NATURALEZA SIN PAISAJE: UN ASPECTO DESATENDIDO DEL ARTE DESCRIPTIVO DE LAS PRIMERAS NOVELAS DE CONCHA ESPINA

Se han considerado con el debido detenimiento el paisaje y la naturaleza en las novelas espinianas de más difundida aceptación crítica, como *La esfinge maragata, El metal de los muertos, Altar mayor* y *Un valle en el mar.* [1] En este corto trabajo dejo a un lado el paisajismo de las novelas de mayor alcance para llamar la atención sobre una característica curiosa, hasta ahora aparentemente desatendida, de la manera de figurar la naturaleza en las tres primeras novelas de Concha Espina, es decir, hasta el punto decisivo paisajístico de la grandiosa novela, *La esfinge maragata.* No sé hasta qué punto es admisible ver un cambio fundamental de técnica descriptiva entre *Agua de nieve* (1911) y *La esfinge maragata* (1914) [2], pero es lo cierto que desde esta

[1] Entre otros estudios cabe destacar los de Manuel González Hoyos, *La naturaleza en la obra de Concha Espina,* en *Altamira,* Santander, 1955, núms. 1-3, y *Perifonemas. Concha Espina y el paisaje,* en *El Diario Montañés,* 4 febrero, 1950. Por otra parte es necesario añadir que se han producido unos comentarios sobre el paisajismo espiniano que se encuentran en polos totalmente opuestos. V., por ejemplo, Mauro Fría Lagoni, *Concha Espina y sus críticos,* Toulouse, 1929, («¡Qué pobres y convencionales nos parecen las descripciones de Pereda al lado de las de Galdós y las de Concha Espina!») y Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea,* Editorial Gredos, 1958, Tomo I, p. 339, («Las descripciones del paisaje de montaña astur [en *Altar mayor]* son apenas un eco, pálido y acromado, de la exaltación literaria de Pereda ante los riscos santanderinos, sin añadir nada en la modernidad o precisión de los recursos descriptivos.»).

[2] Joaquín de Entrambasaguas opina que Concha Espina «mantendrá su técnica novelística intacta, sin necesidad de arrepentimientos en su línea, sino con perfeccionamento de ésta solamente... porque las bases de sus

última novela, y luego parecidamente en *Altar mayor* y *Un valle en el mar*, viene privando un paisajismo novelesco del todo diferente del que encontramos en las tres primeras novelas, *La niña de Luzmela* (1909), *Despertar para morir* (1910) y *Agua de nieve*. La diferencia es sencillísima, aunque de importantes consecuencias para la estructura y el efecto total novelescos: en las tres primeras novelas la naturaleza es una naturaleza predominantemente *no* paisajística, al paso que en las obras mencionadas de la madurez novelesca de Concha Espina la naturaleza figura sobre todo con papel paisajístico, si bien este paisajismo se mezcla con pinceladas que recuerdan la técnica de las novelas tempranas. De momento, lo que me importa consignar aquí es que el *paisajismo* de estas tres novelas primeras no es, rigurosamente, paisajismo, puesto que no hay en ellas paisajes en el sentido usual de este término. Lo que hay, según veremos a continuación, es presencia difusa y reiterada de la naturaleza en alusiones breves, que sugieren el ambiente, la atmósfera peculiar del escenario y que presuponen unos nexos concretos entre este ambiente y los personajes que intervienen en la historia. Tenemos, pues, naturaleza—fenómenos meteorológicos, componentes individuales del mundo físico, luz, aire, celajes, todos enlazados con el momento humano vivido—sin paisaje.

Fue al hablar de la novela de Enrique Gil, *El señor de Bembibre* (1844), cuando Azorín empleó la frase «una colección de paisajes». [3] En rigor, no es muy apta la calificación, puesto que entra la naturaleza en esta novela con otro papel que el del paisajismo literario, posibilidad que queda prácticamente eliminada en la frase de Azorín. Sea como fuere, parece evidente que semejante afirmación no podría aplicarse lógica ni consistentemente a novelas más modernas, del último tercio del siglo XIX o del primer tercio del XX. En Pereda vemos que la naturaleza entra en la novela no sólo mediante una fuerte dosis de paisajismo, sino también en otras muchas formas: alusiones a las condiciones meteoro-

comienzos son tan firmes que puede apoyarse en ellas toda su densa y amplia novelística posterior a su primera obra». *Las mejores novelas contemporáneas*, Editorial Planeta, tomo IV, 1967, p. 1223.

[3] *El paisaje de España visto por los españoles*, *Ob. comp.*, Aguilar, tomo III, 1947, p. 1126.

lógicas, las faenas campestres, los animales; animación de los fenómenos naturales, el viento ábrego, la borrasca, etc. En una novela como *El sabor de la tierruca*, por ejemplo, novela que siempre ha gozado de renombre por sus descripciones de la naturaleza, por su paisajismo, encontramos, con sorpresa, que hay muy poco paisajismo propiamente dicho, una vez descrito el escenario en aquel primer capítulo magistral. Unas pocas líneas al principio del segundo capítulo, y casi ya podemos decir que se nos ha ofrecido la totalidad del paisajismo de esta novela. Acabados los paisajes, mas no la naturaleza, pues bajo distintas formas, en alusiones indirectas al tiempo, en aquel animado «Entreacto ruidoso» y la tempestad que viene a coincidir con las postrimerías de la clásica batalla, en todo esto queda adecuadamente representada, y más que adecuadamente, la naturaleza, y como consecuencia se desprende que no son necesariamente los paisajes y el paisajismo la única forma, ni siquiera la más característica, de figurar la naturaleza en la novela. Apoyan semejante conclusión otras novelas peredianas, como *La puchera* y *Peñas arriba*, aunque en esta última se introduce una proporción subida de paisajes, recurso congruente con los fines doctrinales de la novela.

Si en la novela perediana, arraigadamente del siglo XIX, se da este rechazamiento evidente del concepto novelesco de naturaleza=paisajes formales, no ocasionará sorpresa el que en las novelas de Concha Espina, novelas escritas, en su mayoría, entre 1909 y 1930, se produzca un ahondamiento lógico y consistente en este procedimiento y esta línea. De ahí el propósito de este corto trabajo: demostrar que Concha Espina sigue esta línea con tal ahinco y consistencia artísticos en las novelas aludidas, que casi no existen en ellas paisajes formales tales como acostumbramos a concebirlos en novelas que deben mucho a la tierra que les sirve de escenario; que la naturaleza se comunica y se manifiesta al lector por muchos medios y variados recursos, quedando excluído el más normal y corriente, el del paisajismo literario.

Antes que intente demostrar más en detalle semejante tesis, quizá no estará fuera de propósito mencionar que, naturalmente, no se queda sola Concha Espina en esta tendencia apaisajística.

De los novelistas y cuestistas que escriben por los años 1910-1930, se destacan patentemente Azorín, Miró y Ayala por lo poco que tiene la naturaleza en sus relatos de paisajístico, en el sentido pictórico de paisajismo formal, elaboración de una escena determinada desde el primer plano hasta el fondo, talmente como un cuadro visual. Pero si los relatos de Azorín y Miró contienen pocos paisajes a manera, por ejemplo, de aquel que se despliega ante nuestra vista en el primer capítulo de *El sabor de la tierruca*—y no me refiero con esta comparación a las patentes diferencias de técnica, ni a lo que va de Pereda descripcionista a Azorín descripcionista, con todas las características de uno y otro escritor, sino más bien a esta ya mentada forma de cuadro pictórico—, nos encontramos luego, al volver los ojos a la obra temprana de Concha Espina, con el hecho sorprendente de que unos paisajes así no solamente escasean sino que están casi del todo ausentes. Toda esta naturaleza cantábrica y montañesa que se nos comunica tan gráficamente, con tanta y tan fuerte insistencia, a lo largo de las primeras novelas montañesas de Concha Espina, depende de otros recursos y otros medios que el del paisajismo puro. Veremos ahora cómo y con qué formas se nos presenta esta naturaleza y las consecuencias novelescas de semejante presentación.

Ya desde los primeros pasos, nada inseguros, de *La niña de Luzmela* (1909) se evidencia este rechazamiento del paisaje formal a favor de otras alusiones a la naturaleza menos tangibles pero no menos efectivas, pues se produce con ellas, a fuerza de pura acumulación, una fuerte conciencia del ambiente natural en la mente del lector. No se nos da a conocer Luzmela con todo sus pelos y señales, como se nos presentan los alrededores de Polanco, por ejemplo, en *El sabor de la tierruca*, pero sí entramos plenamente en un mundo inconcreto de luz, aire, perfumes, hierbas, y sobre todo, de imágenes naturales, que se constituye tan efectivamente en fondo y ambiente novelesco como cualquier escenario detallado.

Entra la naturaleza en esta novela en trozos de corta extensión, que dan más bien una idea de las condiciones meteorólogicas o del estado emocional de los personajes antes que unos informes sobre los contornos y el carácter de la región. Semejantes recursos otorgan una calidad universal, no localizada, a la naturaleza

novelesca de Concha Espina: «Sin embargo, don Manuel estaba muy triste en aquella tarde oscura de septiembre.» [4]; «Moría la tarde en la cerrazón sombría del cielo, y don Manuel tendía hacia el joven una mirada ansiosa». [5] O más extensamente, con patente esfuerzo en subrayar la vida consciente de la naturaleza: «La tarde, cargada de tristezas, subía por el valle con trabajo, luchando con la neblina y la lluvia. Venteaba, y todos los árboles, deshojados, accionaban con trágicos ademanes alzando hacia las nubes grises sus brazos desnudos. Gemía la lluvia en incansable lloriqueo y todo era desolación y acabamiento en el paisaje, lo mismo que en el alma inocente de la niña de los ojos garzos.» [6] Y muy semejante, este otro: «Había una infinita melancolía de desierto en la mansedumbre apacible del atardecer. Se apagaba el día en una quietud, en una soledad como de tumba sin flores ni plegarias. El cielo, bajo, inmóvil, deslucido, daba la impresión indecisa de un alma sin anhelos, de un corazón sin latidos.» [7] Tales descripciones, ávidas del detalle subjetivo, deseosas siempre de ver reflejados en el ambiente natural los sentimientos y los estados de ánimo de los personajes, dan la medida del «paisajismo» de *La niña de Luzmela*, que no es paisajismo según normalmente entendemos tal término, sino comentario «natural» de la trama humana, y también una proyección hábil de los usuales recursos descriptivos del novelista, pues a menudo sólo estas alusiones nos darán la clave de la psicología de un personaje.

Otra manifestación de la naturaleza en esta novela es la aparición de la «nétigua», el «pajarraco agorero» que, en efecto, presagia la muerte de don Manuel. En el capítulo V de la primera parte todas las referencias a la naturaleza parecen sentir e indicar anticipadamente esta muerte. El viento del sur, el ábrego perediano, «ha saltado brioso al amanecer, y ha despojado a los árboles de sus últimas galas, ya mustias.» [8] Otro rasgo agorero: «Tiene

---

[4] *Obras completas de Concha Espina*, Editorial Fax, Madrid, 1955, 2.ª edición, tomo I, p. 1. Cito ahora y siempre por esta edición, cuidada por Víctor de la Serna y tan hermosa como exacta.
[5] *Ibid.* p., 7.
[6] *Ibid.* p., 30.
[7] *Ibid.*, pp. 42-43.
[8] *Ibid.*, p. 9.

el cielo una intensidad de azul rara en Cantabria» [9] y luego vienen la tres advertencias de la «nétigua» para reforzar la idea de la muerte cercana. El paiaje, propiamente dicho, no anuncia esta muerte, ni se opone a ella, como lo hiciera, por ejemplo, en *El señor de Bembibre*, al hacer Gil que contrastasen los lozanos paisajes primaverales con la muerte de doña Beatriz. [10] El paisaje no existe en esta novela, pues la naturaleza no se presenta nunca en ella como conjunto paisajístico formal; solamente, por el contrario, como elemento separado—árboles, nubes, cielo, viento, etc.—, que refleja el alma de los caracteres o proporciona nuevos informes sobre ellos. Cada alusión a la naturaleza viene a ser un poema, donde lo poético de los conceptos y de las palabras, atenido siempre a los personajes, usurpa todo interés informativo, topográfico, escénico, etc.

El primer párrafo del capítulo XIV de *Despertar para morir* da la nota paisajística de esta novela, nota enteramente cifrada en el ser y el estado momentáneos de la escena natural, no en sus rasgos físicos permanentes. Así que las descripciones naturales en este relato son vislumbres o impresiones poéticas en las que la autora se permite una reacción lírica ante una momentánea realidad física, y no llegan, ni mucho menos, a formar unos paisajes formales. «Arreciaba el calor; todo el oro solar caído en cálidos torrentes durante el día caldeaba la arena de la playa y tostaba la densa copa de los pinares. En la costa bravía, y en los gayos jardines ribereños, yacían las flores con desmayo estival, desabrochados los hondos cálices, entregadas a la caricia ardiente de la luz.» [11] Y en el XV, la misma tendencia a complicar el cuadro con sutiles asociaciones humanas, la misma tendencia a escoger unos elementos disociados que no llegan a sugerir un conjunto escénico: «Corría el mes de octubre, flotaba el celaje bajo y ceñudo; las gaviotas, agoreras y tenaces, volaban en anchas curvas sobre las olas, y el estruendo de la marejada confundía su voz en los pinares con el duro ventar. Balanceábanse entre las nieblas de la bahía las sombras de los barcos, trágicas sombras

[9] *Loc. cit.*
[10] *El señor de Bembibre*, cap. XXXVIII
[11] *Ob. comp.*, tomo I, p. 69.

en la tristeza enorme de los crepúsculos». [12] Son, en efecto, los toques poéticos los que ocultan en cierto modo el carácter general y vago de las observaciones descriptivas: «Las tardes breves se desmadejaban con aflicción en la montaña y en la costa, sobre jardines marchitos y viviendas cerradas; muertas las hojas, gris la marina y amarillo el paisaje.» [13].

Es de notar, además, que un buen número de las alusiones a la naturaleza en esta novela tiene que ver con las estaciones o los meses, pero en vez de dar el aspecto del paisaje estival u otoñal como posiblemente se le antojara hacerlo a un novelista como Pereda, Concha Espina prefiere limitarse a precisar unos rasgos ambientales: «Corría el mes de octubre... etc.»; «Mayo triunfaba en un engarce de magníficos días, y Tristanito aterraba sus débiles ojos acobardados por la intensa luz de aquel cielo índigo y deslumbrador.» [14]; «Llegó junio caballero, muy sofocado, pleno de alegría.» [15]; «En la región abrupta de Cantabria el gozo del verano, breve y único en la naturaleza, se viste de alegría salvaje que arrebata y conmueve por lo extraña en un país donde, igual que las almas, valles, montes y cielos tienen siempre un halo de pesadumbre, una luz de crepúsculo y ensueño que parece trenzada con lágrimas y nieblas por el ángel de la melancolía. Y hasta en el pleno triunfo del estío, con el atardecer y la alborada, la cántabra tristeza se estremece en los paisajes y corazones.» [16]; «Una de aquellas mañanas agostizas, cálidas y radiantes, tempranito llamaron a la puerta del gabinete...» [17]; «Así cruzó el verano por la quinta, luminoso y florido. En el mar el rumor era en arrullo; en la ribera el viento una bendición; la luz en el celaje era una gracia ardiente y generosa». [18]; «Una noche de aquellas de septiembre, ya largas y aun apacibles, Eva se despertó a las altas horas...» [19]; «Solo en aquel estío, ya expirante, había

---

12 *Ibid.*, p. 70
13 *Loc. cit.*
14 *Ibid.*, p. 83.
15 *Ibid.*, p. 92.
16 *Ibid.*, p. 99.
17 *Ibid.*, p. 107.
18 *Ibid.*, p. 110.
19 *Loc. cit.*

disfrutado Tristanito un poco de salud.» [20]; «Al palidecer el paisaje con una ligera marchitez de otoño, la casona de Ensalmo hallose lejos, moralmente, de la casa de Eva.» [21]; «Arbolada como el mar estaba la quinta; parecía que la borrasca de las olas alcanzase al salón, a la terraza, al jardín ya marchito y al parque derrotado por el otoño.» [22]; «Bailaba el viento danzas otoñales, con ropa de hojas crujientes, y alzaba tolvaneras en caminos con siniestro aparato; las nubes corrían velozmente, como si fueran a llevar una mala noticia.» [23] Todas las variaciones estacionales corresponden a rasgos y condiciones humanos, y así es el papel de la naturaleza en *Despertar para morir*, una continua anotación de la atmósfera y la nota dominante de las estaciones en consonancia con la trama humana, parecido hasta cierto punto a los distintos movimientos de *Sinfonía pastoral* (1931) de Palacio Valdés.

En *Agua de nieve* nos encontramos con que Concha Espina ha optado—no sé si conscientemente—por alargar y hacer más precisos y pormenorizados los trozos descriptivos, dándonos unos lienzos de descripción natural que, por concentrarse en un elemento separado, no llegan tampoco a constituir unos paisajes con fondo y primer plano y distintos componentes. Una soberbia selva colombiana, con enumeración exacta de los árboles correspondientes, nos demuestra, igual que unos párrafos de *El metal de los muertos*, [24] lo mucho que Concha Espina estima las posibilidades pictóricas de un catálogo de nombres:

> ... las cañas de bambú mecen sus airosas cabelleras verdes entre una corte ufana de bejucos; inmensos árboles indígenas hunden en la virginidad del suelo las colosales raíces, asomando a flor de tierra sus tramos retorcidos; los troncos de los cedrelos, tapizados con hojas nervadas de rubí, se yerguen entre los luengos y odoríferos estambres de las ingas; cañas bravas, altas cañas dísticas, aparecen enguirnaldadas por lianas, sutiles como cabellos, o gruesas como mástiles, que entre el follaje se encabestran de mil modos, y que en la altura ostentan con orgullo sus campanillas

[20] *Ibid.*, p. 111.
[21] *Loc. cit.*
[22] *Ibid.*, p. 118.
[23] *Ibid.*, p. 130.
[24] V. sobre todo el cap. titulado «Las aguas del olvido»., *Ob. comp.*, tomo I, pp. 497-503.

> purpúreas y azuladas; columnas arborescentes, artísticas y firmes como las de una catedral gigantesca, elevan un oquedal esquivo a los rayos del sol; vela la atmósfera misteriosa penumbra, y la silente paz de las llecas duerme sobre los cálices rojos y erizados, sobre las corolas retorcidas y doradas, de infinidad de plantas tropicales en plena ostentación de sus glorias... al levantar los ojos, distingue una legión de mariposas negras, encarnadas y azules, aleteando entre anacardos, musgos y líquenes, orquídeas y helechos trepadores. Todas estas parasitarias hacen nidos y palios a los loros y a las cotorras que se cortejan y charlan con agudas voces. En una red de encajes formados por vainillas de carnosas guirnaldas, un martín pescador está en acecho, y sobre el regio dosel del oquedal pasan volando en raudas parejas los guacamayos de colores rútilos. A la par de una admirable pasionaria roja, coquetea un matrimonio de tangaras, y una espesa nube de libélulas cobalto pinta un trozo de cielo tropical bajo la fronda... Toda la selvática hermosura del paraje se ha despertado de la siesta en brava sacudida. [25].

Aquí vemos cómo se las compone Concha Espina para hacer un verdadero poema con unos nombres de árboles e insectos. No hay paisaje graduado, sino ahondamiento lírico en todos los componentes de la selva. Así figuran las descripciones de los minerales y de las capas mineras en *El metal de los muertos*, y sobre este aspecto del arte descriptivo de Concha Espina versó un discurso de Gerardo Diego, en Santander, titulado «La novela poética de Concha Espina.» Recordamos necesariamente los *Poemas en prosa* de Ivan Turguéniev.

El paisaje, propiamente dicho, el escenario físico de la acción, resulta ser casi siempre un elemento menos importante que la plasmación de la atmósfera y el medio ambiente exactos, el precisamiento del alma del paraje, y de afinidades entre paisaje y personajes. Ya ha examinado Benito Sánchez Alonso [26] esta preferencia descriptiva como rasgo característico del paisajista del siglo XX, y es lo cierto que así se consiguen más certeramente unos nexos y unas asociaciones entre los personajes de la novela y la tierra y el clima que le pertenecen. Considérese la fusión íntima de naturaleza y personas en los trozos siguientes:

> La lluvia amaneciente moja el paisaje con una triste dulzura, como de llanto infantil. Sube la niebla entocando los montes,

[25] *Agua de nieve*, *Ob. comp.*, tomo I, pp. 152-153.
[26] *El sentimiento del paisaje en la literatura castellana*, en *Cosmópolis*, 1922, II, pp. 36-54.

> y sus flecos deshilachados permiten ver a Regina un rebaño que ondula lento por la alta vereda. Los sordos gruñidos del mar extienden en la costa abrupta su amenaza resonante y quejosa. Recordando las galernas terribles de aquel fiero Cantábrico, tan voluble como soberanamente hermoso. Regina escucha y mira en honda expectación.
>
> Una campana vocinglera lanza al viento su toque de rebato, que rueda por el valle marinero con agudo estridor, mezcla de sollozo y de aleluya... ¿Es que llora?... ¿Es que canta?
>
> —¡Canta y llora!—piensa Regina, inclinando el busto sobre el trémulo barandaje de su balcón. De pronto mira al camino rústico que por encima de la playa cruza el arrabal hacia la sierra: extraño grupo bulle y se retuerce en el sendero, bajo la fina gasa de la lluvia; madrugadora procesión en cuyo centro blanco los ojos miopes de la muchacha descubren, al cabo de no pocas dudas, el féretro de un niño...
>
> Sube la pobre comitiva en afanosa demanda de la tierra clemente; suben las nieblas a las cumbres montaraces, y el rebaño a las floridas brañas; suben las olas a la playa rubia, y las voces de la campana a los nublados cielos... También sube, azoroso, un suspiro temblón y zozobrante de Regina de Alcántara, aunque los labios que le dieron licencia tratan de sonreir, comentando: —¿Un niño infeliz que logra descansar?... ¿Un ángel que ha volado a la gloria? ¡Aleluya!... ¡Aleluya!...
>
> Por eso hay una ansiedad tan triste en aquel paisaje lluvioso; en aquellas neblinas desagarradoras; en aquellos tumbos del mar y del bronce; en aquel entierro blanco y humilde que se agarra a las ondulaciones del camino, sube que te sube, arañando la tierra en el esfuerzo de la pendiente. Regina abandona su observatorio, y dentro de la estancia se sienta en un sillón a forjar otros planes, perspectivas más luminosas que las que le ofrece aquella hora matinal de un mayo norteño [27].

El paisaje no queda separado de la acción humana, ni apartado de las reacciones del protagonista. No hay línea divisoria, como ocurre a menudo en Pereda, pero, por otro lado, quizá se recargan un tantillo en demasía las afinidades espirituales entre el mundo físico y los acontecimientos humanos, la tristeza compartida igualmente por las «neblinas desgarradas», y los «retumbos del mar» y los espectadores humanos. Concha Espina ha resuelto el difícil problema de combinar paisaje y personajes en la novela, en *sus* novelas, pero no sabríamos decir si la solución—fusión total—es verosímil, ni superior a la disociación de paisaje y personajes tan característica de la novela del siglo XIX, que es lo que sustituye.

---

[27] *Ob. comp.*, pp. 167-168.

Empezamos viendo, en *La niña de Luzmela*, unas alusiones breves al escenario, frases que amplían o redondean las acciones y los pensamientos de los personajes. En *Despertar para morir* esta presentación escueta y alusiva del paisaje se relaja un poco, pero la naturaleza obedece ahora a un esquema estacional. *Agua de nieve* nos proporciona unas escenas selváticas y la fraternidad poética entre paisaje y acción humana que más recientemente hemos visto, y cabe decir que el escenario natural se nos comunica ahora más extensamente, pero sin que quede menguado el papel fundamental de este escenario o paisaje, que es reforzar, sugerir y redondear la acción y las emociones humanas, ofreciendo comentarios y armonizando con ellas. A pesar del logro indudable de tales comentarios paisajísticos y ambientales, todavía no se produce en el lector una idea adecuada de la región y del escenario en *Agua de nieve*. Lo más normal suele ser una escena, vívida y vivida, pero etérea, si vale el término, como ésta: «Manso el ramaje susurra débilmente y por los desgarrones de la fronda afila el sol las saetas de su luz hasta la hermosura brava de la selva como un enamorado que con ojos atrevidos rasgase la pudorosa túnica de codiciada mujer.» [28] O ésta: «Esplende la tarde, rútila y bella; bajo el toldo quieto del robledal gorjean y reclaman los pajarines, y en un ribazo florido balitan unas ovejas, enamoradas o errantes.» [29] O bien ésta: «Agoniza el otoño. ¡Qué triste y qué amarillo! La mar se mece turbia; están pálidos el cielo y la costa; la playa desierta, el muelle en quietud.» [30] La poetisa ha añadido a la realidad física del escenario unos conceptos propios que posiblemente no pasarían por la mente del protagonista, pero en todo caso percibimos rápidamente la completa subordinación del paisaje, del escenario, de la naturaleza, al elemento humano, a la idea de la novela. No hay lucha interna y fratricida entre paisaje y figuras como suele darse a veces en las novelas de Pereda, pues Concha Espina siempre antepone lo humano, lo novelesco, las exigencias del relato, a lo puramente paisajístico.

Una consecuencia importante de tal subordinación es que la

[28] *Ibid.*, p. 183.
[29] *Ibis.*, p. 186.
[30] *Ibid.*, p. 190.

naturaleza está casi siempre presente, en pequeñas dosis, por toda la extensión de las tres novelas que acabamos de examinar. El escenario natural no domina la novela temprana de Concha Espina, ni tampoco se constituye en fuerza dramática, pero sí que influye poderosamente, con sus comentarios ubicuos, en la impresión estética total. Escasean los paisajes, pero abunda la naturaleza, una naturaleza que se nos antoja físicamente etérea y vaga al comparala con el escenario relativamente concreto y bien definido de *La esfinge maragata* y *Altar mayor*. Las frases de José María de Cossío sobre las descripciones paisajísticas de Concha Espina en general se aplican aun más exactamente a las alusiones a la naturaleza sembradas por *La niña de Luzmela*, *Despertar para morir* y *Agua de nieve*: «... los elementos de la naturaleza y las menudas circunstancias del campo contribuyen a que caminemos entre su levísima y tenue prosa como entre niebla... El paisaje de Concha Espina está empapado de lirismo, lirismo emocionado y patético. Siempre quedaremos en duda de qué es más: si lo que se adhiere a la realidad descrita o lo que trasciende de ella.» [31].

A. H. CLARKE
ABERDEEN, ESCOCIA.

[31] *Rutas literarias de la Montaña*, Santander, 1960, p. 155.