historias de literatura española, y acaso europea, tengan presente no solamente la afinidad que hemos señalado sino también, y al mismo tiempo, lo que Manzoni representaba para el novelista montañés.

Birmingham/Santander/Polanco

ANTHONY H. CLARKE
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM