

Toni Dorca. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del XIX*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, 167 págs.

La narrativa española de la segunda mitad del siglo XIX es una materia tan rica, variada y compleja que es fuente, aparentemente inagotable, de estudios y análisis. No obstante hay que decir que hay tratados que se acercan a la novela de los realistas de una manera renovadora y fresca, aportando nuevas visiones a la lectura de las obras decimonónicas. Este libro de Toni Dorca es uno de los que nos ofrecen esa visión distinta.

Parte Dorca de una idea, ya formulada en parte por un crítico tan influyente como fue José F. Montesinos: la presencia del idilio en la narrativa española realista. Pero mientras Montesinos utilizaba esta idea del idilio como la negación de la novela y hacía de ese concepto la justificación de sus tesis del fracaso de Pereda como novelista, Dorca plantea una idea muy contraria: la presencia del idilio, o más concretamente del cronotopo idílico como una de las formas de desarrollo de la novela realista española y europea.

Elemento básico de las ideas que Dorca defiende es el concepto de cronotopo, que toma de la obra de Batjín, *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. La idea de cronotopo según Dorca, se condensa en tres rasgos fundamentales: el desarrollo de la vida en un «microuniverso espacial» limitado y autosuficiente, tan perfectamente acoplado al ritmo natural de las estaciones que la percepción del devenir del tiempo se diluye y desaparece; la concentración de la historia en las realidades fundamentales (amor, nacimiento, muerte, matrimonio, trabajo, comida...), y la integración de los protagonistas en la naturaleza. Tal cronotopo es un elemento existente en toda la novelística europea y el mismo Batjín lo analiza, habla de su influencia en la novela regional y establece tipos de cronotopo y posibilidades diferentes de novelar en torno a él

Por otra parte, como Dorca expone en esta primera parte del libro, el cronotopo se junta con otros de los temas clásicos, no ya de la novela europea del XIX, sino de la literatura universal: el regreso del héroe a su tierra natal y el retorno a la naturaleza. De este modo Dorca va a analizar las dos perspectivas posibles de este regreso al cronotopo, a la tierra natal y natural: el regreso venturoso, por una parte, que supone un reencuentro con el ser auténtico del personaje y que justifica y dignifica su vida y por otra el regreso desgraciado (lo que Batjín llama la destrucción del idilio), en el que se produce la destrucción de la idea idílica ante la irrupción de la sociedad moderna y urbana. Ahora bien, como nos indica Dorca, esa destrucción del idilio no es un hecho positivo. La sociedad triunfante queda presentada en sus aspectos más negativos: falta de humanidad y de moralidad, descomposición de las relaciones personales (amor, familia, amistad), ansias desmesuradas de lucro, etc.

Dorca analiza sucesivamente seis casos de estos regresos: tres que representarían el modelo armónico, de integración del héroe en la naturaleza natal (*Un verano en Bornos*, de Fernán Caballero; *Pepita Jiménez* de Juan Valera y *Peñas arriba* de José María de Pereda) y otros tres del modelo conflictivo, del regreso aciago (*Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós; *Vilanova* de Narcís Oller y *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán).

Dorca reivindica aspectos positivos de Fernán Caballero a la hora de analizar *Un verano en Bornos*: ausencia del dogmatismo habitual de la autora hasta el punto de que Dorca entiende que se puede hablar de «celebración de la diferencia», algo que no se ha encontrado habitualmente en *Doña Cecilia* y una experimentación formal insólita para la época. De

hecho el crítico propone una revisión de la obra de la autora de *La gaviota* a partir de la autoreflexividad que se advierte en la novela. Fernán Caballero es vista como un elemento de transición entre el cuentista que vive arraigado a las tradiciones y el novelista que avanza hacia la creación personal. La obra que se analiza se aborda en profundidad, lo que aporta un nuevo aspecto a los estudios sobre Fernán Caballero, pues no ha sido *Un verano en Bornos* analizada con frecuencia por la crítica. Concluye Dorca indicando que la novela se corresponde plenamente con lo que Batjín caracterizaba como idilio amoroso.

El análisis de *Pepita Jiménez* se aborda tras mencionar a otras dos novelas del escritor de Cabra, *El Comendador Mendoza* y *Juanita la larga* en la que también encuentra Dorca elementos del idilio, no sin establecer el crítico previamente, lo significativo del hecho de que Valera sea traductor del *Dafnis y Cloe* de Longo, y de que para el propio Valera esa traducción tiene el valor de consolidar una alternativa al realismo, alternativa en la que pueden hallar cabida sus novelas. Pero es en *Pepita Jiménez* donde el crítico encuentra más elementos del cronotopo batjiniano: ausencia de referencias históricas, fácil integración de Luis, el personaje que regresa, en la vida cotidiana, continuidad de un régimen patriarcal transmitido por herencia. Llama la atención del crítico que en *Pepita Jiménez* se defiendan los valores del respeto a la tradición, y de la fidelidad al lugar de nacimiento y postula Dorca que esa defensa en el cosmopolita Juan Valera acaso sea debida a la nostalgia o a un prurito de clase del aristócrata que nunca dejó de ser. Como en todas las novelas que Dorca analiza a lo largo de la obra se propone una nueva interpretación del texto, esta vez en polémica con quienes quieren presentar el final de *Pepita Jiménez* como un ataque irónico del autor a esa ideología castiza (lo que subvertiría, evidentemente, todo el significado de la novela). Para Dorca esa interpretación no se sostiene, pues esa unión final es la solución al desarraigo emocional de cada uno de ellos y al mismo tiempo la mejor forma de que cada uno asuma su papel heredado (la caridad y el cacicado).

La interpretación que Dorca hace de *Peñas arriba* propone una íntima conexión entre esta novela y otra anterior de José María de Pereda, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. Piensa el crítico que con *Peñas arriba* se cierra la insatisfacción que habría provocado en el lector perediano el final de *Don Gonzalo*, que no deja de ser una derrota del ideal idílico y patriarcal, que se supone, compartirían el autor y ese lector ideal, ya que el patriarca que aseguraba la felicidad del pueblo, se va, hastiado de la ingratitud de sus convecinos/hijos/súbditos, cuando estos más les necesitan. Insiste Dorca en un fino análisis en los múltiples lazos intertextuales que entre las dos novelas se dan, y en la presencia, al final de *Peñas arriba*, del patriarca exiliado de *Don Gonzalo*, que se plantea ya el regreso a su aldea, una vez que los habitantes han comprobado la desdicha de la pérdida de la protección del patriarca. En gran medida esto se corresponde con la decisión, y quizás hasta con el ejemplo de Marcelo, que asume su función hereditaria de preservar el cronotopo idílico de Tablanca, decisión que supone también, para Pereda, el cierre de la herida que había quedado abierta al final de *Don Gonzalo*.

La segunda parte analiza las tres novelas en las que el regreso conlleva la destrucción del idilio armónico y natural. La primera de ellas es *Doña Perfecta*, de Galdós. Indica Dorca que la novela parte de una situación aparentemente coincidente con el idilio: una Orbajosa de vida provinciana en la que la vida fluye sin incidentes. Pero esta visión de Orbajosa que plantea Galdós se diferencia de los territorios idílicos de novelas anteriores por la pobreza galopante que existe en la región, y por la obsesión por la posesión de la

tierra que permanece a lo largo de la novela como una constante. A esta Orbajosa regresa Pepe Rey, esperando hallar en este aldea el idilio que otros le pintaron y en Orbajosa se lleva la decepción que supone el descubrimiento de la oscura verdad, la decadencia y el abandono. Su intento de luchar contra esta situación acaba en su propia muerte: según Dorca el ideal del cronotopo idílico se deshace ante el contacto con la hipocresía provinciana. En el fondo del argumento subyace el problema de España, tal como lo ve Galdós. No deja de añadir Dorca que *Doña Perfecta* se salva de un excesivo tufo a novela de tesis gracias a la justificación humana y personal de las actitudes de los personajes y ve el crítico en la historia anterior del personaje de Doña Perfecta un motor fundamental para la conducta de ésta, conducta que se explica por una obsesión que raya en la locura.

Vilaniu de Narcís Oller supone, según Dorca, la muestra más temprana de realismo propiamente dicho en la obra de Oller, aunque no deja de observar el autor del estudio que hay un mal encaje de las dos partes de la novela, más dentro de lo romántico la segunda. De nuevo el regreso, en este caso de dos personajes, en este caso de Barcelona a Vilaniu y también aquí el fracaso de ese regreso y la imposibilidad de integración en la vida de Vilaniu, imposibilidad que se atribuye mayoritariamente por Oller al propio Vilaniu, entregado a la maledicencia y la calumnia. En la segunda parte de la novela en donde irrumpe con mayor fuerza el ideal idílico, a través de la estancia de uno de los personajes de *Vilaniu*, Isabel, en la finca de La Maiola, en donde encuentra la paz. Pero los acontecimientos la apartan irremediamente de este refugio con lo que Oller certifica la imposibilidad, en la época moderna, de la convivencia del idilio con el medio rural y por lo tanto la imposibilidad del cronotopo que siempre esta ineludiblemente anclado a la vida del campo.

El último capítulo del libro estudia a Pardo-Bazán y la alternancia que esta autora manifiesta entre Madrid y Galicia a lo largo de su obra. Indica Dorca que en varias obras de la autora (*Bucólica*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*) nos encontramos con el regreso fallido de unos personajes educados en la ciudad que no consiguen su aclimatación al campo. Campo que Pardo-Bazán presenta en línea con su realismo y por lo tanto lejos del feliz idilio: declive de la aristocracia, embrutecimiento del los aldeanos, materialismo de los personajes e irrupción del tiempo lineal en la historia. Al final de la historia la destrucción del idilio se impone y no se consigue una fusión del hombre con la naturaleza y con la vida natural tal como la habíamos podido ver en las novelas de la primera parte. Ahora bien esto no impide a la autora gallega incluir en *La madre naturaleza* elementos muy característicos del idilio, desde el recurso a fuentes literarias tan reveladoras como Longo, Fray Luis o Saint-Pierre, hasta la presencia de elementos tan consustanciales al cronotopo idílico batjiniano como la visión de la naturaleza como fuerza bienhechora, una temporalidad circular regida por el ciclo de las estaciones e inmersión del individuo en la tareas del campo. Pero la personalidad enfermiza y compleja del personaje que regresa, Gabriel Pardo, su imaginación neurótica y sus proyectos absurdos llevan de nuevo a un desenlace muy alejado del de las novelas que se analizan en la primera parte del estudio de Dorca. Con respecto al final de la novela, Dorca se inclina por la interpretación de la crítica feminista, que ve en Manuela una resuelta voluntad femenina de no someterse al control de ningún hombre.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
I.E.S. ALBERTO PICO / UNED CANTABRIA

Santiago Fernández Mosquera. *La tormenta en el Siglo de Oro*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2006, 192 págs.

Olas que tocan las estrellas, el movimiento de la tierra, el desencajarse los polos de la máquina terrestre, barcos que suben por montañas de agua y bajan a abismos de arena, vientos personificados, gritos de marineros, plegarias a Dios. Todos son señales de un tópico utilizado desde hace cientos de años y en variados géneros literarios: la tormenta. Santiago Fernández Mosquera analiza en esta monografía la evolución del fenómeno atmosférico: cada capítulo del libro fue ya publicado anteriormente, con notable difusión y reconocimiento, y, sin embargo, el volumen parece haberse concebido con intención de formar parte de un tema unitario.

En el capítulo introductorio, el profesor compostelano sitúa el nacimiento del tópico en Homero. Desde este origen épico la tempestad se va acoplando a narraciones pastoriles, bizantinas, libros de viajes y de conquista, relaciones o crónicas de Indias hasta llegar al género dramático. Comienza el recorrido, a la manera escolástica, con la definición y la delimitación del concepto. Para ello, recurre a Covarrubias, al *Diccionario de Autoridades* y al *Vocabulario completo de Lope de Vega* para contrastar los significados de «tormenta», así como de términos afines como «tempestad», «borrasca», «abismo» o incluso «fortuna», para apreciar entre ellos escasas diferencias significativas. Sí hallará, sin embargo, desigualdades notorias entre la tormenta marítima, cuyo prototipo será el advertido en la *Eneida* virgiliana o el *Bellum Poenicum* de Nevio, y la tormenta terrestre como la que se halla en la *Tebaida* de Estacio. Fuentes las tres para los escritos españoles, así como la *Farsalia* de Lucano.

Entre Homero y Quevedo la tormenta pasa por diferentes etapas en las que va adquiriendo matices diferentes. Así, con Estacio la tempestad expresa las contradicciones del ser humano en una atmósfera de caos, con Ovidio se acentúa su valor simbólico y con la interpretación bíblica se asocia a la ira de Dios, la hierofanía. Será Séneca el primero que trasvase el tópico de la tormenta al drama con su Agamenón. Cervantes hará lo propio en España con *La Numancia* pero, al igual que los demás dramaturgos, tendrá la dificultad de asentar el tópico a un espacio escénico y que sirva de desarrollo de la acción en un espacio dramático. Para culminar el capítulo introductorio se hará un brevísimo recorrido por los mecanismos utilizados en los Siglos de Oro para reproducir los sonidos de la tormenta: desde el barril con piedras dentro de la época de Cervantes hasta las novedades tramoyísticas de Calderón pasando por el ruido de una bola al deslizarse por un canal con peldaños.

Del corpus aurisecular, Fernández Mosquera elige una parcela gigantesca: las crónicas de Indias, que a priori deberían ser textos propensos a la aparición de tormentas y naufragios por razones que él mismo expone, como la raíz épica de estas composiciones, su enriquecimiento literario, la preparación humanística de sus autores o la base histórica de los hechos narrados, ideales para la descripción de tormentas. Sin embargo, tras analizar obras como *Naufragios* de Cabeza de Vaca, la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y muchas otras, Mosquera advierte que apenas hay naufragios y las pocas tormentas que se describen no siguen el estilo épico literario (a excepción del *Descubrimiento de las regiones australes* de Fernández de Quirós). Debido a la necesidad de dotar de verismo a este tipo de narraciones, sus autores renuncian al ornato y a la retórica en la descripción de tempestades, no por ignorancia, sino para evitar la deformación de la realidad a través de un estilo alto.

Un capítulo entero dedica a Lope, el «monstruo de los ingenios»: sus desencuentros con los fenómenos atmosféricos (la tormenta que mató a su hijo Lope Félix o las tempestades que sufrió durante sus campañas navales) pudieron haber influido en las abundantes descripciones de la Fortuna a lo largo de su obra. Sin embargo, además de sus propias vivencias, Lope introduce otros mecanismos a la hora de abordar el tópico. Dejando a parte la influencia clásica de Virgilio, Homero, Lucano, evidente en obras como la *Jerusalén Conquistada* o *La Circe*, el Fénix utiliza las fuentes tradicionales de forma más libre alejándose de ellas a través de la *amplificatio* (a partir de la acumulación de términos marítimos) en otras como *La hermosa de Angélica* o *La Filomena*. También emplea la descontextualización o el extrañamiento genérico, al introducir la tormenta en lugares o en contextos donde no suele ser habitual, como en la *Égloga piscatoria en la muerte de don Félix del Carpio y Luján*. En el teatro la tormenta está más apegada a los moldes clásicos, debido a la ausencia de amplificación, la necesidad de reconocer la referencia clásica y por su propia estructura dramática. En las comedias que analiza, Fernández Mosquera contrapone las más numerosas tormentas marítimas con las terrestres.

Calderón es el autor siguiente. Comienza por *El maestrazgo de Toisón*, donde conviven los dos tipos de tempestad, marítima y terrestre, de tradiciones diferentes, aunque ambas con los mismos valores dramáticos tradicionales. Continúa con la tormenta desencadenada por el odio de Psiquis y Cupido y a continuación, una borrasca «buena» que destruye a los «malos» (¿o viceversa?) en *El Joseph de las mujeres*. Las dos tormentas contrapuestas de *El mágico prodigioso*: la marítima provocada por el diablo con todos los elementos tópicos tradicionales y la terrestre provocada por Dios de tintes bíblicos. Aprovecha esta obra para apuntar, con afán filológico, las diferencias entre las escuetas didascalías de las ediciones impresas frente a las más ricas acotaciones del manuscrito autógrafo. Y para comentar el mismo empleo del tema en tres comedias de santos más: *Los dos amantes del cielo*, *La exaltación de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*.

Subraya Mosquera que comedias caballerescas como *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* o mitológicas como *El mayor encanto, amor* son las que contienen las tempestades más espectaculares y las más frecuentes, deudoras de fuentes épicas, ya de forma directa (Virgilio y Lucano), ya indirecta (Ariosto y Ercilla). El autor se vale de otras dos comedias, *Los tres efectos de amor* y *El príncipe constante*, para ejemplificar la tormenta dramatizada y la relatada por un personaje. Por último, achaca la ausencia de indicaciones y acotaciones sobre la tramoya por estar ya asumidas por los escenógrafos de la época y por su sencillez (ruidos y pintura de marinas).

Dedica el último capítulo del libro a Quevedo. A excepción de *Providencia de Dios* y *La caída para levantarse*, las referencias a la tormenta en su prosa son escasas e incidentales. Términos como borrasca son utilizados de forma indirecta y con matices sociales y políticos, como en *Marco Bruto* o *La cuna y la sepultura*. En su poesía burlesca, el motivo está ligado a la historia de Hero y Leandro o indica, con fundamento metafórico, borrascas «de comportamiento» o burlas directas al ambiente marinero. Fernández Mosquera, estudioso quevedista, recorre los diferentes estudios que abordan el tópico en Quevedo parcialmente, como los de Smith, Rey, Candelas, Moreno Castillo o Peraita. O los que lo estudian directamente, como Schwartz y Arellano, que investigan sus fuentes, transformaciones del tópico, la manipulación de las fuentes horacianas o la tormenta como alegoría; el temprano estudio de Maurer; el análisis del motivo a partir de su biografía de Navarro o la teoría de

Martinengo, que observa cómo renueva, utilizando la Biblia, un tópico gastado. Fernández Mosquera apunta que Quevedo mantiene de la tradición clásica el significado moral y alegórico de la tormenta, su empleo para describir circunstancias del yo y ser imagen del caos o metáfora suntuaria del retrato femenino. La forma en que se distancia de los clásicos es mediante su estilo, sus recursos literarios, el procedimiento catacrético («que supone un doble salto, un sobrepujamiento de una primitiva metáfora») por medio de hipérbolos y mezclando tradición bíblica y clásica. Ejemplifica todo ello con el análisis del soneto «tuvo enojado el alto mar de España».

Este procedimiento catacrético acompañado del estilo particular de Quevedo, la amplificación terminológica de la poesía épica de Lope o la *abreviatio* en su teatro y la integración del tópico en el desarrollo dramático prefiriendo la vertiente textual a la dramática en Calderón no son más que mecanismos de revitalización de un concepto añejo y gastado con el paso de los años desde su inserción en la Literatura hace unos treinta siglos. Mosquera reabre con este trabajo, de estirpe antigua pero sazonado con los recursos nuevos de la filología y de los estudios literarios más eclécticos, la fértil senda de los estudios sobre temas, tan injustamente olvidados durante los últimos años.

MIGUEL FRANQUEIRA GONZÁLEZ
UNIVERSIDADE DE VIGO