Anales de Literatura Española

Nº 24, 2012 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 14)

Literatura y espacio urbano

Edición de M.ª de los Ángeles Ayala

Salvador García Castañeda El peligroso Madrid de las aleluyas · Mónica Fuentes Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente · Borja Rodríguez Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour · Ana M.ª Freire España y la literatura de viajes del siglo XIX · Yvan Lissorgues Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad · José Manuel González Herrán El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891) · Raquel Gutiérrez Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda · Fanny Vienne Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós · Germán Gullón El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana · Ermitas Penas *Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico · M.ª de los Ángeles Ayala Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare* · Dolores Thion Soriano-Mollá Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán · Rocío Charques Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán · Monserrat Ribao De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán · Isabel Román Román La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual · Solange Hibbs La ciudad como espacio de transgresión y de decadencia en la novela finisecular. (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja) · Fernando Romera Galán Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica · Marisa Sotelo Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute · Juan Antonio Ríos Un flaneur en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena · Carmen Servén Los barrios de Elvira Lindo · Mercedes Cano *Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo · Gregorio Martín Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜISTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Núm. 24. 2012 (SERIE MONOGRÁFICA, Núm. 14)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

LITERATURA Y ESPACIO URBANO

Edición de Mª de los Ángeles Ayala

Director
Guillermo CARNERO ARBAT

Codirector
Enrique RUBIO CREMADES

Secretario
José María FERRI COLL

Consejo Editorial
Miguel Ángel LOZANO MARCO (Universidad de Alicante)
Ángel Luis PRIETO DE PAULA (Universidad de Alicante)
Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ (Universidad de Alicante)
José Carlos ROVIRA SOLER (Universidad de Alicante)
Carmen ALEMANY BAY (Universidad de Alicante)
Mª de los Ángeles AYALA ARACIL (Universidad de Alicante)
Remedios MATAIX AZUAR (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel AULADELL PÉREZ (Universidad de Alicante)
Beatriz ARACIL VARÓN (Universidad de Alicante)
Helena ESTABLIER PÉREZ (Universidad de Alicante)
Eva VALERO JUAN (Universidad de Alicante)
Marisa SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)
Ermitas PENAS VARELA (Universidad de Santiago de Compostela)
Dolores THION-SORIANO (Universidad de Pau)
Dante LIANO (Universidad Católica de Milán)

Comité Científico
Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
Ana Mª FREIRE LÓPEZ (UNED).
Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)
David T. GIES (University of Virginia)
José M. GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-le-Mirail)
Francisco José MARTÍN (Università di Torino)
Piero MENARINI (Università di Bologna)
César OLIVA (Universidad de Murcia)
Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)
Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)
Russell P. SEBOLD (University of Pennsylvania)
Philip W. SILVER (Columbia University)
Mª del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)
Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión:

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 24 - 2012

NOTA PREVIA

El presente número de *Anales* está dedicado al análisis de las relaciones entre Literatura y espacio urbano, con la intención de que este trabajo colectivo sea un instrumento apropiado para la reflexión, actualización y estudio de unos textos literarios que tienen como objetivo primordial la descripción y análisis de la ciudad y de sus habitantes. Como es bien sabido, la ciudad no es sólo un lugar geográfico, sino también un ámbito literario en el que se amalgaman la ficción y la realidad, el mito y el símbolo. Un espacio físico que envuelve y da sentido a los usos, costumbres, comportamientos, sueños, ideales y frustraciones de los individuos que pueblan ese núcleo urbano en un momento histórico concreto.

En los últimos años el espacio ha sido objeto de numerosos trabajos –Sansot, Lotman, Matzat, Bachelard, Baker, Bajtin, Zurriabete Benjamin, Guillén, Villanueva, Porrúa, Garrido Domínguez, Tudoras, Gullón, entre otros– que ponen de manifiesto la importancia de la categoría espacial como condición subjetiva imprescindible para poder representar mundos imaginarios, mundos que adquieren consistencia gracias al lenguaje literario. El presente volumen parte del artículo de costumbres, seguido de la novela realista-naturalista, por ser el siglo XIX el momento histórico en el que se produce, impulsado por la pujante burguesía, el gran desarrollo urbanístico de las ciudades europeas, configurándose la ciudad como centro de la vida política, administrativa, artística y literaria. En este sentido se tiene en cuenta el inapreciable material noticioso inserto en los artículos de costumbres de Mesonero Romanos, Larra y Modesto Lafuente, entre otros, para, posteriormente, estudiar la presencia e influencia de la ciudad en la narrativa de Pérez Galdós, Pereda, Clarín, Pardo Bazán y Ramón de Navarrete. Asimismo, la ciudad se analiza desde la perspectiva del relato de viajes o su presencia en los textos teatrales. La evolución en el tratamiento del espacio desde el romanticismo al realismo-naturalismo, con su estética de la verdad, y desde éste hasta la narrativa de Pío Baroja, Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Miquelarena y Ana María Matute,

entre otros, es objeto de análisis y reflexión. Finalmente se aborda la presencia de la ciudad en las novelas, editadas en fecha reciente, de Gabriel García Márquez, Elvira Lindo y Maruja Torres.

El próximo número de *Anales de Literatura Española* tendrá como título «Las revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1831-1868)». El volumen estará coordinado por los profesores Enrique Rubio Cremades y José María Ferri Coll, a quienes deben dirigirse toda la correspondencia. Los trabajos enviados deben ajustarse a las normas publicadas en este número y que se encuentran también recogidas en el siguiente enlace: http://www.cervantesvirtual.com/portal/anales/

Tras su recepción, serán revisados anónimamente por dos expertos cuyo dictamen positivo será imprescindible para su publicación.

Mª de los Ángeles Ayala

ÍNDICE

Salvador García Castañeda
El peligroso Madrid de las aleluyas 11

Mónica Fuertes
Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente..... 29

Borja Rodríguez
Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour 43

Ana Mª Freire
España y la literatura de viajes en el siglo XIX..... 67

Yvan Lissorgues
Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad..... 83

José Manuel González Herrán
El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)..... 111

Raquel Gutiérrez
Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda 125

Fanny Vienne
Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós 141

Germán Gullón
El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana 149

Ermitas Penas
Gerona, de Galdós: en el espacio heroico..... 163

Mª de los Ángeles Ayala
Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare* 181

Dolores Thion Soriano-Mollá
Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán 195

Rocío Charques
Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán 215

Montserrat Ribao
De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán 227

Isabel Román Román
La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual..... 247

Solange Hibbs
La ciudad como espacio de transgresión y de decadencia en la novela finisecular. (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja) 281

Fernando Romera Galán
Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica..... 307

Marisa Sotelo
Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute..... 319

Juan Antonio Ríos
Un flaneur en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena 337

Carmen Servén
Los barrios de Elvira Lindo 351

Mercedes Cano
Doce cuentos peregrinos o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo..... 369

Gregorio Martín
Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*.....391

* * *

Las/los autoras/es..... 409

Normas para la presentación de originales 417

EL PELIGROSO MADRID DE LAS ALELUYAS

Salvador García Castañeda

The Ohio State University

RESUMEN

De Madrid y de las costumbres de sus habitantes a lo largo del siglo XIX se han ocupado numerosos autores tanto españoles como extranjeros; aquí me propongo estudiar la visión que ofrecen las aleluyas de esa ciudad y de esas costumbres, una visión propia de la literatura popular, paralela a la que ofrece la culta. Estas aleluyas sirven de ejemplo para mostrar la influencia de ambas literaturas entre sí; y a través de su visión esquemática y simplista las aleluyas difunden una moralización y una crítica social dirigidas a un público formado en su mayoría por las clases bajas.
Palabras clave: Aleluyas, Literatura de cordel, Costumbres, Madrid

ABSTRACT

We know about 19th century Madrid and its inhabitants, its customs and mores through the works of contemporary authors, both Spanish and foreign. In this essay I intend to study the people of Madrid and their customs as they are described in aleluyas, a sub-genre of popular literature that offers a perspective parallel to that of high culture. These aleluyas exemplify the mutual influence of both kinds of literature and, through their simplistic perspective they offer moralization and social criticism to a public mainly formed by the lower classes.
Key words: Broadsheets, customs and mores, Madrid

En el siglo XIX las ciudades eran el centro de la vida administrativa, artística y literaria y, como señala Edward Baker, hasta aquel siglo no se conocía en España ninguna idealización de la ciudad como hábitat (1991: 36). El Madrid decimonónico surgiría como protagonista por obra y gracia de Eugenio de Tapia, de Antonio Flores, de Mesonero Romanos y de Benito Pérez Galdós.

El lector moderno que no esté familiarizado con la vida en las demás grandes ciudades de aquel tiempo como París o Londres, cuyos esplendores y miserias contaron Balzac y Dickens, se escandalizaría ante la carencia de respeto a las ordenanzas municipales de los madrileños, a la escasa presencia de la policía y a la insensibilidad de un público que se entretenía contemplando como un espectáculo más las ejecuciones en garrote vil.

Pero ya en 1832, en «Las costumbres de Madrid», en «Policía urbana» y después en las *Memorias de un setentón,* a vueltas con criticar las malas costumbres ciudadanas, destacaba Mesonero los cambios en las costumbres de los madrileños así como las mejoras urbanísticas de la ciudad. La Desamortización de Mendizábal en 1836 incrementó notablemente la actividad económica, y en el lugar ocupado por las iglesias, conventos y otras propiedades eclesiásticas desamortizadas se alzaron casas de nueva planta, se abrieron nuevas calles, plazas y jardines, y monumentos como el obelisco de la Fuente Castellana y el mausoleo del 2 de mayo. En *Ayer, hoy y mañana*, Antonio Flores pinta el Madrid de 1850 en pleno fervor de derribo y construcción, y destaca el impacto económico de la nueva publicidad impresa difundida a través de carteles y periódicos (Haidt, 2009: 299-318), y en una extensa nota a «Policía urbana» posterior a 1850, «El Curioso Parlante» se complacía en declarar cuánto había cambiado y mejorado la capital en aquellos años y enumeraba las grandes reformas de los corregidores Domingo María de Barrafón y del marqués de Pontejos (Mesonero Romanos, 1967: 182-183).

Otras manifestaciones del desarrollo de la vida burguesa serían el interés por el teatro y por la ópera, la creación de ateneos y otras asociaciones, y el extraordinario incremento en la publicación de libros, periódicos y semanarios de carácter diverso. Por su calidad destacan el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), una publicación ilustrada de carácter nuevo en España, encaminada a recoger y estudiar nuestras costumbres, fundada por Mesonero Romanos, que tuvo larga vida, y *El Laberinto* (1843-1845), que dirigió Antonio Flores.

La obra del autor de las *Escenas matritenses* (1836-1842) y de *Tipos y caracteres* (1836-1842) nos ofrece una de las visiones más detalladas del Madrid de la primera mitad del siglo. La triple vertiente del costumbrismo –la sátira y crítica política de Larra, el pintoresquismo de Mesonero y el regionalismo de Estébanez Calderón– estarán presentes en *Los españoles pintados por sí mismos,* que comenzó a salir por entregas a principios de 1843, y en las demás colecciones de tipos, estudiadas por María Ángeles Ayala, que aparecieron más tarde. Contemporáneas suyas fueron aquellas obras que recogían artículos de costumbres así como las grandes novelas realistas y naturalistas y aquéllos y éstas tenían en común la descripción de la sociedad contemporánea; el interés

de ambos se fija «en idénticos motivos y se produce un continuo trasvase de asuntos, personajes de ficción, ambientación y preocupaciones ideológicas del artículo a la novela y viceversa» (Ayala, 1993: 17-18).

Como es sabido, paralelamente a esta literatura para el consumo de las clases acomodadas estaba la «literatura de cordel» que proveía de relaciones, gozos, romances de ciego, almanaques y aleluyas a las clases populares. Las aleluyas tocaban una amplia variedad de temas, entre ellos, los relacionados con la vida y las costumbres de ciudades tan populosas como Madrid, Barcelona y Valencia, en las que además, hubo una floreciente industria de pliegos de cordel. Estas aleluyas y otros pliegos que tocan los mismos temas muestran procesiones, desfiles, solemnidades callejeras y otras manifestaciones del diario vivir como «El rastro en Madrid», «Funcions de Barcelona» o «El mercat de Valensia»[1].

De Madrid y de las costumbres de sus habitantes a lo largo del siglo XIX, se han ocupado numerosos autores, tanto españoles como extranjeros; yo me propongo aquí estudiar la visión que ofrecen las aleluyas de esa ciudad y de esas costumbres una visión propia de la literatura popular paralela a la que ofrece la culta. A pesar de ser esquemática y simplista no carece de moralización ni de crítica, y revela mejor conocimiento de la burguesía y de las clases bajas que de las altas. No me refiero en esta ocasión concretamente a quienes habitan la Villa y Corte pues preparo otro trabajo sobre los personajes y los «tipos» (en el sentido costumbrista de la palabra), que pueblan estas aleluyas[2].

1. Varey documenta un «teatro pintoresco mecánico» que incluyó varios tipos de vistas de diferentes ciudades (1995: 369). Las que aparecen con más frecuencia son las más conocidas, Madrid y en segundo lugar Barcelona y Valencia aunque en ocasiones hay vistas de otros lugares más o menos exóticos.
2. Mientras no se indique los contrario, las aleluyas mencionadas aquí proceden de la Colección de aleluyas del Centro Etnográfico y Fundación Joaquín Díaz, Urueña, Valladolid, y son las siguientes: «Los Españoles pintados por sí mismos» (Núm. 214). Madrid 1870. Despacho de Marés y Compañía, calle de Juanelo, Núm 19; «Las casas por dentro»; «Madrid pintoresco» (Núm. 33) Madrid. 1856. Se hallará en la plazuela de la Cebada, Núm. 36; «El Rastro en Madrid» (Núm. 33, Nº 133) Lit. Boronat, Madrid; «Percances de Madrid. (Núm. 85). Madrid: 1870; Despacho de Marés y Compañía, calle de Juanelo Núm. 19; «Escenas matritenses. Peligros y costumbres de Madrid» (Núm. 27). Madrid: Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando (S.A.), Arenal, 11; «Tipos madrileños» (Núm. 153). Lit. Boronat. Madrid; «La romería de San Isidro» (Núm. 85) Madrid 1863. Imprenta de Marés y Compañía, plazuela de la Cebada, 13; «Costumbres de antaño y ogaño». Madrid 1866. Imprenta de Marés y compañía, calle de la Encomienda, 13, (Núm. 100); *Costumbres españolas*. (Núm. 84) Madrid, 1868. Imprenta de Marés y compañía, Plazuela de la Cebada, núm. 13; «Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas» ([Imprenta de Marés y compañía], Venta al por mayor. Encomienda 13. Madrid; «Trabajos y miserias de la vida». Imprenta de Marés y compañía, plazuela de la Cebada, 13. Madrid, 1864.

Según Mesonero, las casas antiguas de Madrid, anteriores a las reformas, eran sombrías, con balcones de gran vuelo y una enorme ala de tejado («La casa a la antigua», I, 1967: 189-192), por dentro están «reducidas a una o dos enormes piezas y muchos callejones interminables; son demasiado grandes, son oscuras por lo general a causa de su mala repartición y combinación de entradas, salidas, puertas y ventanas» («Las casas por dentro», I, 1967: 82-86). Todo lo contrario eran las nuevas, edificios con engañosas apariencias de palacio, en las que, como escribe Larra, «la población de esta coronada villa, se apiña, se sobrepone y se aleja de Madrid, no por las puertas, sino por arriba […] que tienen más balcones que ladrillos y más pisos que balcones»; cuyas escaleras «son cerbatanas, por donde pasa la persona como la culebra que se roza entre dos piedras para soltar su piel». Pero continúan distribuidas a la antigua: «sala, gabinete y alcoba pegada a cualquiera de estas dos piezas; y siempre en la misma cocina, donde se preparan los manjares, colocado inoportuna y puercamente el sitio más desaseado de la casa.» («Las casas nuevas», 1886: 291). La viñeta 'Los edificios» de la aleluya «Costumbres de antaño y ogaño» muestra un caserón a la antigua, con escudo en la fachada y un amplio portal y, en contraste, las casas del presente (la aleluya es de 1866), unas colmenas altas y estrechas de seis y siete pisos a ambos lados de la calle, que confirman la descripción que de ellas hizo Larra, y hacen comentar irónicamente al autor de la aleluya: «Bien dice quien ve este suelo, / que desde Madrid al cielo».

En los edificios modernos de las ciudades del siglo XIX, como en los del París de Haussman, los pisos bajos eran los más codiciados y los ocupaban los dueños o los inquilinos acomodados, y en los altos, vivían gente modesta y la servidumbre. Mesonero destacaba la suciedad del portal de las nuevas casas, las habitaciones enanas y el estrecho patio interior, y daba una distribución representativa de sus inquilinos:

> Abajo vivían un sombrerero y un ebanista; un diestro de esgrima en el entresuelo; un empleado y un comerciante en los principales; un maestro de escuela y un sastre en los segundos; una ama de huéspedes, una modista y una planchadora en los terceros; un músico de regimiento, un grabador, un traductor de comedias y dos viudas ocupaban las guardillas, y hasta en un desvancillo que caía sobre éstas había encontrado su asiento un matemático, que llevaba publicadas varias observaciones sobre las principales alturas del globo. («Las casas por dentro», I, 1967: 82-86)

Encuentro gran semejanza, incluso en el título, entre esta descripción de Mesonero y el pliego «Las casas por dentro», que muestra el interior de una casa de vecindad de este género. La ausencia de fachada permite ver la distribución característica en cinco pisos y guardillas. A la derecha está la estrecha escalera por la que suben un caballero, y después una dama, y baja un aguador con

la cuba al hombro. A nivel del suelo, a la izquierda hay una ebanistería; a la derecha, otro negocio que podría ser un obrador o un taller. Y en el primer piso izquierda, la sala con chimenea de una casa particular, en la mano derecha, un salón con dos caballeros practicando la esgrima. En el segundo, a la izquierda, se ve el despacho de una casa particular; y a la derecha, un salón de la misma. Ocupan el tercero izquierda, una sastrería; y la derecha, una escuela; el cuarto izquierdo muestra una habitación, y el derecho, un taller de modista, con maniquíes. Y ya bajo los tejados, se ven cuatro mansardas, las de los extremos con los techos inclinados; en la de la izquierda hay un hombre sentado leyendo, posiblemente un estudiante; en la del centro izquierda, otro de pie, en un cuarto con una cama y una mesa con un tintero y una pluma; en la del centro derecha, otro toca el violín frente a un atril; y en la de la derecha, un geógrafo, sin duda, está sentado ante un globo terráqueo. Estampa, la de estas mansardas, muy propia de la literatura del tiempo, y unos personajes, tipificables, como los sabios, los poetas, los músicos y los artistas muertos de hambre que malviven en esas alturas.

Otra aleluya, *Trabajos y miserias de la vida*, trae ecos del mundo de Balzac y de Galdós y de la novela social y folletinesca de Eugene Sue y de Ayguals de Izco. En la gran ciudad donde «Son boardillas elevadas / de los pobres las moradas» (9), conviven muchos de los que llegaron llenos de ilusiones a conquistar la capital como el pretendiente que termina durmiendo en un banco del Prado (29); un cesante muerto de hambre (11); Don Julián, que vende el gabán en el Rastro para comer (14); el que vestido de caballero, se pasea «sin un cuarto en el bolsillo» (18); el fracasado que se suicida (28) y el que muere en el hospital.

Al igual que otros contemporáneos, Mesonero destaca los palacios, monumentos y jardines que dan a Madrid rango de metrópoli. Para divulgar este protagonismo de Madrid, las 40 viñetas del pliego «Madrid pintoresco» reproducen vistas de los monumentos más destacados del de entonces. Y en la primera viñeta, un artista sentado en el campo está dibujando la ciudad, que se ve a lo lejos, y las restantes retratan monumentos como la puerta de Alcalá o la estatua ecuestre de Felipe IV, palacios como el Real o el de Buenavista, centros de estudio como el Colegio de San Carlos y el Observatorio Astronómico, además de iglesias, museos, jardines y fuentes.

El inevitable Mesonero alababa en 1835, «la espaciosidad y desahogo» de las calles de Madrid, «la regularidad bastante general de su alineación, la variada y caprichosa pintura de las fachadas de las casas y sus distintas formas y dimensiones» y cómo cuando el reloj de la iglesia del Buen Suceso había dado las seis, volvían a renacer la animación y el movimiento de las calles,

interrumpidos durante la siesta. Los cafés estaban todavía oscuros y vacíos, los carruajes que llevaban a las damas de paseo no habían comenzado a circular, y se oían los pregones de los vendedores ambulantes. (I, «Paseo por las calles», *Escenas matritenses*, 1967: 217-221).

A esta breve estampa correspondería el pliego «Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas» que carece de propósito moralizador pues estos tipos no aparecen aquí en función de sus buenas o malas costumbres sino formando parte del entramado urbano. Me permito comentarle aquí por su excepcional interés pues contribuye a retratar el ritmo de la vida diaria de la ciudad, hacia (a juzgar por la ropa de estos personajes) mediados de los años 60. El primero en recorrer las calles a las 4 de la mañana era el hombre que distribuía la leche de burra considerada de gran alimento para la gente enfermiza; una hora después aparecían las beatas, que llegaban a oír misa antes de que abrieran la iglesia. A las 6 salían a la compra las criadas y, de paso, a ver al novio, y a las 7 se ponía en acción la portera, a la que el autor del pliego llama «agenta [*sic*] de policía con poco sueldo». A las 8 iban a trabajar las modistas, piropeadas por mozos y viejos, y a las 12, volvían de trabajar, cansados y hambrientos, quienes empedraban las calles. A la 1 de la tarde se abrían ya los garitos de juego, y quienes disponían de tiempo usaban las horas de la tarde, las niñas para ir a jugar a los jardines, los tenorios para perseguir a las muchachas, y las damas aristocráticas para pasear por los jardines del Parque de Madrid, que es «el paseo que hoy prefiere la sociedad más elegante para lucir los caprichos de la moda». A los ruidos propios de la ciudad se unía la voz del ciego cantando «su obligado romance titulado *Las Marías son muy frías y de puros celos rabian*»[3], y un vendedor ambulante de café, le ofrecía «a cuarto la taza». Propios de la noche eran personajes como el sereno, las «muchachas de paso ligero y bromas pesadas» que paseaban a las 11 de la noche por la Carrera de San Jerónimo, los pobres vergonzantes, algún cesante, los borrachos y los rateros que se aprovechaban de ellos para desvalijarlos.

3. Se refiere a aquellos pliegos con listas en verso de nombres de mujeres, hombres, ciudades u oficios en los que cada uno iba asociado con ciertas características o modo de ser, y con alabanzas y dicterios generalmente impuestos por la rima. Como en otras narraciones del género de cordel, los títulos revelan su carácter satírico, «Sátira jocosa», «Sátira burlesca», o de novedad, «Sátira nueva de la nueva guerra», «Nuevo relato». Así, «Las Marías son muy frías / y de puros celos rabian; / las Franciscas vocingleras, /perezosas las Tomasas», y los hombres son «Ingratos, falsos, arteros/ inconstantes, bailarines, / son Danieles, Valentines. / Victorianos y Valeros». El mismo juicio apriorístico aguardaba a los hijos e hijas de las diferentes provincias españolas, como revelan otras publicaciones semejantes, entre ellas las aleluyas.

La atracción que siempre ha ejercido la Corte sobre los forasteros y los peligros a los que están expuestos tiene una larga trayectoria que se remonta al siglo XVII. En los casi tres siglos que van desde la aparición de la *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte* (1620) de Antonio Liñán y Verdugo hasta el *Libro de Madrid y advertencias de forasteros* (1892) de Manuel Ossorio y Bernard, ha visto la luz una considerable cantidad de obras con títulos como *Los peligros de Madrid*, de Baptista Remiro de Navarra (1646), *Los engaños de Madrid y trampas de sus moradores,* de Mariano Nifo (1742), o *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado* (1784). El libro de Liñán y Verdugo se cita como germen del posterior desarrollo del costumbrismo, y tiene el objetivo concreto de prevenir al recién llegado a la ciudad de «la vida de farsa y engaño que llevaban en ella los que casi siempre por la astucia y rara vez por la fuerza hacían sus tributarios a los poco expertos recién llegados» («Prólogo», pág. XLI). Las demás obras citadas tienen el mismo propósito, y, como escribe María de los Ángeles Ayala, todas comparten una preocupación moralizante y didáctica de signo religioso que distingue a estos escritores de los costumbristas del XIX, a quienes preocupa una realidad de la que son testigos y que está a punto de desaparecer. Tales asechanzas pueden consistir en malas compañías, falsos amigos y fingidos amores, todas ocultas bajo engañosas apariencias y, al ponerlas en evidencia los autores de estas obras imparten una lección moral. De otra índole son los peligros que atentan contra la seguridad personal o la integridad física del desprevenido transeúnte, como robos, atropellos y otros accidentes callejeros. Algunos de estos peligros acechan también a los visitantes del Rastro, otro teatro de apariencias engañosas – «Esas que ves tan pirantes/ son patronas de estudiantes» (41) –, donde el forastero está a merced de los rateros y de las insolencias de los chiquillos

Dentro de la tradición del libro de Liñán y Verdugo hay diversas aleluyas que previenen a los incautos de las engañosas apariencias de la vida en la corte, y muestran los peligros físicos a que están expuestos quienes transitan por sus calles. Temas, sin duda bastante populares, a juzgar por las diversas ediciones de los pliegos que bajo el nombre de «Percances de Madrid», «Escenas matritenses», «Tipos madrileños», «El Rastro en Madrid» o «La romería de San Isidro» incluyen entre sus viñetas varias dedicadas a aquellos percances. Se diría que al hablar de la ciudad los autores de estas aleluyas consideran imprescindibles las advertencias o que, y esto parece lo más probable, recurren a asuntos conocidos para completar las 48 viñetas de la aleluya con un tema más amplio. Excepto en aquellas dedicadas exclusivamente a los «Percances de Madrid», tales viñetas suelen alternar con otras dedicadas a los tipos y las costumbres urbanas. En la primera de «Percances de Madrid», la Fama vuela

sobre la ciudad, y avisa tocando la trompeta, usando una conocida forma hibrida propia de las aleluyas, «Oíd, lectores, oíd / los percances de Madrid», y las «Escenas matritenses» lleva el subtítulo «Peligros y costumbres de Madrid». En cambio, «Tipos madrileños», comienza en tono más sentencioso asegurando que «Hay en las grandes ciudades / inmensas calamidades» y en la segunda viñeta, al pie de una vista de Madrid, afirma que «Y sobre todo esta tierra / ¡Vaya unos tipos que encierra!».

El contraste entre el ser y el parecer de los humanos y la enorme desproporción que existe entre la realidad y las apariencias preocuparon siempre a los moralistas y a los críticos de la sociedad de su tiempo. Como es sabido, un tema literario frecuente es el del «quiero y no puedo», y achaque de la burguesía ha sido el tratar de igualarse con la aristocracia, de la clase media el emular a los burgueses acomodados, y de las clases bajas el confundirse con la media. Y se nos vienen a las mientes la miseria vergonzante de Frasquito Ponte, la cursilería de las Miau, el afán de figurar de Rosalía Bringas, los falsos aires de potentado de don Joaquín María del Pez, y las pretensiones sociales de tantos otros personajes novelescos, galdosianos o no, que pueblan nuestra narrativa decimonónica.

De manera simplista las aleluyas reflejan las mismas pretensiones y las mismas miserias: las cocineras parecen «damas altaneras», y otros viven a costa de su novia. En ocasiones, estos ejemplos de apariencias engañosas ocupan dos o más viñetas formando así un minúsculo relato: en «Percances de Madrid» un provinciano enamorado de una que cree ser señora, al visitar una casa la encuentra fregando el suelo (36 y 37); en otra ocasión la aleluya pinta a un caballero de «los que de milagro existen», como Ruperto, que «parece un duque» pero compra su ropa en el Rastro, y le vemos caminando por el Prado, el paseo de los elegantes, aunque malvive en una boardilla y tan solo puede comer «pan y cordilla» (38-41). El autor tutea a quien lee o a quien escucha cuando le previene de los falsos amigos que luego le venden («Percances de Madrid»), y de la seductora desconocida que resulta ser una «buscona taimada», o del «gancho» que le puede dejar en la miseria (19-20). Tanto «Percances de Madrid» («Y el engaño y la apariencia / son aquí ladina ciencia») como «Tipos madrileños» («47. Se confunde aquí el jumento / con el hombre de talento. / 48. Y Madrid a toda hora / es la caja de Pandora») coinciden en su visión pesimista de la vida ciudadana. De otro género son los peligros que atentan contra la integridad física de quienes transitan por la ciudad. La aleluya «Escenas matritenses», cuyo título evoca el del libro de Mesonero, lleva en su primera viñeta el subtítulo «Peligros y costumbres de Madrid», y comienza con la tradicional advertencia a los forasteros: «El que

en Madrid no haya estado / o sus costumbres no advierta, / al paso que se divierta / ponga atención y cuidado». Y por falta de ambos los «aturdidos» y los «viejos» padecen varios percances, como la pareja de burgueses descalabrada con la cuba del aguador, o «el tonto» que mira «con embeleso» a una joven sin ver a un carnicero que le golpea con el cerdo muerto que lleva al hombro; la mayoría son víctimas inocentes del desconsiderado atropello por el caballo de unos panaderos, o por unas burras, y en «Percances de Madrid» del de un distraído arrollado por un coche de caballos. Si madrugas, «muy groseros / te ensucian los barrenderos», explota el gas del alumbrado, y es fácil caer en las profundas alcantarillas. Las calles están en obras o sirven para ejercer oficios e industrias, y transitar por ellas resulta arriesgado: los fragmentos de piedras que labra un cantero ciegan a un señor, los carboneros cierran una calle con la enorme pértiga con la que pesan el carbón, y los mozos que limpian el pozo negro ensucian a los transeúntes. Desde los pisos altos arrojan a la calle la suciedad nocturna al grito de «¡Agua va!», quienes limpian un tejado dejan caer peligrosos trozos de teja, un canalón roto empapa a los transeúntes, o les blanquea un chorro de cal llovido desde un andamio, y al pobre Don Hilarión (llamado así por exigencias de la rima), le hiere el tiesto que cae desde «un balcón». Para Lee Fontanella «Algunos de los temas en particular habrían podido servir de comentario satírico sobre gran parte de una Europa en trance de progreso decimonónico […] a la localización matritense de los asuntos de los «Peligros» no se le debiera atribuir demasiada importancia, ni en casos en los que se aplicaba algún nombre propio perteneciente a la ciudad de Madrid [...] generalmente, los 'Peligros' se basan en situaciones no particulares a ninguna localidad concreta» (Fontanella, 1976: 72-73)

Otras de la «inmensas calamidades» que anuncian los «Tipos madrileños» son las asechanzas de busconas y meretrices, ganchos, tomadores del dos, rateros «más ligeros que los guardias», en «Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas» aparecen tahúres y prostitutas, y en fin, «Petardistas y ladrones / hay en Madrid a montones»; en las «Escenas matritenses» estos últimos arrebatan la bandeja al pastelero, quitan la ropa a un señor, y otros despojan a quienes están presenciando una ejecución por garrote.

Estas aleluyas y estos grabados estuvieron de actualidad durante el reinado isabelino, los tiempos de la Gloriosa y los de la Restauración; algunas pintan una ciudad todavía sin alumbrado y con aires de poblachón, con muchas casas de un piso y con obras que interceptan el paso en las estrechas calles. Por el día y aun más de noche, el tránsito es inseguro tanto por la presencia de ladrones y busconas como por la escasa eficacia de la policía. Aunque pensamos en el Madrid de Larra, tan incómodo por la rudeza de las costumbres y

el provincianismo de sus habitantes, este es el posterior a la Desamortización, y las obras que causan tantos estropicios podrían reflejar cambios y mejoras urbanas. Los ofendidos son siempre caballeros y señoras de la burguesía, unos ya maduros y de aspecto próspero, y otros jóvenes, elegantes y de finos modales. En cambio, los agresores pertenecen a las clases populares: barrenderos, albañiles, canteros, aguadores de montera o carboneros de sombrerón manchego, todos insensibles y brutales, que ejercen su oficio sin la menor consideración por quienes les rodean.

Moralización y advertencia, sin duda, la de estas aleluyas que relatan y pintan las desdichas y engaños propios de cualquier metrópolis y que no son exclusivos de Madrid. Tanto la literatura de cordel española como la de otros países (*broadsheets, literature de colportage*) revelan la fascinación que han ejercido siempre sobre el público los seres infernales, la violencia y el misterio. Las aleluyas estudiadas aquí exageran la violencia y multiplican los peligros ocasionados por la desconsideración y la indiferencia de los individuos de la clase trabajadora hacia los de la burguesía. Quienes las leían, aparte de los niños, pertenecían en su mayoría a las clases populares ciudadanas, y les regocijarían los ridículos apuros y las desgracias de elegantes damas y caballeros de levita. Y para entretener y divertir a sus lectores estas aleluyas adoptan con frecuencia un tono irónico y festivo ante las desdichas de gente infeliz y desgraciada como el Feo Cabezotas, Tomás el jorobado o el enano Don Crispín (García Castañeda, 2003: 103-109).

El estudio de las costumbres en estos pliegos presenta diversos enfoques pues mientras unos se limitan a enumerar las propias de la ciudad o del país, otros moralizan, critican o satirizan a sus compatriotas, y en ocasiones revelan las creencias políticas de sus autores. De ejemplo podría servir «Costumbres de antaño y ogaño» una aleluya de estructura poco tradicional pues consta de 24 viñetas dobles que contraponen escenas propias de la vida española en el presente con las un ayer que, a juzgar por la ropa y las costumbres de los personajes parecen las de los tiempos de Carlos IV, y que recuerdan las que recoge Antonio Flores (*Ayer*) en *Ayer, hoy y mañana*.

El autor o los autores de esta aleluya rechazan rotundamente las nuevas costumbres y pintan una España descreída, inmoral y sin principios, a pesar de que ésta de ogaño está más desarrollada, es más próspera, tiene costumbres más libres y, a pesar de sus denuestos, es mucho más divertida y dinámica. Estas viñetas y estos pareados añoran nostálgicamente las morigeradas costumbres del ayer: los niños ya no respetan a sus padres (y muestra a unos bebés fumando y con sombrero de copa), la juventud se ha independizado y los modestos estudiantes de antaño peroran y aspiran hoy a grandes puestos,

los militares hacen rápidas carreras, los aristócratas que se honraban con la amistad de ponderados frailes frecuentan hoy a majos y toreros, y hasta los manolos hablan de política y las manolas se codean con marqueses. Frente a los entretenimientos, tan inocentes y escasos de antaño (hay que recordar que en la década de los 40 aumentaron visiblemente los espectáculos, las diversiones y las publicaciones periódicas), los bailes en el Madrid de hoy duran hasta altas horas de la noche, las parejas se enlazan bailando, los novios hablan a solas y sin testigos de vista, y las artistas muestran las piernas en el teatro. En esta galería de excesos no podía faltar la denuncia de un lujo escandaloso y de una vanidad manifiestos en vestidos y carruajes costosos, e incluso en las procesiones y en los entierros la espectacularidad ha suplantado la piedad religiosa. Curiosamente, de esta censura del presente se eximen la prensa que nos pone al día de lo que ocurre en el mundo, y el ferrocarril que ha convertido en viajes de recreo aquellas interminables y penosas jornadas. Y la viñeta muestra un camino señalado por las cruces que marcaban el asesinato de inocentes viajeros y por las cabezas de los malhechores expuestas en la picota, lo que expresaría elocuentemente la inseguridad de aquellas jornadas.

En cambio, «Costumbres españolas» revela una España muy diferente. Está fechada en 1870, poco después de la «Gloriosa» revolución septembrina y en su primera viñeta España, una matrona en pie, con gorro frigio, lanza y escudo, saluda victoriosamente, flanqueada por una cornucopia, la chimenea humeante de una fábrica y un barco, simbólicos del progreso. Y el pareado inicial expresa el sentido general de esta aleluya: «La fértil España encierra / cuanto bueno hay en la tierra».

El tono es optimista y las diversas escenas muestran que en España la vida transcurre con próspera normalidad. Pero, con excepción de siete viñetas (los bailes del bolero en Andalucía, la jota en Aragón, las seguidillas de la Mancha, los bailes de Galicia y de Asturias, «Corren en los pueblecillos / algunas veces novillos», un labrador cavando), las restantes se refieren a la vida ciudadana y, en algunos casos, concretamente a Madrid («el Prado», «la corte»). Son escenas protagonizadas por una clase burguesa de damas bien vestidas y de caballeros con chistera, que celebra bodas, baila, pasea por el Prado y va al teatro, asiste a procesiones y desfiles, frecuenta los cafés, juega a las cartas, y se divierte en Carnaval. Los pareados destacan el «lujo brillante» de la Corte, las «Aristócratas reuniones / […] en lujosos salones» así como las «animadas verbenas / donde se olvidan las penas». Las clases populares, vestidas con ropas propias de la clase trabajadora, parecen estar contentas con su suerte – «Con donaire las mujeres / desempeñan los quehaceres», «Los hombres son laboriosos, / honrados y generosos» – van a los toros y cortejan a la novia

tocando la guitarra en la reja (el novio lleva catite, obviamente un préstamo de otra aleluya) mientras que los señoritos, elegantemente vestidos conversan con las suyas sentados en el banco de un parque. Menestrales y burgueses celebran la fiesta del patrón de la ciudad en la pradera de San Isidro, acuden a ver los fuegos artificiales, las riñas de gallos, las cucañas, los juegos de sortija, y la elevación de globos, pescan y cazan, pasean en barca, comen opíparamente, y todos esperan la lotería. Paradójicamente la visión positiva y carente de crítica de este país de Jauja que es la España próspera y feliz, concluye con la imagen de un labrador cavando – «Sufre del sol el rigor / en el campo el labrador» – y la vida transcurre como siempre: *suum cuique*.

Un tema popular entre los costumbristas ha sido el de la romería de San Isidro y a ella dedicó Mesonero dos artículos, «Mayo. San Isidro» (*Mis ratos perdidos*, I, 1967: 21-22) y «La romería de San Isidro» (*Mis ratos perdidos*, I, 1967: 21-22).), en los que alababa la «hermosa pradera», «donoso sitio» y la alegría de los madrileños. Su descripción en el último artículo, expresa el animado ambiente de la fiesta y describe lo que se vendía en los improvisados puestos[4]. En la misma línea de intenso sabor costumbrista es la aleluya de Marés, «La romería de San Isidro» (1863), que va describiendo lo que se vende en cada puesto y los pregones propios de cada mercancía, como «Silbatos con bellas flores / a cuarto y a dos, señores» o «Rosquilla de Fuen-Labrada / que se da muy bien pesada». Para ganarse la vida acuden también a la romería un volatinero y los ciegos de los romances, el que muestra el tutilimundi, el que canta habaneras y la gitana que dice la buena-ventura.

Reina la alegría entre la multitud que participa de este «festín encantador»: «airosas y bellas» muchachas son requebradas por jóvenes imberbes, y «Como hay tan buen humor / se baila que es un primor». Unos entran en la ermita, otros meriendan y brindan aunque los borrachos dan la nota cómica, uno predica inconsecuencias, y a otro le echan de un figón a empujones. Entre tanta gente alegre, «Un cesante desdichado / ante un puesto se ha parado», y a pesar de la vigilancia de la policía, no faltan incidencias como peleas entre soldados y paisanos, y entre maridos y amantes. Y así, entre las bromas y la alegría general, la romería acaba felizmente.

«Trajes y costumbres de Madrid» es una curiosa aleluya de factura bastante simplista y primitiva, que recuerda un tanto a las de principios de siglo

4. «Puestos de santos, de bollos y campanillas de barro, tiendas caprichosas y surtidas de bizcochos, dulces y golosinas, puestos de buñuelos, de pasas, higos y garbanzos tostados, roscones de pan duro y frasquetes de aguardiente, tortas y soldados de pasta flora, dulces de ramillete y bizcochos empapelados, las fondas más renombradas tenían comedores improvisados» («La romería de San Isidro», *Mis ratos perdidos*, I, 1967: 21-22).

aunque el modo de vestir de los personajes podría ser de hacia 1830. En lugar de versos figura tan solo el título al pie de la viñeta y, como su nombre indica, en esta aleluya van entremezclados los tipos y las escenas. Entre los primeros, aparte de algunos populares como el manolo y la manola y otros propios de la clase media, los demás son de oficios. La mayoría aparecen en *Los españoles pintados por sí mismos* aun cuando los dibujos no están inspirados en ellos (suponiendo que *Los españoles* sean anteriores a esta aleluya).

Las costumbres han sido escogidas de manera un tanto caprichosa, probablemente para completar las cuarenta y ocho viñetas necesarias, pues bajo este nombre también incluye una pedrea de los chiquillos, un motín, un chaparrón, las Ferias, el Rastro, una vista de la Fuente Castellana y otra de la Puerta del Sol. Pero las verdaderas costumbres son tan madrileñas como la de recorrer las calles la víspera del día de Reyes con el gallego de la escalera al hombro[5], la bendición de los animales el día de san Antón, los carnavales y el entierro de la sardina, la conmemoración del Dos de mayo, la verbena de san Antonio y la de san Juan y el día de san Isidro.

El título y los grabados de algunas de estas aleluyas muestran influencias más o menos directas de colecciones de tipos como «Los españoles pintados por sí mismos» y tanto los autores de «Percances de Madrid» como de «Escenas matritenses», cuyo título evoca el libro de Mesonero, conocerían sin duda los grabados de «Peligros de Madrid» que fue publicando el *Semanario Pintoresco* entre 1836 y 1857. Como es sabido, ni las imprentas ni los autores de aleluyas tenían reparos en copiarse unos a otros o en buscar inspiración en obras literarias o artísticas conocidas, y como ya advirtió Durán i Sampere los

5. «[…] hay en Madrid, en el pueblo más culto de España costumbres tan ridículas y chocarreras que harían poco favor a la aldea más miserable y atrasada. Una de las escenas grotescas que no ha podido destruir la Ilustración, es la que ofrecen en la llamada noche de Reyes. Vayan ustedes a la Puerta del Sol y verán lo que es bueno y barato: desde lejos se siente un gran ruido de cencerros y zambombas que parece que va a pasar una procesión de demonios, y lo que pasa es un gallego cargado con una enorme escalera, acompañado por una multitud de granujas que le van alumbrando con sendas hachas de viento. Otros le dan una música infernal de cencerros, y trayendo y llevando al inocente que lleva la carga de acá para allá y de allá para acá atraviesan la población doscientas veces en medio de las carcajadas y silbidos de la multitud.

Yo no creo que la preocupación llegue al extremo de que todos los que cargan con la escalera vayan de buena fe a esperar la venida de los Reyes Magos; pero algunos estoy convencido de que lo creen tan de veras, que cuando amanece el día seis sin haber visto a los Reyes, se llevan un chasco solemne; hay otros que saben lo que pasa, pero si les dan de cenar y un par de pesetas son capaces de cargar con la escalera haciendo a las mil maravillas el papel de tontos» (Juan Martínez Villergas, «Los Reyes», *El Dómine Lucas,* 1844: 76-77).

periodistas, los escritores y los artistas buscaron temas y asuntos en el estro popular (76).

Lee Fontanella estudió los veintiocho grabados de «Peligros de Madrid» que fue publicando el *Semanario Pintoresco* entre 1836 y 1857, obra de conocidos pintores e ilustradores de entonces y halló que existía una relación entre estos «peligros» gráficos con los del libro *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra, de 1646. María del Pilar Palomo relacionó los mismos grabados del *Semanario* con el artículo de Mesonero Romanos, «España en Madrid», en el que hay diez tipos minuciosamente descritos en su atuendo y costumbres de provincianos en Madrid, los relacionó con los de los «gritos» ciudadanos propios de la iconografía costumbrista europea y llegó a la conclusión de que aunque parece que Alenza dibujó aquellos tipos basándose aparentemente en el texto de Mesonero, sucedía lo contrario pues algunos de estos dibujos habían aparecido ya en otros contextos en números anteriores del *Semanario Pintoresco* (Palomo, 1996: 245-246).

En su día publiqué un trabajo sobre la influencia de estas ilustraciones del *Semanario* sobre el pliego de aleluyas «Percances de Madrid» pues de los diez y ocho casos que recoge el pliego, catorce habían aparecido ya en aquella revista, y las viñetas de la aleluya son una copia de aquellos, aunque simplificada y de peor calidad (García Castañeda, 1996: 171-178). Últimamente, la lectura del artículo de Mesonero «Policía urbana», me reveló curiosas coincidencias entre su texto y los de las viñetas de «Percances de Madrid», lo que confirmaría que el autor de esta aleluya conocía, no sé hasta qué punto, la obra del «Curioso Parlante». En «Policía urbana», a vueltas con las alabanzas a Madrid, a sus adelantos y mejoras, Mesonero critica abiertamente las molestias y «peligros» de la ciudad en términos que reproducen de modo muy semejante los versos y las imágenes del mencionado pliego[6].

6. … iba a torcer una esquina, cuando me miré rodeado de una docena de ligeros jumentillos que, recién aliviados de la carga de los costales de yeso, y animados por la flexible vara del mancebo que los presidía montado en el último término del más provecto, no me dio lugar a defenderme en regla, sino grotescamente con manos y pies, recordando de paso al mozo con palabras harto duras la benéfica orden que les previene conducir su ganado sujeto a fila; pero aun estaba yo dirigiendo mi filípica, cuando blandiendo la vara sobre los lomos de los pollinos, formó una densísima nube de yeso y desapareció con ellos […] Salvéme lo mejor que pude de aquellos peligros; pero fue para tropezar en otro, enredándome en una cuerda atada a un palo que había delante de una obra, y por pronto que quise salir sufrí gran parte de la lluvia de cascote arrojada desde el tejado; apartéme de allí y fui a dar cerca de una docena de picapedreros que estaban labrando las piedras para una obra, los cuales acertaron a asestarme un guijarro a un ojo, en términos que hube de permanecer tuerto por todo el día (Mesonero Romanos, 1967: 181-182).

Como escribía Donald Shaw, los costumbristas «perseguían el objetivo de hacer ver al público lector que España era una nación habitada por un pueblo con características muy marcadas, sean éstas motivo de orgullo, de simple interés o incluso a veces de suave crítica» (Shaw, 1996: 300). Algo que, a mi parecer, hicieron también las aleluyas con su propósito de dar a conocer y difundir entre un amplio público en su mayoría de las clases populares las costumbres de antaño y de ogaño de su propio país concienciándole de su diversidad y estimulando su conocimiento mutuo.

Estas aleluyas dedicadas a Madrid mostraban a sus lectores unos modos de vivir y unos tipos que ellos reconocerían con facilidad. Daban un retrato convencional y simplista de la vida ciudadana española contemporánea y algunas evocaban afectuosamente la España nostálgica de un pasado todavía reciente pero ido sin remedio por imperativo del progreso. Para sus autores, los nuevos tiempos traían confusión de ideas, peligrosa mezcla de clases y falta de respeto a establecidas costumbres que hasta entonces fueron tenidas por sacrosantas, e incluso algunos de ellos llevaban el didacticismo propio del género a extremos exageradamente negativos. Otros, como los de «Costumbres españolas», fechada en 1868, pintan una España muy diferente, en este caso, sería la de los albores de la «Gloriosa» orientada al progreso y al futuro. Pero como parte del enfoque predominantemente didáctico y costumbrista propio

> […] los gritos de los vendedores, agudos y disonantes; el descoco de las naranjeras; las ropas nada limpias puestas a secar en balcones y ventanas; los tocadores al sol en calles no muy retiradas; el humo de las hachas que acompañaron al Santísimo Viático impreso a propósito en las paredes del portal; las rejas salientes que amenazan los hombros de los adultos y las cabezas de los chiquillos; las riñas de los aguadores en las fuentes por tomar vez para llenar; las carretadas de bueyes cargados de carbón; las interminables filas de mulas conductoras de paja; los inevitables serones de los panaderos ecuestres; los muchachos que venden candela y suele arrimarla al que no la solicita; los que salen en tropel de las aulas o convierten la calle en público anfiteatro imitando la corrida de toros; los fogosos caballos de la brillante carretela que se dirige al Prado; la eterna pesadez de los simones; la silenciosa embestida de los bombés facultativos y la vacilante dirección de los calesines. […] Mi desgracia iba como siempre delante de mí; cuándo me hacía tropezar con una muralla provisional de cascotes apilados, procedentes de una obra, y colocados a tres cuartas de la pared, entre la cual dejaban un estrecho callejón apenas suficiente para el paso de una persona; cuándo me lanzaba de pies en un montón de cal recién apagada; ora me enredaba en una fila de basuras colocadas en medio del arroyo con ocho horas de anticipación al acto de recogerlas; ora me ponía delante ciertos avechuchos nocturnos, cuyo mal aspecto y repugnante desvergüenza ofenden al pudor y la moral pública; por aquí me salía al paso una vacilante tertulia arrojada de una taberna; por allá oía aproximarse el ruidoso tren encargado de aquella parte más sucia de la limpieza; huyendo de su olorífica influencia en el acto solemne de sonar las once, me acogía a la otra acera, a tiempo cabalmente de recibir el rocío con que una amable deidad alimentaba los tiestos de su balcón. (Mesonero Romanos, 1967: 182).

de estos pliegos está presente la advertencia de que las engañosas apariencias apenas encubren males sociales como el oportunismo político, la mendicidad y la pobreza, la prostitución y el robo.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, María de los Ángeles, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1993.

AYALA, María de los Ángeles, edición, estudio y notas de Eusebio Blasco, *Madrid por dentro y por fuera Guía de forasteros incautos*. Universidad de Alicante: Biblioteca Nueva, 2008.

BAKER, Edward, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1991.

BOZAL FERNÁNDEZ, Laureano, *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: A. Corazón, 1979.

CARRO CARBAJAL, Eva Belén, Laura MIER et al.,eds., *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca, 2006.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Costumbristas españoles*, I. Madrid: Aguilar, 1964.

CRUZ CANO, Juan de la, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*. Ed. facsímil. Prólogo de Valeriano Bozal. Fundación Universidad-Empresa, Turner,1988.

Los españoles pintados por sí mismos. Madrid: Ignacio Boix, 1843-1844, 2 vols. Ed. facsímil, Madrid: Editorial Dossta, 1992; 2ª. ed., Madrid: Gaspar y Roig, editores, 1851. Ed. facsímil, Sevilla: Extramuros, 2008.

FLORES, Antonio, *Ayer, hoy y mañana, o la Fe, el Vapor y la Electricidad, Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma por…* Madrid: Imprenta de D. José María Alonso, 1853.

FLORES, Antonio, *La sociedad de 1850,* Edición y prólogo de Jorge Campos, Madrid: Alianza Editorial, 1968.

FONTANELLA, Lee, «Peligros de Madrid», *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Editorial Tecnos, 1976, pp.67-79.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas», en *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico* (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), Roma: Bulzoni,1996, pp.171-178.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Town versus country: the depiction of northern labourers in Madrid in the eighteenth and nineteenth centuries. *Galician Review*, 3-4 (1999-2000), 19-33; «Aldeanos en la Corte: las gentes del Norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)», *Aleluyas,* Urueña, Valladolid: tf! Etnografía, 2002, 56-77.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Vanitas Vanitatis: Las Ferias de Madrid,» en *Anales de Literatura Española,* núm. 20 (2008), 219-240.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Don Perlimplín, Don Crispín y otras vidas de aleluya», *Salina. Revista de Lletres*, 17 (November 2003), 103-109.

HAIDT, Rebecca, «Flores en Babilonia,: Los «gritos» de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850», 313, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol 10, No. 3 (Sept2009), 299-318.

LARRA, Mariano José, *Obras Completas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1886.

Los gritos de Madrid. Colección de setenta y dos grabados. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, l982. Con introducción «Pregones de ayer y de hoy» de Ramón Gómez de la Serna.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *Obras, I*. (Ed. y estudio de Carlos Seco Serrano). Madrid: BAE, CXCIX, 1967.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón* (edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos). Madrid: Castalia, 1994.

PALOMO, María del Pilar, «Texto e imagen en el *Semanario Pintoresco*: Mesonero y Alenza», en *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico* (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), Roma: Bulzoni, 1996, pp.239-247.

REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid*. Zaragoza: Pedro Lanaja, 1646. Ed. facsímil de José Esteban, Madrid: Clásicos el árbol, 1987.

RODRÍGUEZ, Antonio, *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid: Librería de Castillo, 1801; Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1989.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*, Alicante: Institut de Cultura 'Juan Gil Albert', 1995.

SHAW, Donald L., «La pintura… festiva, satírica y moral de las costumbres populares», en *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico* (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), Roma: Bulzoni, 1996, pp. 299-305.

VAREY, J. E., *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 158-1840. Estudio y documentos*. Madrid: Editorial Támesis S.L., 1995.

Fecha de recepción: 15-1-2012
Fecha de aceptación: 30-5-2012

MADRID EN LOS ARTÍCULOS SATÍRICOS COSTUMBRISTAS DE MODESTO LAFUENTE

Mònica FUERTES ARBOIX

Coe College

RESUMEN

El Madrid de la primera mitad del siglo es un lugar caótico en donde se desarrollan los más importantes acontecimientos de la vida política, cultural y económica de España. La capital se desarrolla y crece de la mano de miles de personas que viven con la esperanza de subirse al carro del progreso y transformar su realidad. Madrid será el escenario de infinitos cambios que muchos escritores plasmarán en los periódicos, cada vez más abundantes y poderosos, del momento. De entre estos observadores cabe destacar s Modesto Lafuente, crítico feroz de la realidad social y política de España que a través de su periódico Fray Gerundio (1837-1842), supo plasmar los más satíricos cuadros de los habitantes de la ciudad, desde el político irresponsable a las viudas y huérfanos que sobreviven pos sus calles. Este artículo se centra en este escritor y su exitoso periódico y en el uso que hace de Madrid como escenario de sus crónicas y críticas sociales.

Palabras clave: Modesto Lafuente, Fray Gerundio, Madrid, 1837-1842, ciudad moderna, crítica social, sátira costumbrista, crítica política.

ABSTRACT

The city of Madrid in the first half of the 19th century is a chaotic place where the most important political, cultural, and economic events of the daily life take place. Life in the city grows and develops thanks to the thousands of people who hope to have a taste of the progress going on in the city, and have the opportunity to change their reality. Madrid will be the scenario of infinite changes that many writers want to capture in the growing periodicals of the time. Among these writers, Modesto Lafuente stands out, a ferocious critic of the daily social and political reality of the Spain at the time. Lafuente published the satirical newspaper Fray Gerundio

(1837-1842), where he depictured the most satirical descriptions of the inhabitants of the city, including the irresponsible politician and the life of widows and orphans who survive in the streets. This article focuses in this particular author and his successful satirical newspaper and in the city of Madrid as scenario of his chronicles and social criticism.
Key words: Modesto Lafuente, Fray Gerundio, Madrid, 1837-1842, modern city, social criticism, satire of customs and mores, political criticism.

El crecimiento de las ciudades en la primera mitad del siglo XIX trae como consecuencia una serie de transformaciones urbanísticas que repercuten en la sociedad y en la economía de la urbe. Quizá la más evidente sea la transformación social que va indisolublemente unida al desarrollo de la ciudad. No hace falta más que mirar hoy en día a nuestro alrededor y fijarnos en cómo las recientes oleadas de inmigrantes han transformado los barrios que configuran el mapa urbanístico de cualquier ciudad española como Madrid o Barcelona, por ejemplo. Pero la ciudad también cambia porque debe adaptarse a la nueva sociedad que crece dentro de sus límites, y a veces fuera de ellos, fruto de las relaciones entre sus habitantes. La ciudad guarda en ella el futuro y la esperanza pero también la memoria de lo que fue y de las gentes que vivieron en ella. Nombres, plazas, hospitales, bibliotecas, universidades…, pequeños microcosmos sociales que mantienen una relación directa con la ciudad a través de su historia y su presente.

> Cities brought together energy, information, and human and financial capital in the critical mass needed for social transformation. New forms of transportation, communication, employment, family life, governance, and leisure within Europe, which signaled the change from the world of the mid-eighteenth century to that of the twentieth, were also closely linked to development (Lees and Hollen, 2007:1)

Estudiar el desarrollo de las ciudades abre la ventana al estudio de muchos aspectos de vital importancia para la historia de su progreso, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, cuando las ciudades empiezan a rivalizar por adquirir la calificación de ciudad moderna. En este artículo vamos a centrarnos en el estudio del Madrid de la primera mitad del siglo XIX de la mano de uno de sus críticos más feroces, Modesto Lafuente. Paradójicamente, Lafuente no centra sus artículos en plasmar el desarrollo urbanístico de Madrid, ciudad que le ha de dar fama inmediata, sino que Madrid es el escenario en que sus habitantes viven y se relacionan guiados por unos dirigentes que fracasan constantemente en sus decisiones llevando a la ciudad, y por extensión al país, a la ruina. Lafuente es, pues, el cronista social del Madrid político desde

1837 hasta 1841 en las páginas de su popular semanario *Fray Gerundio*[1]. Como advierten Lees y Hollen, las ciudades en el siglo XIX son centros en los que se desarrolla la modernidad entendida como los cambios que se producen al pasar de una sociedad centrada en el antiguo régimen a una ciudad democrática. Pero el caso de Madrid, y en verdad de toda España, no es así. Si la muerte y el hambre son las características principales del Madrid de principios de siglo, seguirá siendo así hasta una vez iniciada la liberalización del país ya que «el fin del Antiguo Régimen y los comienzos del Estado Liberal no fueron en Madrid, ni en España, obra de una próspera burguesía mercantil e industrial sino más bien resultado de una ruina económica que arrastró en su estela una quiebra política» (Julià, 1994: 265). Las reformas económicas que posteriormente llevó a cabo Mendizábal con la desamortización de las propiedades eclesiásticas no tuvieron el resultado que se esperaba y es algo de lo que se hace eco Fray Gerundio. En su camino a Madrid desde León observa éste el lamentable estado de los conventos en Salamanca y el hambre que pasan los que se encuentra en su camino, como los que se encargan de pasar por un miserable sueldo a las personas de orilla a orilla del río Adaja, a los que Fray Gerundio califica de puentes de carne ya que «por miserables dos cuartos tendréis el gusto de montar en un hombre, como montó mi lego; y después desafiad a los estrangeros a ver si con todo su progreso y sus artes y su industria han llegado ellos a tener puentes racionales como tenemos nosotros en Castilla» (*Fray Gerundio*: 1840, Vol. III, 18). Hambre y miseria que le seguirán hasta su entrada en la corte el 5 de julio de 1838. Una vez instalado en Madrid y empezando su tarea de periodista sigue escribiendo sátiras políticas como observador implacable de las sesiones de las Cortes. De estas observaciones se advierte el estado lamentable en el que se encuentra Madrid, pero sobre todo sus gentes. Por extensión, Lafuente quiere señalar el lamentable estado en que encuentra el país en general. Para él, no cabe duda, los culpables son los políticos. Madrid es el escenario en el que se juega el futuro de España. Madrid es un *no-lugar* en el que todas las miserias sociales tienen cabida. Es además, un escenario en el que se mal practica la política. Son escasas las descripciones de las calles y edificios, comparadas con las de su contemporáneo Mesonero Romanos. Y eso es así porque a Lafuente no le interesa la pincelada segura y mimética de la narración costumbrista, sino que Madrid es el marco

1. Hay que precisar que la publicación de *Fray Gerundio* empieza en León en 1837, aunque los artículos hacen referencia a las decisiones de los políticos en Madrid y, sobre todo, a la guerra civil que asolaba al país y las consecuencias económicas que tuvieron en la sociedad. Tras el éxito obtenido casi de inmediato, decide trasladarse a la capital para seguir más de cerca y sin demoras las decisiones políticas de los gobernantes.

que circunscribe las malogradas decisiones políticas y económicas que afectan no sólo a la capital sino a todo el país. Madrid es el centro del desastre desde el cual el escritor puede relatar las consecuencias que esas medidas tomadas por el gobierno tienen en la sociedad. Hay que recordar que desde que inicia la publicación del *Fray Gerundio* en 1837 el país está en guerra, una incomprensible y larga guerra que está arruinando aún más a España y que tiene terribles consecuencias para la población. De hecho el tema de la guerra será constantemente amonestado porque aumenta la problemática social del país como el crecimiento incesante de viudas y huérfanos que no tienen acomodo en el Madrid de esos años. Esto evidencia la falta de infraestructura social de la que adolece la capital. En uno de sus mordaces artículos incita a los políticos a que sean ellos los que se maten,

> Estoy temiendo que tanta ilustración ha de venir a parar en suicidarnos todos, y en verdad que puede que fuera el único medio de acabar con esta pícara guerra, este pícaro cáncer que nos va royendo a todos insensiblemente las entrañas. Señores, animémonos; yo soy uno de tantos: les doy a uds. palabra, a fé de Fr. Gerundio, que lo mismo será verles a uds. todos estirar la pata, no tardo medio siglo en dejarme morir […] Efectivamente deben uds. irse suicidando. La gente del movimiento, y los hombres de letras ya han empezado a dar ejemplo. El otro día un maestro de baile se tiró en el estanque del Retiro y habiendo sido feliz en la ejecución de una variación que ensayaba por primera vez, tuvo la fortuna de acertar a ahogarse (*Fray Gerundio*: 1840, Vol. III, 55)

Todos los temas de la realidad contemporánea tienen cabida en el *Fray Gerundio*. La sátira, esa anárquica convención literaria en la que todo vale, está presente desde el principio al fin, empezando por la forma y estructura del semanario[2], al contenido de los temas que trata: literarios, de política y de costumbres. La sátira lo abarca todo: nada está mal, nada sobra, nada es excesivo o escaso, de mal gusto o extremadamente erudito. Se trata de destruir con la palabra el presente para ofrecer una imagen de la realidad mucho más poderosa y real. Dentro de este aparente mundo anárquico se pueden distinguir, sin embargo, algunos de los temas que reiteradamente aparecen el semanario como la política, la guerra civil, que mencionábamos anteriormente, la consecuente crisis económica, la libertad de imprenta y la relación con la prensa contemporánea. Además, estos temas tratan de manera directa

2. Los artículos al principio de la publicación adoptan la forma de los sermones, posteriormente siguen la estructura de artículos periodísticos a los que Lafuente llamará capilladas haciendo clara referencia al golpe dado con la capilla del hábito de los monjes.

o indirecta las consecuencias sociales que su larga duración tienen en la sociedad española.

El nuevo gobierno que se instituyó en 1837 temeroso de las consecuencias del motín de la Granja no quiso restablecer la Constitución de Cádiz que había prometido. La prensa se enfrentó al gobierno y se temían nuevas conspiraciones organizadas en sociedades secretas y en los periódicos. Lafuente expresa su desconfianza en el Gobierno de Calatrava en una de las primeras capilladas de abril de 1837, «Fray Gerundio y un comerciante», en la que éste discute con un comerciante sobre unos paquetes de garantías del gobierno que éste le intenta vender,

> Pues escusa V. de desempaquetar, porque me consta que es género falso. –Si quiere V. buenos antecedentes también los traigo. –Políticos, supongo. –Si señor, políticos. –Retírelos V., que esos ya no rigen. Hay también buenos principios, ¿quiere V. alguno? –Ya me contentaría yo con tener seguro un simple puchero, cuando mas meterme ahora en principios ni postres. Si son principios políticos también, Señor. […] Quiere V. alguna tabla de derechos? ¿De derechos de puertas? –No señor, de derechos del hombre. Estos son arreglados, pero es todavía género de contrabando; y me cuesta traerlos embutidos en sociedades secretas debajo de esos periódicos de la oposición, y bien liados en cinta de teorías: ¿quiere V también teorías sueltas? (*Fray Gerundio*: 1840, vol. I, 35-36).

Según el protagonista, los planes de desamortización de Mendizábal fueron una estafa y nunca se solucionó el problema del empréstito dentro y fuera de España. Lo que más molesta a Fray Gerundio es que el gobierno siga prometiendo soluciones a corto plazo que nunca se llegan a cumplir. Interesante y divertida es la crítica que hace de las manifestaciones a favor de la Constitución del año 12 y del año 37 y de los diferentes grupos políticos que abogan por imponer su ideología y programa político.

> ¿Qué voces son esas que se oyen a lo lejos, y cuya confusa mezcla no deja percibir más que el eco del final «OOOn?» –Esos son algunos que gritan viva la ConstituciON: escuche V. verá como se oye por lo bajo que dicen entre dientes; del año 12, y piden lo que es justo. –¿Con que piden lo que es justo? Cómo se engaña V., amigo mío lo que gritan es viva la ConstituciON, poco después añaden, reformada; y está demostrado ya que es la que conviene. –Tan engañados estais uno como otro: os ilusionan los deseos; lo que dicen es: que progresa la facciON! Que nos vende algún bribON! Acabemos con la facciON! Y en verdad que es lo que importa (*Fray Gerundio*: 1840, vol. I, 105).

Fray Gerundio es de la opinión de que antes de aprobar la Constitución hay problemas más urgentes como el de la guerra. Además, como los políticos no mantienen las promesas, una vez en el poder hacen y deshacen sus planes según les parece mejor, como el de añadir decretos a la Constitución de 1812

para matizar su contenido y evitar enfrentamientos con los otros partidos políticos y con la prensa. «En vista pues de tan constante mania de apendizarnos o adicionarnos cuanto a decreto huele, yo Fr. Gerundio, me veo en la necesidad de hacer la siguiente proposición a la Academia española: Pido que el adagio español que dice: no hay sábado sin sol, ni doncella sin amor, ni vieja sin dolor, se añada, ni decreto sin apéndice» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. II, 10)

A Fray Gerundio le irrita la división política entre los miembros de los partidos liberales porque pone trabas constantes a proyectos importantes para el bienestar de la nación, como el fin de la guerra civil o la implantación de programas económicos que realmente funcionen y reformen la economía. «yo confío, hermano Pelegrín, en que se han de hermanar los bandos liberales en rededor de este pendón de la libertad; casi creo que está hecha la reconciliación» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. II, 140). Pero desde los periódicos se alimenta el malestar y la enemistad entre los partidos políticos y son imposibles la hermandad y la paz en el gobierno. Fray Gerundio echa la culpa también de este rencor y pugna constante entre partidos a los políticos exiliados que volvieron tras la muerte del Rey. Se esperaba de ellos que trajeran grandes ideas y mejoras económicas, pero fueron los principales iniciadores de las escisiones entre los partidos liberales, sobre todo entre los exaltados y los moderados. Así retrata en unos versos sarcásticos la decepción que supuso su vuelta:

> ¿Y son estos los hombres
> que TAN GRANDES, TAN GRANDES nos pintaban,
> y cuyos huecos nombres
> en Londres y París tanto sonaban,
> los sabios diplomáticos profundos,
> políticos GIGANTES,
> que con hombros de Talantes
> pretenden sustentar entrambos mundos?
> Ay! Qué grandazos
> serían allá!
> ay que pequeños
> van siendo acá!
> Gran Dieu, qu'ils sont petits!
> petits, petits, oui petits, tout petits. (*Fray Gerundio*: 1840, vol. I, 178-179)

Como vemos, la política empapa todos los artículos de esta publicación. Cada pequeño acontecimiento, noticia en la prensa o sesión en las Cortes encuentra su sitio en las páginas del *Fray Gerundio*, y los ejemplos que aquí incluyo son una muestra de sus observaciones sobre la vida política española. Aunque Lafuente simpatiza con el grupo liberal progresista, no se rige por

una ideología política partidista. Entiende que el problema de España no se resolverá mientras los partidos políticos no lleguen a un acuerdo y dejen de provocar altercados y levantamientos cada vez que accede al poder un grupo político determinado. El entendimiento, a veces, sólo es posible manteniendo una postura moderada que intente aproximar los intereses de cada grupo. No es de extrañar que en su madurez Lafuente fuera diputado por el partido moderado de O'Donnell ya que, según su experiencia como observador político desde Fray Gerundio, cuando uno de los grupos liberales formaba gabinete volvían a surgir viejas rencillas y odios que dificultaban la viabilidad de los planes políticos.

Otro de los problemas que tuvieron que afrontar los gobiernos que se constituyeron durante este período, fue el de acabar la guerra civil entre carlistas y liberales iniciada a la muerte del rey en 1833. Este es uno de los temas que más preocupa a Lafuente, sobre todo porque del fin de la guerra depende en gran parte la regeneración económica del país. Los moderados trataron de solucionar la cuestión de la sucesión al trono mediante pactos para así evitar la confrontación militar, pero los liberales querían solucionar el conflicto en el campo de batalla.

De hecho, a Fray Gerundio le es igual cómo se solucione el conflicto bélico; lo importante es que se ponga punto final a una guerra que debería haber terminado a poco de empezar, si tenemos en cuenta que las potencias que firmaron la Cuádruple Alianza –Inglaterra, Francia, España y Portugal– en 1834 se comprometieron a defenderse y auxiliarse mutuamente contra el absolutismo[3]. Como es de suponer, los objetivos de la ira de Fray Gerundio son el Infante Don Carlos y los militares que apoyan su causa.

3. La situación la describe muy bien Fray Gerundio en una partida de cartas entre Doña Hispania, Doña Francesina, Doña Britania, el Pretendiente de Doña Hispania y D. Portugalito. En esta partida Doña Hispania siempre pierde porque no se acuerda de jugar al rocambor; unos mirones que están viendo la partida le aconsejan miles de cosas diferentes, comprometiéndola y descubriendo su juego. «El resultado era que Doña Hispania se iba quedando sin cuartos, porque el caballero Pretendiente, aunque se decía Pretendiente de la señora, no trataba más que de chuparla lo que podía. No era extraño, porque para entrar a jugar había tenido que empeñarse mucho, pidiendo prestado a sus amigas Doña Rusita, Doña Holandita, y otras. ¡Mire V. qué méritos de Pretendiente! Estar obsequiando hasta con bajeza a las damas más enemigas de aquella cuya quedando sin cuartos, porque el caballero Pretendiente, aunque se decía Pretendiente de la señora, no trataba más que de chuparla lo que podía. No era extraño, porque para entrar a jugar había tenido que empeñarse mucho, pidiendo prestado a sus amigas Doña Rusita, Doña Holandita, y otras. ¡Mire V. qué méritos de Pretendiente! Estar obsequiando hasta con bajeza a las damas más enemigas de aquella cuya mano pretende!» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. II, 39-40).

Sin embargo, al tratar el tema de la guerra es donde se descubre el más puro y enternecedor sentimiento de Fray Gerundio. Si con la sátira fustiga el alma despertando con la risa la conciencia del lector, con la sufrida descripción de la Navidad en 1837 suscita la tristeza del recuerdo de lo que ya nunca ha de volver. Así, descubrimos una vez más el Lafuente social preocupado por las consecuencias trágicas de estos conflictos en Madrid y en España.

> ¿Qué familia habrá que en esta noche mas que en cualquiera otra, que en esta noche que la religión, la educación, la costumbre consagran diez y nueve siglos há el placer de reunirse los parientes y amigos más allegados en derredor de una mesa, ¿qué familia habrá que no llore al triste y desconsolado recuerdo del hijo que pereció en el campo de batalla, del hermano que asesinó bárbaramente la facción, del padre que gime en la miseria y la desnudez prisionero de los vándalos, del esposo que está padeciendo en un hospital militar, del amante que perdió la pierna o el brazo, del amigo que hacía las delicias de la familia, y hoy corre los riesgos, de la guerra, de la fortuna que le arrebataron los bandidos de la falta de pagas que constituían su único haber, y hoy no la permite poner una triste ensalada con que celebrar la noche buena, que quizá no la ha dejado una pobre cama en que dormir? (*Fray Gerundio*: 1840, vol. II, 175)

No exagera al tratar este tema tan preocupante. Sólo hay que pensar por un momento en los ochenta y tres grabados que hizo Goya sobre los desastres de la guerra entre 1810 y 1820. Como él, Fray Gerundio no está tratando de hablar de la guerra como si fuera un espectáculo. Los dos pretenden indignar y concienciar al público y lo hacen de la mejor manera que saben: Goya mostrando el sufrimiento para conmover al espectador, Fray Gerundio sintetizando en palabras el dolor de un conflicto absurdo que está arruinando al país. Con la sátira Lafuente intenta dotar a las palabras de nueva significación, crear nuevos conceptos para señalar la absurda realidad, y denunciar al lector las cosas que ocurren en su país.

Incluso una vez conseguida la paz, un exigente e insatisfecho Fray Gerundio recuerda que otros problemas siguen sin solucionarse. Lo cierto es que el convenio de paz entre Espartero y Maroto supuso una serie de concesiones que sorprendieron negativamente a los liberales más exaltados, quienes manifestaron su malestar en el Parlamento y en la prensa. La prerrogativa que produjo más malestar fue la concesión de los fueros a las Provincias Vascongadas y Navarra y provocó una división entre los partidarios y los adversarios de los fueros que finalmente terminó con la disolución de las Cortes el 18 de noviembre de 1839.

Pero la deseada paz trajo consigo consecuencias que incrementaron la caótica situación política de España. No le faltaron asuntos a Fray Gerundio

para sus capilladas pues la guerra continuó en Levante hasta mayo de 1840 y no desaparecieron los numerosos problemas que aquejaban al país como la grave crisis económica.

Como mencionábamos al principio de este artículo, la reforma económica propuesta por Mendizábal se consideró como la panacea ideal que iba a solucionar todos los problemas de empréstitos nacionales y extranjeros de España. El voto de confianza de las Cortes otorgando a Mendizábal plena libertad de acción resultó un fiasco y la prensa y los políticos de la oposición se indignaron. La desamortización de los bienes de la Iglesia fortaleció sobre todo la causa liberal: los bienes se repartieron entre los liberales que ya gozaban de una posición económica privilegiada y entre los que el afán de conservar el capital expoliado les hizo prometer fidelidad absoluta al régimen que se lo concedió. Las víctimas de aquel proyecto fracasado fueron los frailes y las monjas que se vieron en la calle de un día para otro. Se les prometió una renta de cinco reales que nunca llegó y las ciudades no contaban con las infraestructuras necesarias para hacerse cargo del gran alud de exclaustrados. Además, había en ellas una multitud de viudas, cesantes y jubilados sin recursos económicos y empujados a la mendicidad. «Por qué no ha de haber, señores, emplaeti boniti, barati, que ni coman, ni beban, ni gasten zapati? Y sino, verán uds. que bien suena al oido: cesanti e jubilati boniti barati. Mejor suena aún, dijo otro excelencia: esclaustrati boniti, barati. Y mejor, replicó el primero: monjiti e viudite bonite barate» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. III, 99).

Fray Gerundio usa la sátira para concienciar a sus lectores sobre la vida de Madrid. Dice que desde que empezó la publicación del semanario su casa parece un tribunal de apelaciones pues todo el mundo viene a contarle sus problemas. De esta manera, se hace propaganda y aumenta la popularidad de su semanario. «Padre Fr. Gerundio, diga V. algo por Dios sobre el hambre que estamos pasando yo y mis seis chiquillos al cabo de un año que hace que no cobro un cuarto, me dice llorando una señora viuda, demacrada, y llena de ayes y dolencias» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. I, 114). La exageración es una manera de resaltar la realidad y de captar la atención del lector, «¡Cuidado que no se puede dar un paso sin tropezar con un pobre! ¡Jesús que horror! Parece que los han sembrado. No bien ha salido uno de casa, impregnado acaso de ideas de felicidad, si acaba de leer un decreto de reforma, o el manifiesto de un ministro, cuando se le presenta a la punta de la nariz un sombrero cotroso, acompañado de un por amor de Dios […]» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. II, 69). Con aguda visión y parodiando a Horacio, escribe:

> Creedme, Pisones; los pueblos son momias. Su único clamor es paz y pan: sus deseos se limitan a que les dejen comer un pedazo de pan en paz: sus ideas dominantes paz y un zoquete de pan por activa, y un mendrugo de paz y pan por pasiva, y paz por participio, y pan por futuro en rus. El partido con quien tienen mas simpatías es el que les eche menos contribuciones: el mejor gobierno para ellos el que menos les adjetive, y la mejores Cortes las que gerundien menos (*Fray Gerundio*: 1840, vol. III, 14).

Esta mezcla de sátira y de sentido de la realidad española es, creo, uno de los factores del éxito del semanario. Fray Gerundio informa sobre la vida contemporánea en todas sus facetas: lúdica, trágica, sorprendente e ilógica; el prisma con que enfoca los problemas es siempre distinto y audaz. Fray Gerundio quiere asombrar y concienciar al lector que está cómodamente leyendo sus noticias; un lector que, según el mismo Fray Gerundio, pertenece a todos los ámbitos de la sociedad. Ahí reside el éxito, en ser una publicación tan atractiva tanto para el abogado como para el panadero que lo lee en voz alta. Fray Gerundio trata de política contemporánea y de las consecuencias para la sociedad de las decisiones que se toman en las Cortes, algo que atañe a toda la población en mayor o menor grado. Los pobres en Madrid son una realidad tangible con la que los lectores se identifican, asimismo los exclaustrados, las viudas y los huérfanos. Además, el estilo directo, las imágenes conmovedoras, el lenguaje sencillo a la vez que espontáneo, con que relata la vida tal y como la ve aumentan su éxito,

> Efectivamente, las viudas son las tórtolas de la sociedad humana: las sombras animadas del gran cuadro social, son el vocativo caret de los matrimonios; son el pretérito perfecto del verbo conyugar; son como las judías en las huertas, que mientras tienen un apoyo o estacón a que asirse, levantan en derredor de él su lozano tallo, pero una vez que les falte, le doblan humilde y mustio hasta el suelo, y es no pocas veces cruelmente hollado por el brusco pie del jardinero, o por la inconsiderada planta de cualquier transeúnte (*Fray Gerundio*: 1840, vol. III, 119).

> Cansado de leer lástimas, y asaltándome de nuevo la imagen del manto del albornoz, no quise por aquel día abrir mas correo, no acertando a concebir como la España del correo de Fr. Gerundio fuese la misma España que acababa de ver en el Prado. Y es que esta España que nos parece una sola deben ser dos Españas distintas. Una rica y suntuosa, que es la España de Toreno y otros pocos, y otra escuálida y tísica que es la España del resto de los españoles. (*Fray Gerundio*: 1840, vol. IX, 195).

Para terminar me gustaría mencionar un pequeño artículo que dedica a los principales responsables de la venta de prensa periódica por las calles de Madrid. En este artículo se ve claramente la preocupación por la sociedad madrileña de su tiempo. Me refiero a los ciegos, quienes como consecuencia de

la Real orden publicada en junio de 1839 se ven privados de hacer el único trabajo que les era permitido y del que eran dueños exclusivos. «La hermandad de los ciegos de Madrid, –«sort of masonic fraternity amid the powers of darkness»– muere como institución, víctima de la evolución de la sociedad y de la organización del comercio y de la industria, del progreso de las técnicas de la información y, en menor grado, de la naturaleza de sus actividades, consideradas peligrosas para el poder y para las instituciones». (Botrel, 1993: 94). Tirabeque se pregunta por qué a las rabaneras y todos los vendedores les está permitido vocear por las calles y plazas de la Villa «para publicar sus géneros de comercio e industria» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. XI, 204), y en cambio los escritores no pueden vender sus obras por medio de «los pobrecitos ciegos que no tienen otro modo de ganarse la vida, los prenden y los meten en calabozos, y los tienen días y más días, o los mandan de justicia en justicia a cincuenta o cien leguas sin más socorro que el de Dios, nada más que porque publican por la calle un periódico o un impreso cualquiera». (*Fray Gerundio*: 1840, vol. XI, 204). Opina Tirabeque que el gobierno debería procurar que no se publicasen anuncios en contra de la moral porque confía en el buen criterio del público para saber discernir el buen periódico del malo como el Eco de la Milicia Nacional o El Huracán. También se queja Fray Gerundio de que el gobierno encarcele a los ciegos sin proporcionarles otra manera de ganarse la vida y añade indignado que «bochornoso es, Pelegrín, e ignominioso para nuestra patria, que en todas las naciones haya de haber establecimientos de asilo y educación para los ciegos, menos en este nuestro siempre mal gobernado país.» (*Fray Gerundio*: 1840, vol. XI, 205) La capillada termina con una mención a la ceguera de los ministros y considera Tirabeque que a los nueve mil ciegos que se cuentan en la costa del Mediterráneo hay que añadir «otros ciento y tantos» porque sólo en un país de ciegos puede suceder que se prive a los escritores de lo que no se priva a las rabaneras y se trate tan mal a los ciegos.

Si, al principio de su publicación, *Fray Gerundio* repite en numerosas ocasiones su imparcialidad política y la gran consideración que tiene a sus hermanos periodistas, vemos cómo, a medida que la situación política se complica y se diversifica la prensa, no puede permanecer callado y comparte, aunque no quiera, su ideología con el público. La imagen de escritor liberal progresista que ofrecía Lafuente desde León se va matizando con los años y, aunque continua defendiendo el constitucionalismo, sus simpatías se decantan por los moderados y así se mantendrá hasta el final del semanario y de la vida del escritor.

Las aventuras de Fray Gerundio no terminaron aquí. Recordemos que Lafuente publicó bajo el título de *Fray Gerundio*. Era segunda (1843-1844), más artículos periodísticos con Fray Gerundio y Tirabeque como protagonistas. Los mismos personajes, además, siguen sus aventuras en el *Teatro social del siglo XIX* (Madrid 1845-1846), en el *Viage aerostático de Fr. Gerundio y Tirabeque: capricho gerundiano: en que se dá cuenta de la espedición aérea que verificaron Fr. Gerundio y su lego en el globo de Mr. Arban y en su compañía, la tarde de I de noviembre de 1847* (1847), *La revista Europea* (1848-1849) y los *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin* (1851). Suspender la publicación no significó dejar de lado a Fray Gerundio y Tirabeque, todo lo contrario. Aprovechando la popularidad que le dieron estos dos entrañables personajes Lafuente continuó publicando libros con ellos como protagonistas. Incluso él firmaba las colaboraciones que hiciera en otros periódicos, con el nombre de Fray Gerundio, que ya no había de abandonar hasta su muerte en 1866.

Fray Gerundio tuvo una influencia extraordinaria en el periodismo de su tiempo y tras él aparecieron periódicos y revistas como *Fray Junípero* (Madrid 1840), *Fray Gerundio* (Sevilla 1843), *Fray Supino Claridades* y *Fray Tinieblas*, ambos publicados en 1855. Las ilustraciones que muestran a los personajes de Fray Junípero y su lego son muy similares a las de Fray Gerundio y Tirabeque, sin duda alguna para identificar el carácter satírico de la publicación y aprovechar el éxito del semanario de Lafuente para hacerse publicidad.

Como hemos visto la ciudad para Lafuente es un lugar abandonado por los políticos en la que no ocurren grandes cambios urbanísticos. No hay descripciones detalladas de calles o edificios si no es para destacar el abandono en que se encuentran. A Lafuente le interesa la política, pero sobre todo las consecuencias sociales que su mala práctica tiene en la población de Madrid. Al contrario de otros costumbristas como Mesonero Romanos que se proponen «convertir en modelo a las demás poblaciones para que sirva a un tiempo de estímulo y gloria de nuestra patria» (Julià: 1994, 287). Algo que no está en los planes de Lafuente concentrado en mostrar la realidad tal y como es a través del costumbrismo satírico, para él el único medio eficaz de enseñar Madrid en toda su complejidad y caos social.

BIBLIOGRAFÍA

BOTREL, Jean François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

JULIÁ, Santos, David RINGROSE y Cristina SEGURA. *Madrid, historia de una capital*. Madrid, Alianza editorial, 1994

LAFUENTE Y ZAMALLOA, Modesto. *Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres*, Madrid, Imprenta de Mellado, segunda edición, 15 volúmenes, 1840.

LEES, Andrew and Lynn HOLLEN LEES, *Cities and the Making of Modern Europe, 1750-1914*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Fecha de recepción: 12-12-2011
Fecha de aceptación: 15-5-2012

RAMÓN DE NAVARRETE Y *MISTERIOS DEL CORAZÓN* (1845): CIUDAD DEL LUJO Y DEL GLAMOUR[1]

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Cantabria

RESUMEN

El artículo da una noticia de la vida y obra de Ramón de Navarrete, mecionando su necrológica de Larra y su labor como autor teatral. Explica con más detalle su labor de periodista especializado en la crónica de la alta sociedad, pues resulta importante para comprender mejor la novela. A continuación analiza la novela *Misterios del Corazón* (1845) de la que destaca tres elementos. El primero, que se trata de una novela de costumbres urbanas que refleja con fidelidad y realismo espacios urbanos que existían en el Madrid de la época. El segundo, la construcción teatral de la novela. Y el tercero las ilustraciones que acompañan al texto, y su relación con los elementos anteriores.
Palabras Clave: Ramón de Navarrete, Misterios del Corazón, literatura ilustrada, novela, realismo.

ABSTRACT

The article gives a news of the life and Ramon de Navarrete's work, mentioning his Larra's necrological one and his labor as theatrical author. It explains with more detail his labor of journalist specialized in the chronicle of the high company, since it turns out important to understand better the novel. Later the novel analyzes *Misterios del Corazón* (1845) of that emphasizes three elements. The first one, which treats himself about an urban novel of customs that reflects with loyalty and realism urban spaces that existed in Madrid of the epoch. The second one, the theatrical construction of the

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX*, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011 del Gobierno de España, Ref. nº FFI2008/0035FILO.

novel. And the third party the illustrations that they accompany on the text, and his relation with the previous elements.
Key words: Ramón de Navarrete, Misterios del Corazón, Illustrated literature, Novel, Realism.

EL ESCRITOR

Un reciente artículo de Rubio Cremades (2008) constituye el único acercamiento crítico que ha habido a la figura de Ramón de Navarrete en los últimos cincuenta años. Una situación curiosa para un escritor que estuvo en la primera fila de la vida literaria del tiempo que le tocó vivir, que fue la mayor parte del siglo XIX. Novelista, dramaturgo y periodista, su larga vida le permitió ser discípulo de Alberto Lista en su juventud, y muchos años después, introductor en los salones madrileños de un joven llamado Marcelino Menéndez Pelayo[2]. Se convirtió en una presencia constante en el Madrid literario, prácticamente en una institución, hasta tal punto que Pérez Galdós dijo de él que era «más viejo que la Cuesta de la Vega»[3]. Pero, fallecido a las puertas del nuevo siglo (1897), su memoria fue borrándose poco a poco, hasta convertirse en un nombre más, de los muchos que pululan por el Espasa y su obra no ha merecido estudios. Y sin embargo hay en Navarrete un escritor con voz propia, y con obras de interés que conviene rescatar.

Sobre la fecha de nacimiento de Navarrete hay dudas. En el artículo citado de Rubio Cremades se indica 1818, mientras que Ovilo y Otero (1860) apunta 1820. Tanto Ovilo y Otero como Martínez de Velasco (1891) lo sitúan como discípulo de Alberto Lista y amigo y protegido de Espronceda. Ovilo y Otero, en concreto, afirma que fue Espronceda quien intercedió ante Julián Romea, para que éste pusiera en escena la primera obra original de Navarrete, *Emilia*.

Redactor de la *Gaceta* desde muy joven, gracias al apoyo de Espronceda, publicó en ese periódico numerosas críticas teatrales. Una nota necrológica

2. Así recuerda Enrique Menéndez Pelayo una calaverada de su juventud en Madrid, allá por 1881. «A punto estuvimos de que se nos aguara la fiesta, pues bajando durante un intermedio de la función al foyer guipamos desde la escalera a mi hermano Marcelino, de quien todo el día andábamos huyendo, y que se dirigía hacia la sala. Acompañábale otro señor de mucha más edad que él, aunque muy restaurado y compuesto. Corriendo los tiempos tuve ocasión de conocerle: era el famoso cronista de salones *Asmodeo*, estimable novelista y, además, dramaturgo» (1983: 187)
3. «¿No ves en otro grupo a Ramón de Navarrete? ¡Oh, *le grand critique de société*, por mal nombre *Asmodeo*! Dicen que es más viejo que la Cuesta de la Vega, pero está muy espigadito todavía.». Rubio Cremades hace notar que Navarrete aparece también en *Juanita la Larga* de Valera y en *Pequeñeces* del Padre Coloma, en ambos caso en su faceta de conocedor de la aristocracia y de los salones.

sobre Larra, publicada el 4 de marzo de 1837[4], significó, según Ovilo y Otero, el lanzamiento de su carrera literaria: «El juicio que publicó a la muerte de Larra, fue el que más contribuyó a su popularidad y lo colocó a la altura en que se encuentra todavía» (1860: 50)[5].

Es una necrológica, la de Navarrete, que da muestra de la incomodidad que había provocado en buena parte de la sociedad de su época la ácida crítica de *Fígaro*. El texto, bajo el lamento por la muerte del «escritor cuyas obras excitaban la risa y eran para todos objeto de predilección» se convierte en una defensa de la sociedad a la que Larra criticaba:

> Ideas exageradas o una fantasía acalorada llevaron a Larra al sepulcro, que abrió con sus propias manos sin acordarse de que su vida ya no era suya, que debía consagrarla a su patria y a sus hijas, que su ejemplo seria tal vez pernicioso a esa sociedad *no tan estúpida ni tan corrompida* como se pretende, y en la cual aún brillan virtudes y sentimientos nobles a la par de acciones desinteresadas. ¡Y así era como pretendía corregir los vicios?... ¿así como quiso demostrar la exactitud de sus doctrinas?... Por fortuna esa sociedad, que se calumnia, que se llama *estúpida y corrompida*, no está tan desprovista de ilustración y de virtud que no se aparte de un ejemplo vivo de demencia, ni deje de reprobar altamente un acto que si mueve a compasión, causa también horror y estremece a la naturaleza. (Las cursivas son de Navarrete).

Las ideas del Navarrete de diecisiete o diecinueve años que redactó esta necrológica se iban a mantener, en lo fundamental, a lo largo de toda su carrera: defensa, es más, exaltación de la sociedad y de la vida social, desconfianza de los extremos, conservadurismo. Desde el principio de su obra se nos muestra como un personaje acomodado confortablemente en la sociedad de su tiempo. Esa tranquila aceptación de la realidad social, política y cultural de su época fue la clave principal de un éxito y de una estima de la que disfrutó sin interrupción a lo largo de sesenta años.

A partir de esa necrológica inicia una gran actividad literaria, como dramaturgo, como novelista y como periodista. Esta última actividad fue la que le reportó más fama. Creó un nuevo género: la crónica social. Artículos en los que se describían con minuciosidad, con deleite y sin un ápice de crítica, los bailes, las fiestas y las actividades de la gran sociedad madrileña, que conocieron un enorme éxito. Iniciadas en las *Crónicas madrileñas*, firmadas con el seudónimo *Pedro Fernández*, continuaron con una serie de artículos en *La Época*, con la firma de *Asmodeo* y ya más avanzado el siglo con los artículos de *La Moda Elegante* que firmaba como *El Marqués de Valle-Alegre*. Esta actividad

4. Apareció publicada sin firma.
5. Vease Anexo 1.

fue la que le hizo más célebre y la que retratan en sus novelas, Coloma, Valera y Pérez Galdós. Fue imitado por muchos pero a lo largo de su vida mantuvo la primacía en ese campo. De hecho, sus crónicas fueron un elemento muy importante del triunfo de *La Época,* y llegaron a convertirse en una de las señas de identidad de ese periódico. Así nos lo indica Pedro Antonio de Alarcón, en Diciembre de 1859, en este comentario de *Diario de un testigo de la guerra de África*:

> También hemos recibido el correo de España, de dos días, durante los cuales no ha sido posible pasar el Estrecho... ¡Ah, *Pedro Fernández*! ¡Conque tan buen invierno se prepara en Madrid! ¡Conque ya se abren los salones, y se empieza a bailar, y contáis con la Ristori, y habrá concierto en casa de la condesa del Montijo! Ya ves que también aquí se leen tus *Cartas Madrileñas*... ¡Y si supieras qué penosa impresión nos causan! ¡No sé cómo el general Ros de Olano, tan cuidadoso de la alegría de sus tropas, no ha prohibido a *La Época* la entrada en el Campamento! ¡Bailes! ¡Teatros! ¡Música! ¡Amable conversación! ¡Amores! ¡Casamientos! ¡Fuente castellana…! ¿A qué nos recuerdas todas esas cosas? ¡Oh, qué cruel te ha tornado tu familiaridad con el bello sexo! (Alarcón: 1856: 36)

Sin duda ha sido esa faceta de luminaria social, amigo de Condesas, Marquesas y Duquesas, amable cronista de la aristocracia y gran entendido en modas, decoraciones y adornos, lo que más se recuerda de él. Pero Navarrete fue también novelista y dramaturgo de éxito y reconocimiento.

Su éxito teatral más importante fue *Don Rodrigo Calderón o la caída de un ministro*, estrenada en 1841 y que obtuvo gran éxito. Agustín Challamel, historiador francés, que en 1843 publicó *Un eté en Espagne*[6]*,* lleva cartas de presentación para dos célebres escritores españoles del momento: Mesonero Romanos y Ramón de Navarrete, «auteur de *Don Calderón* (sic.), drame d'un grand mérite» (Challamel, 1843: 188)[7]. Rubio Cremades (2008: 287-87, n. 2) da noticia de casi cien títulos entre obras originales, traducciones y adaptaciones. Uno de los autores más representados de su época. Prueba de su presencia en las tablas es que fuera uno de los fundadores de la *Sociedad de Autores Dramáticos*, entidad que bajo la protección de José de Salamanca y con Antonio Gil y Zárate como director, pretendió constituirse en editorial

6. El verano de 1842.

7. El recibimiento de Mesonero y de Navarrete al viajero francés fue muy acorde con las respectivas personalidades de cada uno. Mesonero le recibió con mucha cortesía, conversó con él y le pidió, al saber que estaba escribiendo un relato de su viaje que tratara con justicia las cosas de España: «me pria d'être juste, si j'écrivais sur son pays»(188). Navarrete le recibió, le facilitó la entrada al Ateneo, lugar que Challamel alaba sin reservas, le hizo entrar en La Moncloa y le sirvió de guía por los salones de la buena sociedad madrileña. Challamel indica sobre Navarrete que «je puis appeler mon mi» (188)

para conseguir más beneficios para los autores y al mismo tiempo establecer relaciones sólidas con los teatros de las provincias. En la circular, de 31 de diciembre de 1848, que anunciaba la sociedad[8] se indica que «figuran casi todos los que hasta ahora se han granjeado alguna reputación en esa clase de literatura». La lista de autores estaba integrada por Manuel Bretón de Los Herreros, Leopoldo Augusto de Cueto, José María Díaz, Patricio de la Escosura, Carlos García Doncel, Antonio García Gutiérrez, Antonio Gil y Zárate, Isidoro Gil, Juan Eugenio Hartzenbusch, El Duque de Rivas, Tomás Rodríguez Rubí, Luis Olona, Luis Valladares y Garriga y Ramón de Navarrete. En suma la plana mayor del teatro romántico (con la excepción de Ventura de la Vega y José Zorrilla) entre los que se encontraba nuestro autor.

Rubio Cremades en su artículo se detiene más en su faceta de novelista, que se inició en 1843 con *Creencias y Desengaños*. Este título fue el primero de una nueva colección de novelas: *Crónicas españolas, colección de novelas originales*. Dirigida por Ignacio José Escobar, esta colección, en el anuncio de su constitución[9], hizo constar los títulos que pensaba publicar: *Higiene social*, de Ramón de Campoamor; *El mundo nuevo*, de Ignacio José Escobar; *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch; *La enferma del corazón,* de Gregorio Romero Larrañaga; *Laura de Sandoval* de Diego Coello y Quesada; *Una leyenda* de José Zorrilla; *La Madrastra*, de Juan Martínez Villergas y *Don Rodrigo Calderón*, de Carlos García Doncel. La colección debió ser un fracaso, pues de todos estos títulos solo el de Romero Larrañaga llegó a publicarse (al menos no he localizado referencias del resto), pero de nuevo encontramos a Navarrete codeándose con autores en esos momentos ya consagrados como Zorrilla, Hartzenbusch, Campoamor o Romero Larrañaga.

LA NOVELA

Misterios del Corazón apareció en cinco números de *El Siglo Pintoresco* en 1845[10], en 1849 volvió a ser publicado, en el folletín de *La Época*, entre abril y mayo[11], y ese mismo año apareció en libro, impreso en Sevilla, por Gómez[12]. Todo ello indica que Navarrete estaba satisfecho de su obra.

8. *El Heraldo*. Nº 479. 31 de diciembre de 1848. Página 2.
9. *El Heraldo*, 11 de mayo de 1843, página 4.
10. Entrega 2: abril de 1845; Entrega 4: mayo de 1845; Entrega 6: junio de 1845; Entrega 9: Julio de 1845; Entrega 12: agosto de 1845.
11. Desde el 24 de abril hasta el 3 de mayo en 8 números de *La Época*: del 19 al 27.
12. *Misterios del corazón, novela original*, por Don Ramón de Navarrete. Sevilla. Imprenta de Gómez editor, calle de la Muela, 32. 1849, 110 pp.

La historia que narra *Misterios del Corazón* es sencilla: El marqués de Vivarrambla, casado desde hace seis años, es amante de Adela de Arambarri, amiga de su esposa, Clementina, la marquesa de Vivarrambla. Absolutamente indiferente a los sentimientos de su mujer se complace en aparecer en público acompañado de su amante y su esposa. En una sociedad que todo se comenta y se sabe, las relaciones del marqués y de Adela son públicas y notorias y la marquesa de Vivarrambla es objeto de burla generalizada. Viendo la situación, el Conde de Peñaflor, un dandy desocupado y egoísta, se hace amigo del Marqués con la idea de aprovechar el despecho de Clementina para seducirla y triunfar públicamente con tal difícil conquista. Clementina se resiste a los intentos del Conde, e implora el auxilio de su marido que le hace un desprecio público en el teatro ante toda la sociedad. El Conde acompaña a una furiosa Clementina a su hogar mientras el marqués se queda tranquilamente en el teatro con su amante. Peñaflor aprovecha el momento para entregar a Clementina una carta que ha robado al Marqués, en la que hay pruebas de sus relaciones amorosas con Adela, relaciones en que hasta el momento Clementina se ha negado a creer. Peñaflor se oculta ante la llegada del Marqués, que entra en la habitación de Clementina con idea de reconvenirla por dar escenas en público, pero ésta le enseña la carta y le exige la separación. El Marqués, conmocionado accede a la separación, a que la Marquesa se quede con sus dos hijos y a que siga viviendo en esa casa de donde él se irá. En el momento que Clementina deja de ser una ridícula esposa engañada y pasa a ser una mujer digna y altiva, el Marqués siente que se ha enamorado, por primera vez, de una mujer con la que estaba casado pero a la que nunca quiso. Intenta en ese momento la reconciliación, pero Clementina le conmina a irse de la casa y no volver a verla. La escena ha sido observada en todo momento por Peñaflor, que estaba oculto en la alcoba contigua al salón. Cuando el Marqués se va, Clementina propone a Peñaflor un trato: ella aparecerá en público como su amante, pero en privado no tendrán ninguna relación, salvo que Clementina decida otra cosa. El Conde acepta sin dudar y abandona también la casa en la que Clementina, una vez sola, cae desmayada. La novela continúa con un intervalo de unos meses. Clementina, a quien todos creen amante de Peñaflor, con el que reiteradamente se exhibe en público, se ha convertido en una estrella de los salones aristocráticos. Asiste a todas las fiestas, es admirada por su belleza y por su elegancia, y es la indiscutible reina de la temporada. El Marqués ha enfriado mucho sus relaciones con Adela a la que trata con indisimulado desprecio; tanto que Adela decide el matrimonio con Justo Paniagua, provinciano torpe y ridículo, primo de Peñaflor y personaje cómico del relato. Para reconquistar a su mujer, el marqués ha cuidado su indumentaria, antes

muy desarreglada y se ha acicalado su pelo y barba. Ha cambiado sus hábitos de vida y ahora frecuenta la sociedad elegante, cosa que antes no hacía, para tener oportunidad de hacerse ver a los ojos de su mujer. En una fiesta en una casa aristocrática en la que la Marquesa obtiene un gran éxito como cantante, el Marqués se acerca a su mujer y entablan conversación. Peñaflor, que lo observa, se acerca y hace unas observaciones irónicas. El Marqués se ríe de la situación en la que un amante está celoso de un marido, el Conde se ofende y la conversación termina en un desafío. Clementina conmocionada se vuelve a su casa y el Marqués la acompaña. Una y otro se explican mutuamente sus sentimientos y se dan cuenta de que siguen enamorados. En ese momento llega el Conde y Clementina pide a su marido que se esconda y oiga la conversación. El Conde furioso le dice a Clementina que a la mañana siguiente se bate y que ya que puede morir, desea morir por algo y no por nada. En la conversación subsiguiente se comprueba que nunca han sido amantes y Clementina trata al Conde con desprecio y dureza y le acusa de pretender usarla como un mero trofeo ante la sociedad. Finalmente el Conde se marcha de la casa frustrado y jurando vengarse y el Marqués comprueba que pese a las apariencias, su mujer le ha sido fiel.

Un personaje secundario nos cuenta el final de la historia. En el desafío el Marqués le ha destrozado un brazo al Conde, brazo que habrá que amputarle. El matrimonio, con sus hijos, ha abandonado Madrid y se ha instalado en París sin intención alguna de volver como lo prueba el hecho de que han vendida la casa; precisamente a Justo Paniagua que se va a casar con Adela. Ante el escándalo y el asombro de sus contertulios, este personaje que nos da las últimas noticias comenta: «Son misterios del corazón».

NOVELA URBANA Y DE COSTUMBRES

Es indudable que a la hora de analizar esta breve novela no puede dejarse de tener en cuenta la fecha: 1845. En el artículo citado con anterioridad, Rubio Cremades indicaba que «es evidente de la existencia de una novela de costumbres en la década de los años treinta y cuarenta» (2008: 240). Russell P. Sebold indica que «el primer decenio del realismo moderno, no es el de 1870, sino el de 1840» (2007:15). Ambos críticos citan a este respecto novelas como *Los cortesanos y la revolución* de Eugenio de Tapia (1838-1839), *La protección de un sastre* de Miguel de los Santos Álvarez (1840)[13], *El poeta y el banquero. Escenas*

13. Habría que citar aquí además, como otras muestras del realismo, los dos relatos que Miguel de los Santos Álvarez publica en 1841 con el título «Agonías de la Corte». Publicados primero en *El Iris*, la «Agonía segunda» quedó incompleta. Su autor, ese

contemporáneas de la revolución española de Pedro Mata (1842), *Madrid y sus misterios* de Jacinto de Salas y Quiroga (1844) o *María o la hija de un jornalero* de Wenceslao Ayguals e Izco (1845). Es pues, *Misterios del Corazón*, una más de esas obras que demuestran la existencia de una narrativa interesada por la realidad en la década de 1840. Pero, además, la novela ofrece el interés de ofrecer una realidad distinta, de encontrar nuevos espacios y nuevos personajes para la narrativa. Espacios y personajes netamente urbanos, de gran ciudad además, de clase alta, de lujo y de glamour. Un espacio urbano que Navarrete conocía a la perfección y en el que se desenvolvía con plena comodidad.

La historia que se cuenta es indisociable del escenario urbano, adinerado y aristocrático en el que se desarrollan los acontecimientos. Lo que significa a *Misterios del Corazón,* entre todas sus hermanas de década, es encontrar ese nuevo espacio urbano. Otras novelas están más centradas en una clase media que tiene que hacer frente a estrecheces y problemas de la vida diaria, que se tiene que enfrentar a cambios y a sobrevivir en ambientes que ofrecen múltiples dificultades. Los personajes de *Misterios del Corazón* carecen de todo tipo de problemática económica y, por lo que sabemos de ellos, de cualquier actividad laboral. Su vida se reparte entre las fiestas, los cafés, los teatros y las inagotables tertulias y conversaciones, centrados todos en la vida, amorosa y sexual, de los demás. Es una sociedad en la que se vive en público y ante el público, entregada a la murmuración y al constante escrutinio del prójimo, donde todos los actos y movimientos son observados analizados y comentados.

En este sentido, podemos considerar a *Misterios del Corazón* como una novela urbana, una de las primeras novelas urbanas españolas, y probablemente la primera que plantea como escenario novelesco la ciudad de la alta burguesía y la aristocracia, del dinero y de las fiestas, de la sociedad brillante y aparente, de las gentes que acuden a los sitios de moda a ver y a ser vistos. Las palabras que antes citábamos del Alarcón periodista en África («¡Bailes! ¡Teatros! ¡Música! ¡Amable conversación! ¡Amores! ¡Casamientos!») son una buena descripción del ambiente de *Misterios del Corazón*, donde no faltan

mismo año de 1841, vuelve a publicar ambos cuentos, ahora en su totalidad, en *El Pensamiento*, la revista del grupo de Espronceda. Los dos relatos que coinciden con *La protección de un sastre* en presentar el ambiente real del Madrid contemporáneo desde una perspectiva irónica. Azorín, de seguro, les habría dedicado el mismo juicio que dedica a la novela de Álvarez: «Hay mucho sarcasmo, sarcasmo fácil, encimero y copia de ironía, ironía a todos pasto, fruslera también en esta novelita» (1946: 3). Cierto es lo del sarcasmo, pero también que es un sarcasmo novedoso y original, y que con los cuentos de Santos Álvarez aparece una nueva realidad, o al menos una nueva visión de la realidad en la literatura de esos momentos (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 342-353).

bailes, teatros, música, amables conversaciones, amores y casamientos. El lector de la novelita de Navarrete va a emprender un viaje por los espacios naturales del lujo y del glamour ciudadano, reservados en la vida real a los poderosos; al tiempo que la historia, el lector va a conocer las costumbres y las actividades de los aristócratas y los millonarios, la vida de una ciudad que está junto a los lectores del *Siglo Pintoresco*, vida a la que ellos no tienen acceso.

Así por ejemplo, nos presenta Solís, ese abogado que tantas veces nos sirve en la historia de narrador, las actividades del Marqués de Vivarrambla para conquistar a su esposa; si la marquesa se ha convertido en la estrella de la temporada, el marqués se ha vuelto un perfecto caballero a la moda:

> a su antiguo desaliño ha reemplazado la más refinada elegancia en su traje y en sus maneras. Dos o tres veces pasa todos los días desempedrando las calles en un magnífico caballo, que monta con extremada gallardía, por delante de los balcones de la Marquesa, que suelen permanecer implacablemente cerrados; luego suele seguir su coche en el Prado, caracoleando graciosamente detrás; en fin, por la noche se coloca en una luneta situada frente al palco de su cónyuge, a la que echa los anteojos con frecuencia y obstinación.

He aquí las actividades de la gente de clase, inseparables de la vida en la ciudad, en esa ciudad del buen tono que hasta Navarrete nunca había sido un espacio propio para la narración.

El cronista social cede al novelista el escenario y de esa manera explota la fascinación que siente el público lector ante la vida de adinerados y aristócratas. En la novela aparecen por doquier las referencias al lujo, al buen gusto y a la elegancia. El Conde de Peñaflor, «vestía con extremado lujo y a la vez con arreglo al último figurín llegado de Francia», el volante (criado) que acompaña a los Marqueses de Vivarrambla el café de Venecia iba «vestido con extremado lujo»; en el gabinete de la Marquesa, el narrador se detiene en «un magnifico reló de porcelana de Sevres». Al describir la escena de la fiesta, Navarrete indica que «los suntuosos salones del Palacio de A*** estaban adornados con lujo y con novedad singulares». La Marquesa en ese baile se presenta con carísimas joyas: «Llevaba la Marquesa un traje blanco de raso, y encima una segunda falda de encaje sujeta y levantada de los lados con broches de deslumbradores brillantes: en el pecho ostentaba también riquísima pedrería, y en su cabeza una corona diamantina de incalculable valor.» Incluso en la escena en la que Clementina se desvanece, agotada por la tensión, en la habitación no se priva el novelista de indicar que la alfombra en la que se cae inconsciente, era «magnífica».

Al lujo le acompaña, como complemento indispensable, la elegancia. Por ello Navarrete se detiene con especial interés en el atuendo con que aparecen los personajes principales. El narrador admira y alaba sin reservas el cuidado

en el vestir, la elegancia y la sujeción a la moda. No es casualidad que al principio del relato, cuando el Marqués se nos presenta como un personaje extraviado, inmoral y desagradable, que trata con desprecio a su mujer, y llega ser ofensivo con ella, su forma de vestir sea inapropiada:

> habría sido un modelo de belleza varonil, si hubiese cuidado más de su compostura y de su aseo. Una barba profusa le cubría la mitad de la cara, y se perdía entre los bucles de sus cabellos castaños. Llevaba una levita raída y antigua, abrochada de modo que no se le veía la camisa; un sombrero sucio y viejo, y unos pantalones a cuadros de colores claros; lo que formaba un todo de malísimo efecto a primera vista.

Pero cuando vuelve al buen camino, cuando se transforma, deja el amor de Adela y lucha por recuperar el amor de su mujer, cuando se convierte en un personaje positivo, su aspecto físico se hace muy diferente:

> realzaban la figura varonil e interesante del Marqués todos los accesorios de la riqueza y del buen gusto; él antes tan descuidado en su traje, por no decir tan sucio; tan poco elegante, por no decir tan ramplón, vestía entonces con arreglo a las leyes imperiosas de la última moda; sus cabellos que antes caían sobre su levita en desiguales guedejas, estaban artísticamente divididos y rizados sobre su hermosa cabeza; su barba que crecía cual una planta inculta cubriendo la mejor parte de su rostro, se hallaba afeitada con raro esmero y perfecta simetría; en fin, en lo tocante a su adorno, el Conde de Peñaflor mismo, que pasaba en otro tiempo por el primer *dandy* de la corte, se veía precisado a cederle la primacía. Digámoslo de una vez; el hombre más distinguido por su belleza, por su gracia y por sus modales, entre los muchos que ocupaban el salón, era indudablemente el Marqués de Vivarrambla.

Riqueza, buen gusto, adorno, simetría, esmero; y sobre todo «arreglo a las leyes imperiosas de la última moda». La evolución moral del personaje va ligada a su transformación física: las leyes imperiosas de la última moda son admitidas sin reservas por Navarrete, como normas positivas y necesarias.

Precisamente la atención a la moda hace de *Misterios del corazón* una novela no sólo urbana, sino también rigurosamente contemporánea, casi podríamos decir de actualidad periodística. Podemos ver esto en el personaje de Justo Paniagua, que excita la risa del público del teatro del Circo, al aparecer en un atuendo que él considera elegante:

> Venía desconocido con su nuevo traje, cien veces más extraño que el que llevaba una hora antes. Habíase puesto un chaleco blanco, de forma muy antigua, y muy corto; un frac de color de café claro con cuello de terciopelo verde; una corbata blanca, tan alta que le llegaba a las orejas, con un lazo que casi le cubría la camisa: por íntimo, llevaba trabillas en los pantalones, una cadena monstruosa al cuello, un sombrero enorme en una mano, y en la otra guantes de algodón verde simétricamente empuñados.

Hoy, desconocedores de la moda imperante en 1845, no podemos saber que elementos del atuendo de Justo Paniagua eran los que parecerían más ridículos a los ojos de todos los asistentes esa noche al Teatro del Circo que rompen a reír en masa ante la aparición del personaje en el palco. Pero la detallada descripción de su atuendo que hace Navarrete, nos indica que los lectores del *Siglo Pintoresco*, revista en la que apareció la novela por primera vez, eran conocedores de todas las imperiosas leyes de la moda que no había tenido en cuenta el provinciano Don Justo y por ello podían compartir la hilaridad del público del teatro[14].

Navarrete, a pesar de una superficial crítica a las murmuraciones de la vida de esas clases elegantes, nos presenta un retrato de la sociedad urbana del Madrid de 1845 decididamente gozoso; no es extraño que cuando siete años antes escribía la necrológica de Larra, defendiera a la sociedad que *Fígaro* tanto había criticado. El entusiasmo por el ambiente, por las fiestas, por los personajes aristocráticos es palpable[15]. El novelista entra en una especia de exaltación, cuando describe el palacio de los Condes de A*** donde se desarrolla la fiesta:

> La imaginación no podía concebir nada mas nuevo, más poético, ni más original, que la perspectiva que presentaba el salón a cuantos entraban en él; el perfume de las flores, el murmullo de las fuentes, las armonías misteriosas que parecían brotar de cada flor, de cada arbusto, la dulce claridad que comunicaba a todo un tinte pálido e indefinible, producían un éxtasis delicioso, en el cual la organización menos apasionada y mas fría, se remontaba a los espacios imaginarios. Por efecto de esta sensación inexplicable, como si ninguno se atreviese a turbar el silencio que allí reinaba, juzgando que en aquel sitio solo debían tener voz las fuentes que murmuraban, los pájaros que gorjeaban, los arbustos que se mecían agitados por un céfiro suave, no se oía el rumor de animadas conversaciones: todos hablaban bajo, y algunos

14. Es más, la vestimenta de Paniagua es un leit-motiv del relato. Se la describe en tres ocasiones: al principio del relato, cuando su atuendo es el de un aldeano rústico; en la aparición en el palco del teatro del Circo (la que he citado arriba) y finalmente en el baile del Palacio de los Condes de A*** ya vestido a la moda, pero llevando su atuendo sin la menor elegancia: «carecía de originalidad en su traje, y de soltura en sus maneras: no se atrevía a moverse por miedo de que se le bajase el cuello de la camisa; no osaba doblar las piernas por temor de que saltase un rico pantalón de satín negro; en fin, no levantaba los brazos recelando descomponerse el peinado». La insistencia en el aspecto cómico del vestuario de Paniagua indica hasta que punto la moda de le época era elemento fundamental en el relato.
15. El narrador, en este sentido, no pierde ocasión de comentar en relación con el malvado de la historia, el Conde de Peñaflor, que su título lo debía «menos a sus pergaminos, que a los tesoros de su opulento padre». De un falso conde, de un conde advenedizo, es más lógico esperar el comportamiento inmoral del que hace gala Peñaflor.

> más impresionables y más nerviosos, se limitaban a estrechar furtivamente la mano de algún ser querido, deseando hacerle partícipe de sus emociones.

Esta alabanza sin reservas a la sociedad y la sociedad madrileña es la que hace que el novelista se preocupe en certificar la verdad de lo que cuenta y presente escenarios reales en los que sitúa su historia.

Uno de los elementos que más llaman la atención de esta novela, de fecha tan temprana en el desarrollo de este género en el siglo XIX, es su decidida apuesta por el realismo. Más aún: por la intención de ofrecer al lector una definida impresión de realidad, para ofrecer una muy clara incardinación de la fábula en ambientes reales, existentes, ciertos y conocidos de los lectores que se enfrentaban a la novelita en 1845. No nos encontramos aquí con Orbajosas, Vetustas o cualesquiera otras ciudades literarias, remedos de otras reales. Navarrete nos deja muy claro que la obra ocurre en Madrid, localiza con precisión sus escenarios e incluso nos indica con raro detalle la fecha de inicio de la acción: octubre de 1843[16].

El café de Venecia, lugar en el que empieza y termina la historia es ya, por así decirlo, un viejo conocido en la historia literaria del XIX, ya desde la época en que un grupo de parroquianos se trasladaron desde esa café al del Príncipe, para fundar la famosa tertulia del *Parnasillo*. Mesonero Romanos lo menciona[17], así como Galdós en varias de sus obras[18]. La animada y elogiosa descripción que hace Navarrete del café y de su público y ambiente fue recordada por Ramón Gómez de la Serna, otro enamorado de los cafés, en «La sagrada cripta de Pombo». El teatro del Circo, segundo escenario que aparece en la novela, era el teatro preferido de la alta sociedad madrileña, como nos indican Challamel[19] y Madoz[20]. Era lógico, por tanto, que allí acudieran los

16. Tanta precisión en los detalles pueden ser indicio que nos encontramos con una narración «en clave»; pero no he podido encontrar ningún dato que avale esta sospecha.
17. «Los cómicos en Cuaresma»
18. *Los apostólicos, La Primera república* y *Cánovas*.
19. «Ce thêâtre est tres frécuenté par la bonne societé de la capital» (Challamel; 1845: 172)
20. «Hace pocos años que con el objeto de servir a las compañías gimnásticas que bajo la dirección de Abrillon, Paul y otros transpirenaicos vienen anualmente á ofrecer su habilidad a los madrileños, fue construido este teatro en la plaza del Rey, al fin de la calle de las Infantas, y en su construcción, aprobada para el objeto, se estuvo sin duda lejos de pensar, que algún día había de convertirse en teatro de ópera italiana, de baile serio, y hasta de verso. Pero la escasez de teatros de Madrid, y la progresiva afición del público, hizo habilitar este para dichos objetos, construyendo un escenario en uno de sus frentes, y procurando aproximar en lo posible lo demás a este nuevo servicio: mas como deja conocerse, no ha podido ser esta variación tan radical, que no se resienta aun en todas sus partes del primitivo origen de su institución, pues ni su figura, ni sus dimensiones están conformes con las reglas ópticas y acústicas que exige un teatro, y en el ornato carece también de la suntuosidad y elegancia que requiere la escena de

protagonistas de la historia, a admirar el baile de Marie Guy-Stephan. Así nos lo dice el texto: «Era aquella noche una de las primeras representaciones de *Gisela*; y hallábase el coliseo ocupado por lo más escogido de la sociedad madrileña. Mme. Guy-Stephan bailaba su gracioso wals, siendo aplaudida con delirio». Gisela fue estrenada el 24 de Octubre de 1843, en el Teatro del Circo, y la bailarina protagonista, Marie Guy-Stephan, se convirtió en la gran estrella de la danza en Madrid por varios años. Como Navarrete ya nos había indicado que la obra comienza un día de octubre de 1843, las circunstancias temporales que en el texto se indican coinciden plenamente con la realidad

En cuanto al palacio de los Condes de A***, donde se celebraba el baile en el que se produce el desafío entre Peñaflor y Vivarramabla, la amplia experiencia de Navarrete como cronista de esos festejos hace pensar que su entusiástica descripción responde a un conocimiento directo de esa fiesta, una de las muchas fiestas a las que acudía en su papel de propagandista de la aristocracia.

Por lo que toca al duelo, hay suficientes noticias de que era una realidad social existente en la época y el propio Navarrete se debió ver mezclado en alguno, como prueba este críptico suelto, publicado en *El Clamor Público* el 23 de enero del mismo año de 1845 en que apareció por primera vez la novela: «habiéndose acercado Don Ramón de Navarrete a pedir explicaciones al Sr Don Juan Pérez Calvo, con motivo de un artículo inserto en la *Revista de Teatros,* han mediado entre ellos las que cumplen a personas de honor y delicadeza, quedando ambos mutuamente satisfechos»

NOVELA DRAMATIZADA

Misterios del Corazón es una perfecta representante de esa modalidad narrativa romántica que es el cuento dramatizado: un relato dividido en escenas con fuerte carga dramática, en gran parte dialogadas, con partes que se dejan a la imaginación del lector para centrarse el autor en los puntos culminantes, con personajes claramente diferenciados y enfrentamientos muy definidos[21]. A lo

una capital notándose que las entradas se hallan á los costados del escenario lo que sería causa de un conflicto para la concurrencia si por desgracia ocurriese un fuego. A pesar de todo desde que el Señor Salamanca tomó a su cargo la empresa de este teatro, se vieron en el decorado de la escena y en el adorno del edificio mejoras notables; y al celo de este empresario, que procuró contratar lo más notable de Europa en cl género de canto, como son la Persiani, Ronconi, Salvi y otros muchos célebres cantantes, se debió quizás la preferencia que lo más escogido y brillante de la sociedad madrileña dio a este, sobre todos los demás teatros, en términos, que empezó a competir con ventaja con los del Príncipe y la Cruz.» (Madoz

21. Para una mejor explicación del cuento dramatizado romántico véase Rodríguez Gutiérrez, 2004, 214-232.

que se añade que la amplia experiencia teatral de Navarrete en el momento en que acomete esta novela, le lleva a concebir y desarrollar la acción en términos teatrales. Es sencillo ver que la acción se desarrolla en cinco momentos, cinco actos, con los siguientes escenarios: Café de Venecia, Teatro del Circo, Gabinete en el Palacio de la Marquesa de Vivarrambla, Palacio de la Condesa de A*** y de nuevo el Gabinete de la Marquesa. La acción se desarrolla en su casi totalidad a través del diálogo. Incluso el principio y el final de la novela nos son transmitidos por un recurso claramente teatral: un grupo de personajes que conversan y hablan de los protagonistas: de esta manera sabemos los antecedentes de la historia que vamos a «ver» en la novela, y de la misma manera sabemos el desenlace. Navarrete utiliza, incluso, el viejo recurso de la «relación» teatral para no presentar directamente el duelo final entre Vivarrambla y Peñaflor ante los ojos del lector (aunque sí aparece un dibujo de ese duelo; el único de los grabados que acompañan a la historia –como veremos después– que no sigue estrictamente el desarrollo de la narración).

Utiliza también Navarrete el efecto de la «bajada de telón», tan frecuente en el cuento dramatizado para subrayar momentos culminantes y dramáticos, al estilo del final de un acto teatral; es el caso de ese desmayo de Clementina, tras expulsar primero de su casa al marido adúltero y al taimado Peñaflor. Una vez sola, cae desmayada y así termina el capítulo y la entrega: «Cuando Clementina se vio sola, faltole la energía que basta entonces la había sostenido; turbose su vista, sintió un dolor agudo en el corazón y exhalando un grito convulsivo, cayó desplomada sobre la magnífica alfombra que cubría el pavimento.» Dramático final, que perfectamente podemos imaginar en un final de acto, con el telón descendiendo hasta ocultar el cuerpo examine de la bella marquesa entre los aplausos del público. Efecto que acentúa Castelló con su ilustración, con esa atracción erótica pervertida que siente el romanticismo por las mujeres sufrientes, inconscientes, agonizantes o muertas[22].

Un elemento más de la teatralización de la narración es la actitud del narrador, que es ante todo visual. Sin llegar a ser una cámara que registra, lo más importante para él es la descripción de ambientes, fisonomías y vestuarios. Apenas hay inmersiones en la mente de los personajes; en vez de explicar los antecedentes el narrador, Navarrete prefiere que los personajes hablen ante el lector y así cuenten no sólo la historia sino los elementos anteriores a ellas, indispensables para la comprensión de los hechos. Esa es la función que cumplen Solís «abogado novel, […] mozo de buen aspecto y de no peor talante, que tenía sus puntas de satírico y epigramático, aunque Dios no le hubiera dotado del

22. Vease Rodríguez Gutiérrez, 2009.

gracejo suficiente para hacer reír siempre que hablaba», Enrique «estudiante de humanidades, que en vez de ser en los libros, las estudiaba en la especie humana» y Alberto «artista notable no menos por el mérito de sus obras, que por la espesa barba que casi le cubría el rostro y la prematura calva que comentaba en la frente, y se perdía en el principio de la nuca». Son estos tres personajes los que con sus conversaciones nos van a informar de la historia de los personajes que vamos a conocer, al principio del relato, en el café de Venecia.

La experiencia teatral previa de Navarrete y la influencia del costumbrismo reinante en la época (el mismo Navarrete colabora en *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844, con dos tipos «La coqueta» y «El elegante») dan forma a este narrador que es ante todo observador y descriptor. El autor dramático que es Navarrete acude con preferencia al diálogo para narrar la historia, el costumbrista introduce en la novela un narrador que es en sustancia idéntico a la voz que nos habla en los artículos de costumbres: observador de la realidad, preocupado por la pintura de escenarios y fisonomías, ausente de la mente de los personajes; muy lejos todavía del narrador omnisciente de la novela del realismo.

Navarrete también fue entre otras cosas, cultivador del costumbrismo. Ya hemos mencionado sus dos colaboraciones en *Los españoles pintados por sí mismos*. En *Madrid por dentro y por fuera* (1873)[23], colabora con dos artículos «Un gran baile» y «Un asalto», prueba, una vez más, de su conocimiento de las costumbres sociales de la burguesía y aristocracia. Llama la atención a este respecto, que el protagonista de una de sus colaboraciones en *Los españoles*…, «el elegante», pase, con armas y bagajes, a convertirse en la novela en el Conde de Peñaflor:

> El uno era un elegante, un *dandy*, o un *león* en toda la extensión de la palabra; vestía con extremado lujo y a la vez con arreglo al último figurín llegado de Francia; tenía los cabellos peinados hacia atrás y graciosamente rizados; un escaso bigote sombreaba apenas su pequeña boca, y unas patillas no menos escasas y estrechas, servían también de adorno a su pálido semblante. Hasta su actitud negligente y estudiada a un tiempo, contribuía a caracterizarle mejor: habíase colocado bastante lejos de la mesa que servía de centro al círculo, y sin apoyo de ninguna especie, con una mano sostenía un platillo de china que se ostentaba una graciosa pirámide, y con la otra llevaba a los labios de tarde en tarde, pequeñas cucharadas de aquel helado. Un magnífico paletot, caído sobre la silla que ocupaba, permitía ver la riqueza y el buen gusto de su traje.

No sólo lo apariencia física, sino también la actitud y la conducta de Peñaflor, coinciden a la perfección con el retrato del «Elegante». Palabras como «dandy»

23. Pueden consultarse estos artículos en la edición de esta obra que ha publicado María Ángeles Ayala (2008)

o «león» aparecen en ambos textos: «el antiguo *pirraca*, el moderno *lechuguino*, puede escoger entre una porción de títulos, a cual más pintoresco y castizo, como *dandy*, *fashionable*, *león*, o por mejor decir, *lion*, si hemos de hablar técnicamente» [todas las cursivas son de Navarrete] (*Los españoles…*, 1843-1844: 45). Se opera aquí ese trasvase de tipos a personajes de la que habla Gutiérrez Sebastián a propósito de Pereda: «la filiación costumbrista de gran parte de los caracteres literarios de las novelas estudiadas que proceden en muchos caso de tipos aparecidos ya en los primeros artículos de costumbres de este narrador» (2002: 345). Esto es, cabalmente, lo que ocurre en *Misterios del Corazón*; los dos tipos que Navarrete había incluido en las españoles, «La coqueta» y «El elegante» se transforman, apenas un par de años después en Adela de Arambarri y el Conde de Peñaflor. El novelista, echa manos de los tipos creados por el costumbrista, movido por un deseo muy semejante, si no idéntico, al que indica Ayguals e Izco en su «Dedicatoria» inicial de *María o la hija de un jornalero*.

> Yo creo que pudieran muy bien escribirse verdaderas y acabadas historias, que destellasen por do quera todo el interés, toda la amenidad, todos los alicientes de la novela, con solo eslabonar hábilmente la fantasía con la realidad, siempre instructiva y respetable, de manera que la parte de la invención no perjudicase la veracidad de los sucesos (Cito por Sebold, 2007: 23)

NOVELA ILUSTRADA

En la edición del *Siglo Pintoresco* (1845) la novela va acompañada por 12 dibujos, obra de Vicente Castelló, que se integran muy acertada y adecuadamente en el transcurso de la lectura. Esta es una de las narraciones que merece más ilustraciones de la revista (*Un cuento de hadas*, también de Navarrete, publicada unos meses después, tan solo tiene tres grabados) y además va ornamentada con trabajadas letras capitulares. Los dibujos de Castelló representan una segunda narración paralela, subrayando los momentos más espectaculares y dramáticos de cada parte, de manera que la sucesión de imágenes pudiera servir como un pequeño resumen de la historia. Castelló presenta el principio y final de la novela a través de la tertulia con la que se abre y cierra la narración. Ente ambas tertulias, el dibujante va reflejando una serie de elementos significativos: la salida del café de Venecia rumbo al teatro del Circo, la escena en que una ofendida e indignada Clementina abandona el palco del teatro, acompañada de Peñaflor, ante la indiferencia del Marqués y de su amante, Justo Paniagua dormido en la ópera, la separación del matrimonio tras la prueba del adulterio del Marqués, el cuerpo inconsciente de Clementina, la fiesta en el Palacio de los Condes de A***, Clementina deslumbrante en esa fiesta, la discusión que acaba en desafío, el Marqués, escondido en el

gabinete de Clementina, comprobando que el Conde nunca ha sido amante de su esposa, y el duelo entre los dos rivales.

Hay que tener en cuenta que Castelló[24] era también el director de la revista y esta abundancia de dibujos significativos, así como de ornamentos con los que la novela apareció el *El Siglo Pintoresco*, revela el interés por subrayar la importancia que se concedía desde la revista, a la novela de Navarrete. Cada capítulo va iniciado por una ornamental letra capitular, elemento excepcional en la revista, y los dibujos con que se ilustran son de gran tamaño y fina ejecución.

Esta sucesión de imágenes posee también las características que antes hemos visto en la novela. En efecto a través de las imágenes nos asomamos también a los escenarios en que ocurre la obra: tres de los grabados nos presentan el Café de Venecia, dos el Teatro del Circo, tres la fiesta y el baile en el palacio de los Condes de A*** y otros tres ocurren en el interior de la vivienda de la marquesa de Vivarrambla. Como ocurre en la narración textual, las imágenes nos presentan la vida y las actividades de la alta sociedad: dos imágenes de la tertulia del Café de Venecia, un elaborado grabado del Teatro del Circo, por medio de una escena con tres planos en la que vemos en el primero a Clementina abandonando el palco acompañada de Peñaflor, en un segundo plano al indiferente Marqués de Vivarrambla contemplando el escenario del teatro junto a su amante, y al fondo, en el palco contiguo un espectador en pie, aplaudiendo a la Guy-Stepham que, se supone, acaba de culminar uno de sus números. Especialmente significativa es la escena de la fiesta en el palacio de los Condes de A***. Castelló se esfuerza por reflejar el lujo, la decoración y la nutrida concurrencia al palacio. En la imagen está presente la florida decoración, los bustos de escritores y artistas, los carteles que Navarrete menciona y no menos de treinta y cuatro invitados, distribuidos en varios planos, conversando en grupos en relajada actitud, en lo que se quiere presentar como una escena en la que podemos contemplar a la alta sociedad madrileña de la época, divirtiéndose.

Otra característica que podemos advertir es hasta qué punto el dibujante se preocupa también por las vestimentas de los personajes, sobre todo de los masculinos. Es el caso por ejemplo de la tertulia que cierra el relato en la que la entallada levita de Solís, que habla de pie ante la mesa se diferencia perfectamente de la capa con que se cubre uno de los contertulios. O de la escena en la que se produce, ante la mirada de Clementina, el desafío entre Peñaflor y Vivarrambla, dominada por la cuidad vestimenta de los dos rivales.

24. Para más información sobre Castelló, véase Rubio Cremades, 2008: 385.

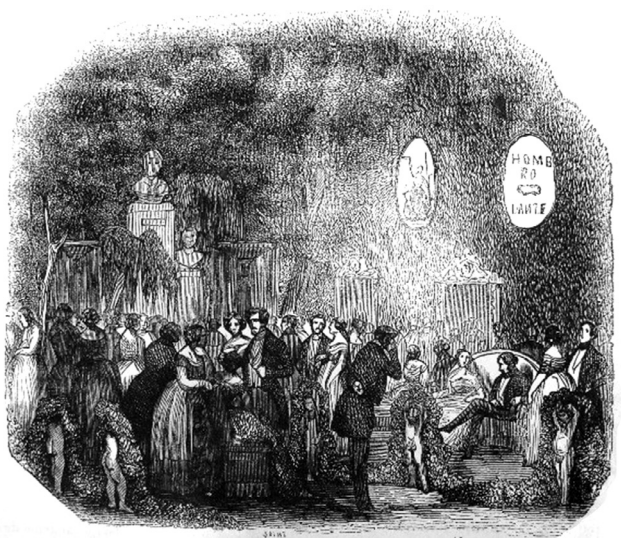
El lujo que Navarrete describe con tanto detalle es objeto también del lápiz de Castelló. Lo podemos ver en la imagen de Clementina desmayada en su gabinete. Navarrete nos había indicado ya en el texto que la estancia estaba adornada con «un reloj de porcelana de Sevres» y que la alfombra, era «magnífica», así como que el gabinete era «elegante». Castelló completa esa definición con una acumulación de detalles en su dibujo, que refuerzan la imagen del lujo que rodea a la inconsciente figura de Clementina. Está desde luego el reloj, pero también una mesa-velador, de un solo y ornamentado pie, con revistas y periódicos sobre ella, un sofá y un sillón ante una chimenea, rodeada ésta con un salva fuegos de rejería, y sobre cuya repisa hay un ornamentado candelabro. Los cuadros en las paredes, el papel de las mismas, la alfombra que cubre por completo el suelo de la habitación. El dibujante hace un consciente esfuerzo de representar ese lujo y esa elegancia, con la fuerza que tiene la imagen para llegar al lector de la revista y reforzar así las impresiones del texto.

Tan sólo hay una imagen que no sigue estrictamente la narración de Navarrete y es la escena del duelo, que sólo conocemos por el resumen final de Solís y que nos representada gráficamente por un muy atinado dibuje en el que los contendientes siempre perfectamente vestidos, se apuntan mutuamente con la pistola. Pero gracias a esta licencia de Castelló, la sucesión de imágenes se constituye en una auténtica narración paralela, poniendo ante los ojos del lector-espectador todo los momentos culminantes de la historia. Hay muy pocas ocasiones en las que narrador y dibujante estén tan compenetrados y en los que una serie de imágenes refuerce de manera tan perfecta y apropiada la historia.

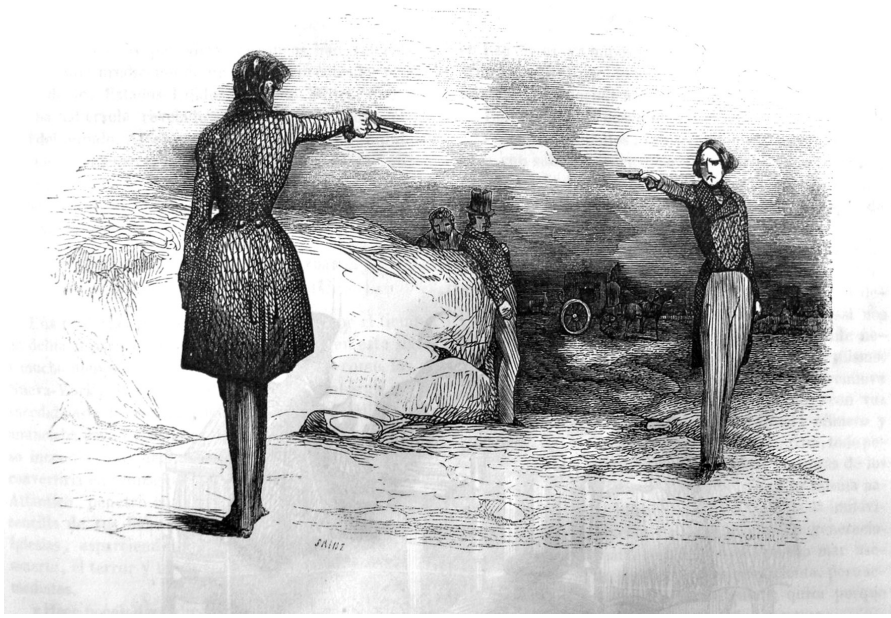
CONCLUSIÓN

Misterios del corazón ofrece una serie de puntos de interés que deben tenerse en cuenta a la hora de valorar la aparición de la novela realista en España. Propone una narración centrada en ambientes urbanos y elegantes, con un inequívoco tono laudatorio hacia los personajes de la aristocracia y de la alta sociedad que en ese escenario se mueven, sin un atisbo de la crítica que, más moderada, más acerba, es tan habitual encontrar en los escritos que parten del molde del costumbrismo. Si Navarrete no siguió por ese camino es porque descubrió que esa misma temática podía reflejarse mucho mejor y con más éxito en las crónicas sociales en las que se hizo especialista. Pero su intento da fe de que en la década de 1840 el interés por la observación de la realidad ya está presente en libros, periódicos y revistas, y que esa observación abre nuevos escenarios narrativos que ni la novela histórica, ni el costumbrismo, casi siempre centrado en la clase media, habían tenido en cuenta.

Clementina en la fiesta



El baile



El duelo

Desafío

En la alcoba

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Pedro Antonio de. *Diario de un testigo de la Guerra de África.* Madrid. Gaspar y Roig. 1860.

AZORÍN. «Las apariencias» *ABC*. 20 de julio de 1946. 3

CHALLAMEL, Augustin. *Un été en Espagne*. Paris / Madrid. Challamel editor / Casimir Monier. 1843

MARTÍNEZ DE VELASCO, E. «Don Ramón de Navarrete» *La ilustración española y americana.* Año XXV. 1891. 165-166.

MENÉNDEZ PELAYO, E. *Memorias de uno a quien no sucedió nada.* Introducción y edición de Benito Madariaga de la Campa. Santander. Estudio. 1983.

NAVARRETE, Ramón de. «Necrología. Larra» *Gazeta de Madrid.* Nº 820. 4 de marzo de 1837. 4.

OVILO Y OTERO, Manuel. «Don Ramón de Navarrete. Administrador de la Imprenta Nacional y Director de la *Gaceta* de Madrid» *Escenas contemporáneas. Revista biográfica y necrológica, científica, literaria y artística.* 1. 1860. 49-54.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Historia del cuento español. 1764-1850.* Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 2004

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. «Corrupción, pecado y perversión. La cara oscura de la fantasía romántica» *Artifara*. 9. 2009. http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/default.aspx?Login=true&oid=216&oalias=

RUBIO CREMADES, E. «Las ilustraciones en el *Panorama Matritense* y en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos, hechas en vida del autor» *La literatura española del siglo XIX y las artes.* Edición de J.-F. Botrel, Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Laureano Bonet, Pau Miret, Virginia Trueba, Noemí Carrasco. Barcelona. PPU. 2008. 375-388.

RUBIO CREMADES, E. «El Crimen de Villaviciosa, de ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio» *Anales de Literatura Española. (Serie monográfica nº 10. Escritores olvidados, raros y marginados)*. Nº 20. 2008. 285-302.

SEBOLD, R. P. *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*. Madrid. Cátedra. 2007.

APÉNDICE

Larra

¡Murió *Fígaro*!!! El escritor cuyas obras por lo general excitaban la risa y eran para todos un objeto de predilección y de aprecio, terminó su vida cometiendo un crimen, destruyendo su propia existencia. Hemos perdido una de las más bellas flores de nuestra corona literaria; su muerte deja un vacío difícil de

llenar, pero su memoria vivirá siempre consignada en sus bellos escritos. Su existencia ha sido cual una rosa cortada antes de abrir; muy joven todavía, no se le apreciaba menos por lo que prometía ser en adelante que por lo que era actualmente. No indicaremos nosotros los motivos que le impulsaron a tan violenta resolución: muévenos a ello la delicadeza y un sentimiento de compasión hacia aquél, que adornado de un talento brillante, no tuvo el suficiente para sobreponerse a las pasiones y pereció víctima de ellas.

Todos los periódicos de esta capital han hablado ya largamente de un suceso que con razón ha llamado la atención pública, y cada uno de ellos le ha juzgado según su opinión o sus afecciones. Nosotros hemos querido aguardar a que se moderase algo el justo sentimiento que todos hemos tenido, para hablar con mayor imparcialidad y menos acaloramiento, para no exponernos a soltar expresiones que después tuviéramos que rectificar. Ningún vínculo, ninguna relación nos unía al malogrado Larra, ni abrigábamos animadversión alguna hacia él. Admirábamos el talento, aunque a veces no estuviésemos conformes con sus opiniones, y hemos sentido como el que más una pérdida que lamentarán largo tiempo la literatura y la humanidad. Hecha esta sincera protesta, creemos quedar a cubierto de cualquier ataque infundado, o de alguna torcida interpretación.

El que lea los escritos festivos y satíricos, a la par que filosóficos, del desgraciado *Fígaro* y los compare con su fin trágico, hallará una manifiesta contradicción, un sensible diferencia entre lo escrito y lo puesto en práctica. El escritor que se mofaba de las preocupaciones de los demás, el que satirizaba las costumbres y con el arma del ridículo combatía los vicios y los defectos, no estaba exento ni de aquellos ni de estos. Ostentaba una filosofía nada común y un entendimiento claro y despejado: o era aquella aparente y falsa o éste se vio ofuscado cuando se lanzó al crimen. Así es la vida humana. Su exterioridad resplandeciendo con acciones generosas y sentimientos elevados… es un sepulcro cubierto con una losa magnífica, que oculta dentro podredumbre y hediondez.

Ideas exageradas o una fantasía acalorada llevaron a Larra al sepulcro, que abrió con sus propias manos sin acordarse de que su vida ya no era suya, que debía consagrarla a su patria y a sus hijas, que su ejemplo seria tal vez pernicioso a esa sociedad no tan estúpida ni tan corrompida como se pretende, y en la cual aún brillan virtudes y sentimientos nobles a la par de acciones desinteresadas. ¡Y así era como pretendía corregir los vicios?... ¿así como quiso demostrar la exactitud de sus doctrinas?... Por fortuna esa sociedad, que se calumnia, que se llama estúpida y corrompida, no está tan desprovista de ilustración y de virtud que no se aparte de un ejemplo vivo de demencia, ni

deje de reprobar altamente un acto que si mueve a compasión, causa también horror y estremece a la naturaleza.

¡Qué buscaba Larra en el mundo que no hallaba?... ¿No era padre, no era esposo?... ¿No tenía qué cumplir con estas sagradas obligaciones?... ¿No encontró un amigo a quien amar?... ¿No le ofrecía la amistad sus más puros goces, los únicos verdaderos tal vez, cuando son desinteresados?... Si tenía virtudes, ¿no encontró un corazón que las comprendiese?... ¿No obtuvo todo el galardón dispensado al talento?... Porque no hay satisfacción mayor ni recompensa más grande que hallarse admirado y aplaudido de un pueblo entero, y ver sobres su cabeza ciñendo sus sienes una corona de gloria eterna, inmarcesible, la corona del talento. Y aquella admiración hubiera crecido y aumentadose de día en día y hubiera llegado uno en que su nombres tal vez se citaría entre los de nuestros sabios más ilustres y más virtuosos.

Pero su muerte ha echado un borrón a su gloria; su sangre, vertida por él mismo, ha caído sobres sus obras y las ha deslustrado. Ha sido cual la mancha en la honra de una mujer, que nada es capaza de bórrala. Quien leyese estos tres tomos de *Fígaro*, salpicados todos de gracias y de chistes, abundando en cada página la sal ática y el gracejo, ¿podría imaginar nunca que llegaría una ocasión en que aquel que tanto hizo reír acabase con un fin trágico?... ¿Pudo nadie pensar que un día, sobre una tumba, y una tumba ensangrentada, sirvan aquellos tres tomos como un recuerdo amargo, temible, como un contraste de la vida con la muerte del que lo escribió?... ¿Pudo ocurrirle a nadie jamás que el mismo pueblo a quien tanto hizo reír, lloraría a poco detrás de su féretro, todo entero?... Pero el pueblo no lloraba al hombre, lloraba al poeta. No sabía si aquel era digno de su sentimiento, pero sí que éste era digno de su dolor y su admiración.

Quizás la catástrofe que lamentamos ha sido producida por ideas falsas, por esas ideas modernas que desgraciadamente empiezan a cundir entre nosotros y que se reproducen y aumentan cada día más. Deber es de los escritores públicos combatirlas y demostrar los falsos cimientos en los que se apoyan. La juventud no reflexiona ni precave nada, seducida por brillantes e impracticables teorías, cae en el lazo que le tiende esas doctrinas corruptoras… ¿Y cuál es el castigo de su ceguedad, cuál el término de su fascinamiento?... ¡El suicidio! ¡La muerte!

¡Lloremos todos la pérdida de *Fígaro*; lamentemos su destino que le compelió a cometer un crimen!... ¡Pero cuenta con imitarle como a Larra!... Cuenta con elogiar un acto de desesperación que la humanidad y la moral pública unánimemente reprueban. ¡Pereció el autor de *Macías*!... Vertamos una lágrima en su memoria y coloquemos una corona de laurel sobre la fría losa de su

sepulcro… Suicidóse Larra… No nos acordemos de esto sino como de una lección terrible, como de una acción vituperable. Separando el hombre del literato, reprobémosle como lo primero pero ensalcémosle como poeta distinguido e ilustrado. Murió Larra; pero *Fígaro* vive y vivirá eternamente.

Fecha de recepción: 12-1-2012
Fecha de aceptación: 30-5-2012

ESPAÑA Y LA LITERATURA DE VIAJES EN EL SIGLO XIX*

Ana Mª FREIRE

UNED. Madrid

RESUMEN

Reproduce este artículo el texto de una conferencia pronunciada en un ciclo sobre *Alicante y su provincia en la literatura de viajes*. En ella se traza una panorámica de esta modalidad literaria, referida a la España del siglo XIX, en la que se abordan las motivaciones que hacen surgir el género, los aspectos formales y estilísticos que la caracterizan y diferencian de la del siglo precedente o los itinerarios preferidos por los viajeros, con atención particular a las obras en que sus autores, tanto españoles como extranjeros, se ocuparon de Alicante.

Palabras clave: Literatura de viajes, Literatura española del siglo XIX, Espacio urbano y literatura

ABSTRACT

This article contains the text of a lecture given on *Alicante y su provincia en la literatura de viajes*. The author gives in it a panoramic view of this literary gender in the Spanish XIXth century. She studies the gender motivations, the formal and stylistic aspects that characterize and differentiate it from the travel literature of the preceding century or the routes that travelers prefer, with special attention to the books in which their authors, both Spanish and foreigners, wrote about Alicante.

Key words: Travel Literature, Spanish Literature XIXth century, Urban Space and Literature.

* Conferencia pronunciada en el ciclo organizado por el Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert» sobre *Alicante y su provincia en la literatura de viajes*.

El XIX fue el gran siglo de la literatura de viajes, y desde luego de la literatura de viajes por España, que fue el destino preferido por muchos ilustres viajeros de otros países que visitaron el nuestro, envuelto entonces en un halo de leyenda que ellos mismos se encargaron de difundir y de aumentar.

Antes del siglo XIX se viajaba menos (viajaban menos personas) y después del XIX viajan (o viajamos) muchas más, pero, por lo general, no se escribe el viaje. Los medios de comunicación han acortado las distancias y todos conocemos de algún modo lugares que nunca hemos visitado.

La etapa dorada o Edad de Oro de la literatura de viajes que es el siglo XIX se inicia en España en la época romántica. Entre las manías del siglo, Mesonero Romanos consideraba que la más digna de atención era la de viajar:

> Este deseo de agitación y perpetuo movimiento, este malestar indefinible, que sin cesar nos impele y bambolea material y moralmente, sin permitirnos un instante de reposo; siempre con la vista fija en un punto distante del que ocupamos; siempre el pie en el estribo, el catalejo en la mano, deseando llegar al sitio adonde nos dirigimos; ansiando, una vez llegados, volver al que abandonamos, y con pena de no poder examinar los que a derecha e izquierda alcanzamos a ver (Mesonero, 1881: 1).

Y es que en el siglo XIX nacen el viaje de placer, los viajes organizados, las guías... No quiere esto decir que no existan ya viajes como los del XVIII que, en palabras de Gómez de la Serna (1974), eran una verdadera aventura intelectual (el viaje científico, el histórico, el geográfico), sino que surge este nuevo modo de recorrer el mundo que es el viaje de recreo.[1] Desde mediados de siglo encontramos manuales y guías útiles para los viajeros. Pero no es a este tipo de obras a las que me quiero referir al hablar de literatura de viajes, porque las guías y los manuales no pueden considerarse, casi nunca, literatura, ni lo pretenden. Los propios escritores lo saben: «Yo no escribo guías; voy a donde me lleva mi capricho, a lo que excita mi fantasía, al señuelo de lo que distingue a una población entre las demás», afirmaba Emilia Pardo Bazán (Pardo Bazán, 1895:121).

El auge de los viajes tuvo mucho que ver con la creciente mejora de las vías de comunicación, de los transportes e incluso de los alojamientos. Pero Mesonero, que no menciona estas razones, sino otras, como incentivos para recorrer mundo, añade irónicamente una que afecta directamente al tema que nos ocupa:

> Hay […] otro motivillo más para que en este siglo fugaz y vaporoso todo hombre honrado se determine a ser viajador. Y este motivo no es otro

1. No es mi propósito abundar en la idea del *grand tour* practicado por los extranjeros, sobre el que existe amplia bibliografía.

> (perdónenme la indiscreción si la descubro) que la intención que simultáneamente forma de hacer luego la relación verbal o escrita de su viaje. He aquí la clave, el verdadero enigma de tantas correrías hechas sin motivo y sin término; he aquí la meta de este círculo; el premio de este torneo; la ignorada deidad a quien el hombre móvil dirige su misteriosa adoración (Mesonero, 1881: 3).

Se entiende: escribir el viaje es, de algún modo, prolongarlo: detener el tiempo, aquel anhelo tan acariciado y nunca conseguido por Azorín. Y estamos en el siglo XIX. Porque, aunque es en el XVIII cuando la literatura de viajes toma conciencia de sí misma como modalidad de escritura específica y diferenciada de otras, los textos de los viajeros del XVIII difieren bastante de los del XIX, en gran medida porque, si en el primero se buscaba la objetividad en lo relatado, en el XIX, y más a medida que el siglo avanza, observamos que el relato se tiñe de la personalidad, de la subjetividad del viajero individual. Lo explicaba bien Emilia Pardo Bazán cuando a finales de siglo escribía:

> Mejor que Dumas; tan bien como Teófilo Gautier; antes que Amicis y Loti, supo Alarcón que el *viaje* escrito es el alma de un *viajero*, y nada más; que a los países y comarcas les infunde el escritor su propio espíritu (porque para libros de viajes *objetivos,* ahí están las *Guías* y las *Descripciones* geográficas, hidrográficas, arqueológicas e históricas); que el viaje escrito es género *poético* (entendiendo la palabra en sentido más amplio y alto), y que un libro de viajes que comunique al lector la impresión producida por una comarca en una organización privilegiada para ver y sentir… lo que no ven ni sienten los profanos es tan obra de arte como una novela (Pardo Bazán, 1892: 21).

Entiéndase que en todo lo que voy diciendo no hay claras líneas divisorias ni compartimentos estancos: en las *Cartas del viaje de Asturias* de Jovellanos, ya aparece el yo dando su peculiar enfoque al relato, y en muchos libros de viajeros románticos, por el contrario, pervive un deseo de objetividad o de utilidad muy dieciochesco. Pero hablando en general, y refiriéndome a la literatura española en particular, puede decirse que ahí reside la explicación de que los viajes escritos en el siglo XIX tengan más interés literario, artístico, que los del siglo precedente.

En cualquier caso, cuando Mesonero Romanos hablaba de esa comezón de viajar que percibía en su época, no se refería tanto a sus paisanos como a los viajeros franceses, ya que el párrafo citado pertenece al primer capítulo de sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841,* titulado «Los viajeros franceses en España». En nuestro país, todavía muchos años después, en 1892, Emilia Pardo Bazán lamentaba la carencia de inquietud viajera en los españoles y, en consecuencia, hablaba de las narraciones de viajes como de «un ramo apenas cultivado entre nosotros»:

> En España no existe la noción *estética* del viaje: el que hace la maleta para salir de su casa no busca recreo, obedece a circunstancias que le imponen la necesidad de trasladarse, o la moda que obliga a un veraneo insípido, formulista, regulado de antemano por la rutina consuetudinaria. (…) El poeta que cifró la dicha en no haber visto «más río que el de su patria» español tenía que ser. Aquí no se ha modificado aún el concepto *penal*, digámoslo así, del viaje. Viajar es, para la inmensa mayoría, sinónimo de derroche triste, mezcla de padecimientos, privaciones, riesgos y vejámenes (Pardo Bazán, 1892: 21).

En España el género –si género es– no ha dado grandes obras, siendo, sin embargo, nuestro país el escenario de las correrías de la mayor parte de los turistas –vamos ya a llamarles así– decimonónicos, en particular franceses e ingleses. Lo que sí es un hecho es que, bastantes de los pocos españoles que viajaron entonces dejaron constancia escrita de su periplo. El resultado es una literatura de muy desigual calidad, al no ser necesario para relatar el viaje poseer buena pluma o talento literario, sino únicamente haber viajado y tener el deseo de conservar la experiencia en esa memoria de papel que es el libro.

Los españoles del XIX también fueron, como los extranjeros que nos visitaron, más viajeros que sus antepasados, y también dejaron testimonios de su deambular. El número de publicaciones, de unos y de otros, siempre en aumento, llamó la atención de algunos estudiosos a finales del siglo XIX, que comenzaron a ocuparse de recopilar e inventariar los libros de *viajes por España*. El nacionalismo entonces en auge fue determinante para que el elemento que diera unidad a las recopilaciones fuera el territorial. El eje vertebrador de las bibliografías no lo constituían los autores sino el territorio visitado, que era nuestro país. El primer español que intentó una recopilación fue un alicantino, el historiador y crítico Rafael Altamira, profesor de la Institución Libre de Enseñanza, que en 1896 publicó en *La Ilustración Española y Americana* un artículo sobre los «Libros de viajes norteamericanos referentes a España» (Altamira, 1896). Fue un primer paso no muy posterior a la ambiciosa obra de Raymond Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal* (1893) en donde recogía 858 libros de viajes desde el siglo II hasta 1895, de los cuales 640 habían sido escritos en el siglo XIX.[2] La proporción, como se ve, de los textos del XIX es asombrosa. Consecuente con su título, el criterio amplio del hispanista francés para incluir una obra en su bibliografía fue el testimonio escrito del viaje realizado y no el arte literario con que estuviera relatado, de modo que la desigual calidad de los textos a la que me he referido resulta evidente. Pero gracias a él tenemos una primera gran recopilación,

2. Rafael Altamira publicaría una reseña de esta obra en *La Ilustración Española y Americana* el 15-X-1896.

que fue la base que permitió a Arturo Farinelli llevar a cabo una extensa obra en cuatro volúmenes –el tercero es el dedicado al siglo XIX– titulada en su versión castellana definitiva *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX: nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas* (1942-1979). En esta obra Farinelli adoptó un criterio todavía más amplio que el de Foulché-Delbosc, ya que incluyó obras que, no tratando directamente de un viaje, lo contienen, como ocurre a veces con los libros de memorias.

Ya en el siglo XX se ocupó de la bibliografía de los libros de viajes por España, con un criterio exhaustivo, Mª del Mar Serrano en *Las guías urbanas y los libros de viajes en la España del siglo XIX: repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*.[3] Y, desde luego, para cualquier interesado en el tema son de consulta imprescindible las bio-bibliografías publicadas en la década de los noventa por Carlos García Romeral.

Paralelamente se han ido preparando antologías de textos de viajeros ingleses, franceses, hispanoamericanos, portugueses, extranjeros en general, por España o dedicadas a una determinada región o área geográfica. Relatos de viajeros por Galicia, por La Mancha, por Andalucía, por las Islas Baleares, por las Canarias… Todavía no tenemos la dedicada a la provincia de Alicante. Y no porque no la hayan visitado muchos y notables viajeros en el siglo XIX, españoles como Pedro Antonio de Alarcón, o extranjeros como Teófilo Gautier, el viajero francés más denostado de todos, porque a él se le culpa de la imagen deformada de nuestro país que, gracias a su *Voyage en Espagne*[4], tan lleno de color local y de tipismo, tuvieron muchos. Por cierto que Gautier llega a Alicante con una idea preconcebida, debida a un verso de Víctor Hugo en las *Orientales* que dice que en esta ciudad se dan cita campanarios y minaretes («Alicante aux clochers mèle les minarets»). Al no encontrarlos escribe Gautier: «El único campanario que tiene no es más que una torre muy baja y poco aparente. Lo que caracteriza a Alicante es una enorme roca que se eleva en medio de la ciudad; y esa roca, magnífica de forma, magnífica de color, está coronada por una fortaleza y flanqueada con una garita colgada sobre el abismo de la manera más audaz». En su viaje a España, Alicante –que es solo un alto en la travesía por mar de Cartagena a Valencia– ocupa un único,

3. Publicado como *Viajes de papel: (repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.

4. Gautier viajó a España en 1840 y publicó su relato en volumen –previamente lo había hecho en la prensa– con el título, que fue muy criticado, de *Tra los montes* (París, V. Magen, 1843). En la segunda edición cambió el título por *Voyage en Espagne* (París, Charpentier, 1845).

pero extenso párrafo.[5] Años más tarde, en 1862, también visitarán Alicante Charles Davillier y Gustavo Doré.[6] Siguen una ruta inversa a la de Gautier (desde Francia, por Perpiñán a Barcelona, de ahí a Valencia y de Valencia a Alicante, después de visitar Alcoy y Albacete). Los lugares comunes estaban tan extendidos que curiosamente citan el mismo verso de Víctor Hugo en sus *Orientales* al referirse a la ciudad, y también les desilusiona no encontrar «otra cosa que una ciudad comercial, lo que no le impide tener, como casi todas las ciudades de España, la pretensión de remontarse hasta tiempos fabulosos». De los comentarios que hacen se desprende que se han documentado previamente y por eso se encuentran bastante desencantados: «Un hecho cierto es que el Alicante que nosotros vimos es una ciudad completamente moderna. A pesar de haber dado un concienzudo paseo, no pudimos descubrir el menor trozo de antiguas construcciones, ningún monumento árabe y ni siquiera un edificio de la Edad Media o del Renacimiento». Describen el ayuntamiento, la catedral –donde sólo se fijan en el tema de un cuadro: el martirio de santa Águeda–, y caminan hasta el extremo de uno de los dos muelles para tener una buena vista de la ciudad. Observan que «el clima de Alicante pasa por ser uno de los más secos y más templados de Europa. No se conocen allí los inviernos y se asegura que el termómetro jamás ha estado debajo de cero.» Y terminan sus líneas dedicadas a la ciudad comentando que «En suma, los méritos más sólidos de Alicante nos parecieron primero sus famosos vinos y luego sus turrones de almendras, que pueden rivalizar con las peladillas de Alcoy. Estos productos gastronómicos bien merecen ser citados en un país que no ha pasado nunca por ser la tierra de las golosinas.»

***

El elemento que da unidad a toda la literatura de viajes es el viaje mismo, pero es necesario algo más para hablar de literatura. En el relato de viaje que pretende, y tal vez logra, la objetividad científica con dificultad encontramos arte literario. Por el contrario la subjetividad del viajero-narrador, que se va acentuando a medida que el siglo avanza, aporta literariedad al relato, de forma que podría decirse que los relatos de viajes –concretamente los escritos por españoles– tienen más interés literario en el siglo XIX que en el XVIII. Porque de esa mayor subjetividad deriva la utilización de determinados recursos narrativos, tanto en la *dispositio* como en la *elocutio*. Los mismos autores

5. Lo relativo a Alicante en Gautier, 1845: 400-401.
6. Su *Voyage en Espagne* también se publicó primero en la prensa y posteriormente en volumen.

son conscientes de ello, aunque desconozcan las reglas del juego, los patrones del género, y no sepan bien cómo calificar sus propias obras. Modesto Lafuente, por ejemplo, titula la suya *Viajes de fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin* (1859). Al comienzo del primer tomo se dirige al lector, enviándole «esta serie de artículos de viaje, que no sé cómo llamar, si relación, o reseña, o apuntes, o memorias, u observaciones, o recuerdos: ni sé en verdad qué nombre merezcan, pero tú les darás el que en tu discreción y buen juicio te parezca más acomodado, o bien los dejarás sin nombre, que por eso ni ellos ni yo nos habremos de querellar».

La literatura de viajes a la que me vengo refiriendo es la que tiene como base un viaje real –dejamos ahora a un lado los viajes de ficción– y suele estar escrita en prosa. Los relatos de viajes en verso son excepción, aunque los hay, y de autores bien conocidos, como Zorrilla, que en el que titula *¡A escape y al vuelo!* (1888), relata su recorrido en tren por el norte de España: Guetaria, Zumaya, Iziar, Deva, Motrico, Zarauz, Azpeitia, Loyola… En prosa o en verso, suele ser una característica común la utilización de la primera persona narrativa, del singular o del plural, con identificación de autor y narrador, que es al mismo tiempo el viajero que relata su propia experiencia. En el siglo XIX apenas se encuentran excepciones a esta constante, como son los viajes relatados en tercera persona. La de viajes es, de algún modo, literatura de la experiencia.

Desde el punto de vista formal, la estructura del relato de viajes suele ser cerrada y el hilo de la narración lineal, en orden sucesivo, de principio a fin, aunque se intercalen incisos, excursos o digresiones, que muchas veces se agradecen y otras en cambio entorpecen el hilo de la lectura. En cuanto a la forma de contar el viaje viene dada por la finalidad del mismo. No tiene el mismo tono –y no digamos contenido– el viaje dieciochesco, sea científico, histórico o artístico, siempre en busca de la utilidad, que el periodístico de la segunda mitad del XIX. Pedro Antonio de Alarcón, al comienzo del *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859) manifestaba que su propósito al escribirlo era «hacer viajar conmigo al que me lea; identificarle con mi alma; obligarle a experimentar mis sobresaltos y alegrías, mis trabajos y satisfacciones; comunicarle aquello que más pueda importarle». Ya no se trata de informar al lector, sino de involucrarle en el viaje mismo por el modo de relatarlo y por los recursos literarios derivados de ese propósito. El viajero, que hoy conserva la memoria de su deambular en fotografías o grabaciones, la guardaba entonces en las páginas de un diario, de unas memorias, de unos recuerdos. A fin de cuentas, un viaje es un retazo de la vida del viajero y es palpable la relación de la literatura de viajes con la autobiográfica o literatura

del yo. Pedro Antonio de Alarcón, precisamente en un artículo sobre Alicante (1858), escribió que «un viaje es una vida en abreviatura». Efectivamente, el viaje es una de las metáforas de la vida humana, como también lo son el camino, el sueño o el teatro. Y esta vinculación de la literatura viajera con la autobiográfica es patente en los títulos de muchas obras. Enrique Gil y Carrasco redactó en 1844 un *Diario de viaje*, en donde relató su recorrido de Madrid a Berlín, pasando por París, Lille, Bruselas, Gante, Brujas, Ostende... Emilio Castelar, sin embargo, escribió sus *Recuerdos de Italia* (1872-1876) después de haber regresado, con un sosiego que le permitía evocar y reflexionar sobre los lugares que había visitado. Por eso explica que mezclará «a las consideraciones filosóficas, históricas, literarias y artísticas, consideraciones políticas: que al cabo la política no es otra cosa sino la cristalización de todas las ideas, y su resultado social.» En otras ocasiones el viajero relata su experiencia en forma de cartas, estableciendo así otro nexo, ahora con la literatura epistolar. Las *Cartas desde Rusia* de Juan Valera, que comienzan el 26 de noviembre de 1856, están consideradas por algunos, junto con el *Diario de un testigo de la Guerra de África* de Alarcón, y con las *Cartas finlandesas* de Ganivet (1898), una de las mejores piezas de nuestra literatura de viajes.

Se discute todavía si ésta es un género o un subgénero literario. Villar Dégano (1996) lo ha calificado de «paraliteratura», porque no encaja en los moldes de la literatura canónica. Pero también puede considerarse de algún modo parte de la narrativa que no es de ficción, o una de las que en una ocasión llamé «formas literarias de la materia histórica» (Freire, 1991: 257), como pueden serlo las antiguas crónicas, o las más modernas biografías, autobiografías, diarios, recuerdos, memorias, epistolarios, así como las dieciochescas oraciones fúnebres y otros textos semejantes escritos con voluntad literaria, porque, como decía Emilia Pardo Bazán, «las guías y los itinerarios son otra cosa».

Ya a principios del XIX Alexandre Laborde, un francés de ascendencia española, autor de una magna obra, el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) en cuatro volúmenes, con bellas ilustraciones, publicó además un *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1808) que pudiera servir de guía a quienes visitaran nuestro país. Laborde, que publicó el primer tomo del *Voyage pittoresque* en 1806, no contaba con que dos años después estallaría la Guerra de la Independencia entre nuestro país y el suyo. No obstante, sacó los tomos dos y tres en 1811 y 1812: para el último hubo de esperar a 1820, el primer año del trienio liberal. Pero con su obra, especialmente con su *Itinéraire*, prestó una ayuda impagable al ejército francés a la hora de conocer el territorio que pretendía invadir.

***

Aquellos franceses que vinieron a España con motivo de la Guerra de la Independencia se llevaron su propia visión de nuestro país, visión parcial y sesgada, que plasmaron en sus libros de memorias. No conozco directamente muchas de esas obras, entre las que suelen destacarse –sigo en esto a Arturo del Hoyo (1991)– «los *Souvenirs* del artillero Bapts, las *Mémoires* del capitán de fragata Pierre Base, las del sargento Bourogne, las escenas de la vida militar trazadas por el oficial polaco Brant, el diario del mariscal Castellone… y, sobre todo, las famosas *Mémoires d'un apothicaire* (1808-1814), que fueron escritas por el boticario Marie-Sebastien Blaze»[7], que vivió parte de la guerra en Madrid y posteriormente fue hecho prisionero, pasando numerosas vicisitudes. Morel-Fatio achacaba a Blaze y a sus compañeros la difusión de muchos tópicos sobre nuestro país, que ya eran lugar común en la época romántica, cuando el Barón Taylor vino a España (1835), enviado y pagado por Luis Felipe de Orleans, con la misión de adquirir para su país cuantos objetos artísticos pudiese, aprovechando la crisis económica española y la desamortización. Era la tercera vez que Taylor nos visitaba. Y lo hacía sobre seguro, porque conocía bien el país, sobre el que ya había publicado su *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* (1826-1832). La obra de Taylor está inspirada en la de Laborde, pero la de Taylor hace más hincapié en lo pintoresco que en lo artístico. Cuando Taylor viene a mediados de la década de los treinta, entra en contacto con Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo y otros jóvenes románticos, y en 1836 aparece una reseña de su viaje en *El Artista*, la publicación más emblemática del Romanticismo español. Por esa misma época visitaron España gran cantidad de «curiosos impertinentes», como Ian Robertson ha denominado en el título de una obra suya (Robertson, 1988) a aquellos viajeros británicos (George Borrow, Richard Ford, etc.) que nos observaban y que en los libros que escribían a su regreso contribuían a difundir su peculiar imagen de nuestra tierra, aquella que nuestros escritores costumbristas intentaron corregir con las mismas armas, o sea, con la pluma, con la literatura. Arturo del Hoyo, en el prólogo citado, considera que Edgar Quinet, un francés que vino a España en 1843, cuando la mayoría de edad de Isabel II –también por esas fechas nos visitó Alejandro Dumas– es el más moderno de los viajeros franceses del siglo XIX, precisamente porque no dio de España solamente la visión pintoresca, sino que en su libro *Mes vacances en Espagne* (1846) supo contextualizar ese pintoresquismo en el momento cultural, social y político en que escribía.

7. De éstas existe una edición en castellano de 2008.

En cualquier caso, la deformación de nuestra imagen venía de antiguo, pues ya Antonio Ponz en el siglo XVIII, en el prólogo a su *Viaje fuera de España* (1785) denunciaba las muchas falsedades que propalaban algunos extranjeros que nos visitaban, cuando recogían por escrito su experiencia viajera. Y Cadalso en sus *Cartas marruecas*, publicadas en el *Correo de Madrid* en 1789, lamentaba «la ligereza de los que por cortas observaciones propias, o tal vez sin haber hecho alguna, y sólo por la relación de viajeros poco especulativos, han hablado de España».

La imagen que crearon de España aquellos extranjeros pervivía cuando Edmundo de Amicis nos visitó en 1871. Al comienzo de su libro *España*[8] cuenta cómo sus amigos, al despedirse de él en Italia, le piden que les traiga como recuerdo una espada de Toledo, una botella de Jerez, una guitarra, un sombrero andaluz, un puñal. Pero la imagen poco fiel no sólo consistía en ese tipo de referencias a lo tópico y a lo típico. Y si no leamos la descripción que la condesa Valérie de Gasparin hace de Alicante en su libro *A travers les Espagnes: Catalogne, Valence, Alicante, Murcie et Castille* (1869[2]), editado en castellano en 1875:

> Estamos en África: asomaos a la ventana y mirad. Sol grande y esplendoroso; mar grande también y tranquilo. A la derecha, playas arenosas que van descendiendo hacia el sur, hasta que desaparecen en un horizonte luminoso; a la izquierda, rocas cortadas, ásperas y desnudas sostienen una ciudadela morisca: todo resplandece y fulgura, todo es blanco.

En la época romántica, el interés por las ruinas y por el pasado da lugar a aquellos viajes artístico-literarios, en los que al texto acompañaban los dibujos y grabados, ya que el escritor viajaba siempre con un dibujante. Al evocarlos parece inevitable mencionar a Bécquer, pero no me detendré en ellos porque son, tal vez, los mejor estudiados del siglo XIX[9]. Con una idea semejante, pero aprovechando los adelantos técnicos, en los que el siglo XIX no fue escaso, Pedro Antonio de Alarcón, cuando preparaba su viaje a África para ser testigo de aquella guerra y escribir su *Diario*, buscó como acompañante a un fotógrafo «a fin de sacar panoramas de los terrenos que recorriéramos, retratos de cristianos, moros y judíos, y vistas de las ciudades que conquistásemos». Sin embargo, no le sirvió de mucho «pues las continuas lluvias y otros contratiempos me demostraron que era casi imposible sacar vistas en aquellos parajes y circunstancias.» En todo caso, el *Diario de un testigo de la guerra de África* tiene gran interés porque Alarcón suplió con la pluma lo que

8. La primera edición española (Amicis, 1877) fue la que tradujo Augusto Suárez de Figueroa a partir de la cuarta edición italiana publicada en Florencia.
9. Una buena caracterización de éstos en: Rubio Jiménez, 1992.

no captó la cámara, y su comparación con la *Crónica de la Guerra de África* de Emilio Castelar (1859), autor por otra parte de interesantes obras de literatura de viajes, permite apreciar bien la diferencia entre las diversas modalidades del género de acuerdo con la finalidad que persigue cada autor.

La mejora de las comunicaciones y la llegada del ferrocarril a mediados de siglo invitaban a trasladarse de un lugar a otro con mayor comodidad que en las antiguas diligencias o a lomos de caballería. Es sabido que la primera línea de ferrocarril que existió en España fue la de Barcelona a Mataró, inaugurada en 1848, seguida de la de Madrid a Aranjuez, en 1851. Los adelantos en este ramo no habían hecho más que empezar, y a partir de ese momento las alusiones al ferrocarril serán frecuentes en la literatura de viajes. Recuerdo cómo Emilia Pardo Bazán comenta, cuando viaja, enviada por *El Imparcial*, a la Exposición Universal de París en 1900 –antes había asistido como corresponsal de *La España Moderna* a la de 1889– que «ahora el tren continúa más allá de la estación de Orleans, y deja en el centro de París a los viajeros.»

La inauguración de una nueva línea de ferrocarril, el ferrocarril del Mediterráneo, es el motivo por el que Pedro Antonio de Alarcón viaja a Alicante, a donde llega el 25 de mayo de 1858, como periodista, después de un delicioso trayecto desde Madrid. Las crónicas que con este motivo publicó en el *Museo Universal* están condicionadas por la línea del periódico, fenómeno con el que nos encontramos con frecuencia al estudiar la literatura de viajes en prensa en la segunda mitad del siglo. Al no tratarse de un periódico político, las crónicas de Alarcón habrán de ser puramente literarias, a pesar del carácter de aquel acto, al que asiste la reina Isabel II y la familia real, varios ministros y otras personalidades de la vida pública del país. Alarcón centra su artículo en los festejos (muchachas alicantinas que agasajan a los reyes, altares que se han preparado, locomotoras ataviadas como toros sagrados…), dejando de lado el cariz político del acontecimiento y, desde luego, la descripción de Alicante, que también omite. Sin embargo, cae en una tentación frecuente en los escritores de viajes: aquella que consiste –hablando metafóricamente, con una metáfora muy decimonónica– en utilizar más el pincel que la pluma: esto es, describir más que relatar, ya que pasa como sobre ascuas por escenas tan vivas y coloristas como los fuegos artificiales, la regata entre dos botes pertenecientes uno a un buque de guerra español y otro a una fragata francesa, la celebración del cumpleaños de la reina Victoria o la visita a la finca del marqués de Molins.

Este es un ejemplo de cómo el medio condiciona la escritura. Pero también la favorece. Lo vemos con claridad en el caso de Emilia Pardo Bazán, que encuentra el cauce para su literatura de viajes en la crónica de prensa,

llegando a dar las claves de su modo de entender y practicar este género periodístico. Ella, que nunca hubiera publicado un libro de viajes al estilo tradicional, porque no le gustan «las híbridas obrillas viatorias, las 'Impresiones' y 'Diarios', donde el autor nos refiere sus éxtasis ante una catedral o punto de vista, y a renglón seguido cuenta si acá dio una peseta de propina al mozo, y si acullá cenó ensalada, con otros datos no menos dignos de pasar a la historia y grabarse en mármoles y bronces» (Pardo Bazán, 190?: 5), publica nada menos que siete libros de viajes[10], que primero vieron la luz en la prensa en forma de artículos. La amenidad de estas obras radica en el modo de entender cómo ha de ser una crónica redactada para el periódico:

> La necesidad de escribir de todo, y deleitando e interesando, aunque se traten materias de suyo indigestas y áridas, obliga a nadar a flor de agua, a presentar de cada cosa únicamente lo culminante, y más aún lo divertido, lo que puede herir la imaginación o recrear el sentido con rápida vislumbre, a modo de centella o chispazo eléctrico. En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita (Pardo Bazán, 1899: 11-12).

A medida que el siglo camina hacia su fin son más numerosos los libros españoles de viajes que nacen como recopilación de artículos o crónicas publicadas previamente en la prensa periódica. Así también había nacido en Francia el *Viaje por España* de Teófilo Gautier, primero en *La Presse* y después en la *Revúe de Deux Mondes*, y el viaje de Davillier y Doré había ido saliendo en la revista de viajes de la editorial Hachette, *Le Tour du Monde*. La práctica ya era común cuando Emilio Castelar publica *Un año en París* (1875), donde reúne crónicas que «vieron la luz en los folletines de varios periódicos americanos, ya olvidados y perdidos» desde septiembre de 1866 hasta finales de 1867. *Viajes de un cronista*, de José Ortega Munilla (1892) es la recopilación en un mismo tomo de crónicas relativas a varios viajes («Tánger», «Un mes en Berlín», «Por las costas andaluzas», «Siluetas gaditanas», «Roma»…) realizados años atrás y escritas, según él, «a escape, sin átomos de pretensión artística, más con propósitos de *reporter* que con los de literato.»

10. Un estudio de éstos en Freire,1999.

***

Los relatos de viajes que los españoles realizaron por España son menos ambiciosos en general, aunque no menos interesantes, que los referidos al extranjero. Algunos, como *Cuarenta leguas por Cantabria* de Galdós (1879), o *Desde la montaña* de Emilia Pardo Bazán (1894), se han reeditado en época reciente. A la misma zona geográfica está dedicado *Costas y montañas* de Amós de Escalante (1871), que lo firmó con su seudónimo, Juan García. Un título parecido tiene la obra de José Ortega Munilla, *Mares y montañas* (1887), donde habla de Vigo, San Sebastián, Panticosa, Linares, Los Pirineos y Bilbao. También de Amós de Escalante, que firma en esta ocasión con su verdadero nombre, es *Del Manzanares al Darro* (1863), donde relata un viaje desde Madrid, deteniéndose en diversas poblaciones manchegas y andaluzas. Y también suyo, y con el mismo esquema en el título –de río a río– es *Del Ebro al Tíber* (1864), con más carga autobiográfica, en donde relata un viaje a Italia en el que coincide, en Roma, con Pedro Antonio de Alarcón, que a su vez cuenta su propia andadura en *De Madrid a Nápoles* (1861).

Los libros de españoles por el extranjero resultan (o resultaban en su tiempo) más atractivos, por lo desconocido de los lugares visitados, o de sus costumbres e incluso por las reflexiones y reacciones que esos lugares suscitan en un viajero de nuestro propio país. Resulta bastante común que la actitud del viajero, extranjero o español, sea muy diferente en su propia patria y fuera de ella, donde suele ser más espectador que protagonista.

Por esos mundos recorren itinerarios semejantes diversos españoles a lo largo del siglo XIX. Si Mesonero Romanos había escrito sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841*, poco tiempo después de haber viajado, en 1844 también atravesaría Francia y los Países Bajos, camino de Berlín, Enrique Gil y Carrasco, y que redactaría su *Diario de viaje*. A mediados de siglo Modesto Lafuente publicaba en dos tomos los también mencionados *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, sin tener noticia, por lo visto, de las dos obras anteriores, ya que advierte al comienzo de la suya que escribe «sin pretensiones de ningún género. Yo no me he propuesto más que dar a conocer a mis compatriotas llana y sencillamente algunas cosas y costumbres de los pueblos y países que he recorrido, y en que no había visto ocuparse otras plumas, que a haber querido tomarse este trabajo, lo hubieran desempeñado mucho mejor que yo.»

También fueron meta de muchos viajeros los Santos Lugares, y algunos escribieron al regreso la crónica de su peregrinación. Otros viajaron comisionados o por motivos profesionales, como Valera, que se trasladó a Washington y a Rusia con un cargo diplomático. Pero un motivo para viajar se añade

en el XIX que no existía en el siglo anterior, y es la visita a las Exposiciones Universales, que ya en sí mismas son un auténtico viaje por el mundo conocido sin moverse de un mismo lugar, que puede ser París, Viena o Barcelona. De los libros escritos a raíz de estas exposiciones me ocupé hace años en una primera aproximación al tema (Freire, 1997). En la actualidad (2011) una alumna prepara una prometedora tesis doctoral sobre las Exposiciones Universales del siglo XIX en la literatura de viajes española, que supondrá un avance en el conocimiento de ese vasto mundo en el que todavía existen tantos territorios vírgenes.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Pedro Antonio de, «Alicante y Valencia. Apuntes de viaje. Episodios no políticos», *El Museo Universal*, junio de 1858.

ALARCÓN, Pedro Antonio, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Gaspar y Roig, 1859.

ALTAMIRA, Rafael, «Libros de viajes norteamericanos referentes a España» en *La Ilustración Española y Americana,* 22-V-1896.

AMICIS, Edmondo de, *España. Viaje durante el reinado de Don Amadeo I*, Madrid, Imp. y Est. de *El Imparcial*, 1877.

BLAZE, Sebástien, *Un boticario francés en la guerra de España (1808-1814)*, Madrid, Trifaldi, 2008.

CASTELAR, Emilio, *Crónica de la Guerra de África,* Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, 1859.

CASTELAR, Emilio, *Recuerdos de Italia*, Madrid, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, 1872-1876, 2 vols.

CASTELAR, Emilio, *Un año en París*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Globo*, 1875.

FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX: nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942-1979, 4 vols.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, H. Welter, 1893.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «La función de la anécdota en la caracterización del personaje histórico», en Jacqueline COVO, (ed.), *La Construction du personnage historique (Aires hispanique et hispano-américaine)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, pp. 257-264.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «Les Expositions Universelles du XIXe siècle dans la Littérature espagnole: La vision d'Emilia Pardo Bazán», en *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, *Les Cahiers du CICC*, nº 3, Mai 1997, págs. 124-133.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística», en SALVADOR GARCÍA CASTEÑEDA, (ed.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, 1999, págs. 203-212.

GANIVET, Ángel, *Cartas finlandesas*, Granada, Viuda e Hijos de Sabatel, 1898.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-biliografía de viajeros españoles (siglo XIX),* Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1995

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-biliografía de viajeros españoles (siglo XVIII),* Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1997

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX),* Madrid, Ollero & Ramos, 1999.

GASPARIN, Valérie, *A travers les Espagnes: Catalogne, Valence, Alicante, Murcie et Castille*, París, Michel Lévy frères, 1869[2].

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, París, Charpentier, 1845.

GAUTIER, Théophile, *Tra los montes*, París, V. Magen, 1843.

GIL Y CARRASCO, Enrique, *Diario de viaje* en *Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco coleccionadas por Joaquín del Pino y Fernando de la Vera e Isla; precedidas de un prólogo y de la biografía del autor*, Madrid, Imp. de la Viuda e Hijo de E. Aguado, 1883, tomo II.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

HOYO, Arturo del, Prólogo a la obra del barón Charles DAVILLIER, *Viaje por España*, ilustrada por Gustavo Doré, Madrid, Ediciones Giner, 1991, 2 tomos.

LABORDE, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, impr. de P. Didot l'aîné, 1806-1820, 4 vols.

LABORDE, Alexandre, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, París, H. Nicolle, Lenormant, 1808.

LAFUENTE, Modesto, *Viajes de fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1859.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* (Nueva edición corregida y aumentada), Madrid, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, 1881.

ORTEGA MUNILLA, José, *Viajes de un cronista,* Madrid, Manuel Fernández y Lasanta Editor, 1892.

PARDO BAZÁN, Emilia, «Pedro Antonio de Alarcón», en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 13, enero de 1892.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, Librería Española, [1895].

PARDO BAZÁN, Emilia, *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, [1899] (Tomo XIX de Obras Completas).

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios*, Madrid, R. Velasco, imp. [190?] (Tomo XXX de Obras Completas).

PONZ, Antonio, *Viaje fuera de España*, Madrid, Ibarra, 1785.

QUINET, Edgar, *Mes vacances en Espagne*, París, Comptoir des imprimeurs unis, 1846.

ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona, Serbal, 1988.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «El viaje artístico-literario: Una modalidad literaria romántica», *Romance Quarterly,* 39 (febrero de 1992), pp. 23-31.

SERRANO, Mª del Mar, *Viajes de papel (repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.

TAYLOR, barón Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, París, Gide fils, 1826-1832, 3 vols.

VILLAR DÉGANO, Juan Felipe, «Paraliteratura y libros de viajes», en *Compás de Letras* 7 (1996), pp. 15-32.

ZORRILLA, José, *¡A escape y al vuelo!*, Madrid, R. Velasco impresor, 1888.

Fecha de recepción: 19-01-2012
Fecha de aceptación: 30-03-2012

LOS ESPACIOS URBANOS DE LA MISERIA EN ALGUNAS NOVELAS DEL SIGLO XIX. UNA ESTÉTICA DE LA VERDAD

Yvan LISSORGUES

Université de Toulouse– le Mirail

Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento, humillado…
(Leopoldo Alas, a propósito de *La desheredada,* 1881)

RESUMEN

En la estela de *L'Assommoir* (1877) y a partir de *La desheredada* (1881), por primera vez en España, acceden a la representación literaria los espacios urbanos del bajo pueblo: los barrios de la miseria del Sur de Madrid (en *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Nazarín*, *Misericordia*, *La Busca*, *Mala Hierba*,…), los espacios del «proletariado» urbano de Marineda (*La Tribuna*) o de Vetusta (*La Regenta*).

Además del precioso valor documental de estas representaciones de unas realidades hasta entonces ocultadas o idealizadas, se impone, según una ética totalizadora, una estética de la verdad que es una superación de la teoría de los niveles estilísticos que ignoraba lo bajo, por feo y por indigno del arte o lo relegaba al campo de lo cómico (comedia) o lo toleraba como contrapunto burlesco de lo grande (épica, tragedia).

En España, como en toda Europa, las obras naturalistas de la segunda mitad del siglo XIX, gracias al total ensanchamiento temático y al rigor puesto en la fidelidad de la pintura, rompen definitivamente esa jerarquía de los estilos y muestran que cualquier realidad, como la de los barrios urbanos de la miseria, puede ser objeto de representación artística.

Palabras claves: espacios urbanos – miseria – novela – naturalismo – niveles estilísticos – estética de la verdad – Pérez Galdós – Leopoldo Alas, Clarín – Emilia Pardo Bazan – Pío Baroja.

ABSTRACT

In the wake of *L'Assommoir* (1877) and with the Spanish novel *La desheredada* (1881), the urban environment of indigent social classes is portrayed: for the first time in literature: the miserable districts of the south part of Madrid, the degraded urban districts of the workers in big cities become embedded in the literary landscape.

In addition to the enormous documentary value of these representations of realities which had previously been either occulted or idealised, these novels convey not only an ethical view but also a corresponding aesthetics of truth, an aesthetics which supersedes the theory of stylistic categories which deemed the realms of the ugly and the vulgar to be unworthy of art and hence completely ignored them.

In Spain and in the rest of Europe, the naturalists novels of the second half of the nineteenth century, which portray a wider scope of themes and a more rigorous and a more exact copy of real life, definitely break away with the hierarchy of convened styles and legitimately demonstrate that reality, should it be common or unaesthetic, is worthy of artistic representation.

Key words: urban districts and spaces –poverty – novel – naturalism – stylistic categories – aesthetics of truth– Pérez Galdós – Leopoldo Alas Clarín – Emilia Pardo Bazán – Pío Baroja.

PUNTUALIZACIONES PREVIAS E INTRODUCCIÓN

Efectivamente, en 1881, por primera vez en España, en *La desheredada*, acceden a la representación literaria los barrios bajos del Sur de Madrid, esos espacios extra-urbanos de la miseria. Es una verdadera revolución estética que dimana de una nueva concepción ética de la representación literaria de la realidad.

No se trata ahora de la miseria honrada de esos pobres de la novela costumbrista, que viven con dignidad su condición con la esperanza de ir en derechura a la gloria al pasar a mejor vida. Tampoco de la depurada miseria inodora en la que germinan recortadas virtudes y estereotipados defectos, blancas flores del bien o negras manchas del mal, como en el mundo folletinesco de Sue o de Izco. Ni siquiera la semi-miseria de esa pobre clase media que, por querer parecer más de lo que puede, padece hambre, se impone sacrificios en el ámbito de sus estrechos pisos de ciertos barrios de Madrid, de la Encimada de Vetusta o del barrio de la mediocracia fabril y pobre de Barcelona pintada en *La Papallona* de Narcis Oller.

Es la miseria real, la que puede ver y oler quien de verdad a ella se asoma, trasladándose a visitarla y a estudiarla, y la que puede pintar, con pluma o con pincel, el que se atreve a romper los cánones de la tradicional estética de la belleza, según la cual lo feo, lo maloliente, las cloacas y la basura y aun el

dolor echado en espacio sucio, no son dignos de atención y representarlos puede ser considerado como un crimen de lesa-hermosura, como muestra el proceso de las «osadías» naturalistas instruido por Juan Valera a partir de su fundamental criterio estéico, según el cual la novela «debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son», como escribe en el prólogo de 1875 a *Pepita Jiménez* (Véase también Valera, 1996).

Los espacios urbanos, poco descritos, de la supuesta miseria, aludida en la novela picaresca, redimida artísticamente por la habilidad y listeza del pícaro protagonista, o por el visible propósito moral del autor, no tienen la implacable verdad que sólo puede dar una intencional focalización en los aspectos tristes y malolientes de la realidad social y humana que no acceden a la representación literaria antes de que se imponga como natural el verismo de la estética naturalista. Diga lo que diga Pérez Galdós en su deseo de españolizar el naturalismo del siglo XIX, el «realismo» cervantino de la novela picaresca no llega a la atrevida pintura de la miseria aglutinada en los relegados barrios del Sur de Madrid, tal como él mismo los describe en *La desheredada, Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* o como los pinta Baroja en *La Busca* y *Mala Hierba*, o como pinta Emilia Pardo Bazán el «barrio de arriba», espacio de los pobres, y la Fabrica de Tabacos de Marineda o como alude Clarín a los Campos del Sol de Vetusta y a la conquista por los proletarios del espacio burgués del *Boulevard* (Alas, 1884-1885: 349-352). Que quiera que no, es una nueva mirada la que se impone al novelista consciente de la realidad social de su tiempo, consecuencia, más o menos fuerte, del moderno proceso de industrialización que aspira hacia la ciudad a los que huyen la miseria del campo, aun cuando se pinte lo que se ve con cierto humor o con latente deseo de redención.

Uno de los principios fundamentales de la estética naturalista es la integración de la teoría de Taine, según la cual hay una estrecha relación entre el hombre y el medio en que vive, idea que en el siglo XIX se impone al arte como natural. El espacio literario, rural o urbano, ya no puede ser el cuadro localista de la acción humana, tampoco el decorado romántico, placentero u hostil, tampoco el negro espacio de terror fabricado de la novela gótica. Ahora se impone la crudeza de la realidad; el mismo sol calienta el palacio del aristócrata y el tugurio del miserable. La diferencia es social y se graba en el espacio urbano: es lo que se intenta demostrar en las páginas que siguen.

Al hablar de naturalismo, en España y también en Francia, hay que entender dos cosas: por una parte, la doctrina teorizada por Zola por los años de 1880 en *La novela experimental*, (Zola, 1971; Zola, 1989) y que abre en España un debate polémico en el Ateneo y en la prensa (Véase, por ejemplo: Lissorgues, 1998: 19-31) y, por otra, las novelas de los Goncourt, del mismo Zola y de sus seguidores, sin olvidar las de Flaubert y de Balzac. Si el debate en

torno a la teoría, ya bien conocido, es interesante y es importante al nivel de las ideas, influye menos en el quehacer de los novelista que el ejemplo de las mismas obras que alimentan el fructífero «coloquio de los novelistas», según la acertada expresión de Stephen Gilman. El impacto en Galdós, Clarín, Emilia Pardo Bazán y etc., de *Germinie Lacerteux* (1865) de los hermanos Goncourt y sobre todo de *L'Assommoir* (1877) de Zola es, por lo que se refiere a la superación de los niveles estilísticos tan bien estudiados por Eric Auerbach (Auerbach, [1946], 1968), es decir a la deliberada representación artística del bajo pueblo y de las espacios urbanos de la miseria, es mucho más determinante que el ruidoso debate en torno a la teoría naturalista, que por lo demás es posterior a la influencia directa de las novelas antes citadas.

L'Assommoir es en 1877 la primera novela que se atreve a pintar en toda su real realidad nauseabunda el bajo mundo de la miseria del barrio popular de la Goutte d'Or (Solda, 1997: 175-190), casi en las afueras de la gran urbe parisina. «Es la primera novela sobre el pueblo, novela que no miente y que tiene el olor del pueblo», escribe en el prefacio el autor que, en los apuntes de la encuesta emprendida previamente presenta así el tema:

> Mostrar al pueblo en su medio, y explicar por este medio las costumbres del pueblo; mostrar cómo en París, la borrachera, la desbandada de la familia, las palizas, la aceptación de todas las vergüenzas y de todas las miserias se deben a las condiciones mismas de la existencia obrera, de los trabajos duros, de las promiscuidades, etc. En una palabra, un cuadro exacto de la vida del pueblo con sus basuras, su vida relajada, su lenguaje grosero. […] Un cuadro espantoso que en sí trae su moralidad (Pagès, 2002, 251)

Adviértase que traducir *L'Assommoir*, rótulo de la taberna donde en el barrio se destila y se despacha aguardiente, por el neutral *La taberna* falsea el significado exacto del título de la novela, cuyo sentido se acerca más a *matadero*, a algo que acogota…

Enorme es el escandaloso éxito de esta séptima novela de la serie de *Los Rougon*, tachada por los fariseos puristas de la belleza de «sucia», «maloliente», «pornográfica», pero cuya originalidad sabe encarecer el mismo Mallarmé: «Tenemos aquí una grande obra; y digna de una época en que la verdad toma la forma popular de la belleza»; y el gran poeta simbolista subraya «la admirable obra lingüística que permite a tantos ineptos modos de expresión fraguados por pobres diablos tomar el valor de las más bellas fórmulas literarias, ya que consiguen hacernos sonreír o casi llorar» (Pagès, 2002, 254).

Parecidas reacciones suscita esta novela en España y aunque leída probablemente en francés por nuestros novelistas, su éxito impone una primera apresurada y aligerada traducción en 1878 publicada por Carlos Hierro (Saillard, 1997, 101).

En la estela de *La taberna* (!), irrumpen en España, como se ha dicho atrás, los barrios pobres y fabriles a partir de *La desheredada*, en *Fortunata y Jacinta, La Tribuna, La Regenta*, *Misericordia, La Busca*, de pasada también en *Nazarín* y por lo que hace al pueblo trabajador (de Almadén) en *La espuma* de Palacio Valdés (Palacio Valdés, [1890], 1990). En eso ha de medirse más que en la fantasmática teoría naturalista, la verdadera influencia de Zola, el «poeta de la realidad», según calificativo de Clarín.

Dos observaciones para terminar esta larga y necesaria puntualización.

Para escribir la novela realista de la verdad, no basta la imaginación. Es preciso un buen conocimiento de la realidad. El primer trabajo del novelista es una observación precisa, hasta una encuesta de terreno emprendida en los espacios urbanos de la miseria poco familiares al escritor que vive en la parte «decente» de la ciudad, Madrid, La Coruña, Oviedo, etc. De interés son las confidencias acerca de estas experiencias de «observaciones y estudios directos del natural» que nos deparan algunos novelistas, Zola, Galdós, doña Emilia,… Y, dicho sea casi de paso, son pocos los escritores que, en aquella época, se atreven a pasar la frontera que separa los espacios urbanos «decentes» de la corte de los de la miseria. El más atrevido de los cuarenta autores, cuyos artículos ha reunido Eusebio Blasco en su, por lo demás interesante, *Madrid por dentro y por fuera* (Blasco, [1873], 2008), llega hasta el Rastro y lo de más abajo que lo parta un rayo. Del «Madrid humilde y popular», como muy bien sintetiza María Ángeles Ayala, sólo tienen carta de naturaleza los acostumbrados *tipos*, el mendigo, el aguador, la prostituta, algunos de los cuales, es de suponer, suben a diario de los barrios del Sur que nadie conoce (Ayala, 2008: 44-46).

Notable diferencia hay entre *L'Assommoir* y las novelas españolas citadas. El espacio urbano de la primera es únicamente el del barrio de La Goutte d'Or del cual no se sale nunca, salvo una vez para seguir la grotesca excursión de la boda de Gervasia y Coupeau al Museo de Le Louvre. Mientras que se descubren los barrios de la miseria de Madrid, Marineda o Vetusta, siguiendo a los protagonistas, entre los cuales sólo viven allí Amparo de *La Tribuna* y el joven Manuel de *La Busca* y de *Mala Hierba*. El narrador de *La desheredada*, de *Fortunata y Jacinta*, de *Misericordia* acompaña a Isidora Rufete, a Guillermina y Jacinta, a Benina, en unas ocasionales «visitas al cuarto estado», narradas según una doble mirada, la del personaje y la del narrador. Lo mismo en Vetusta, cuando Ana Ozores y el discreto narrador dejan la Fuente de Mari Pepa y se encuentran en *El Boulevard* con la multitud de operarios (Alas [1884], 1981, 349-353). Es que la caraterística común a todos los espacios urbanos

de la pobreza es su relegación en las afueras; el barrio de la Goutte-d'Or, por ejemplo, está en la frontera que separa la ciudad del campo…

También es de advertir que si se puede sacar del tejido novelesco unos mapas objetivos, más o menos precisos de los espacios de la miseria de las respectivas ciudades, la representación literaria de cada espacio real es siempre el resultado, como afirma Clarín, de «la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad» (Beser, 1972, 121), pues la novela es «un trozo de vida visto por un temperamento», como confiesa el mismo Zola.

«OBSERVACIONES Y ESTUDIOS DIRECTOS DEL NATURAL»

Es de sobra conocido el escrupuloso método de trabajo de Émile Zola. Cada novela es resultado de una previa preparación cuyos resultados (esbozos, planes, fichas de personajes, apuntes de encuestas en el terreno, etc.) se conservan en sendas carpetas en la Bibliothèque Nationale de París y en otras bibliotecas (Pagès, 2002, 186). Por lo que se refiere al tema de los espacios urbanos en *L'Assommoir,* son de interés los apuntes de la encuesta emprendida en el otoño de 1875 en el barrio de la Goutte-d'Or en los que se dibujan los sitios que serán los de la novela: la taberna con su alambique que permite servir caliente el orujo, el lavadero público, la fragua, la casa de vecindad en la que se apiñan las miserables familias y donde se encuentran improvisados talleres, los patios llenos de niños harapientos, etc.

Ningún novelista español ha dejado apuntes preparatorios de sus novelas, pero algunos han confesado en textos ocasionales, prólogos o cartas, que ellos también han tenido que explorar unos espacio urbanos que no suelen frecuentar, como, para Galdós, los barrios del Sur de Madrid o el Barrio de Arriba y la Fábrica de Tabacos de Marineda, nombre ficticio de La Coruña, ciudad natal de doña Emilia. Ocurre también que por haber vivido muchos años en una ciuadad de reducidas dimensiones, el novelista conoce y domina perfectamente todos sus espacios, hasta tal punto que el paisaje urbano al hacerse paisaje interior puede describirse según una especie de memoria imaginativa. Es el caso de Leopoldo Alas, que sin necesidad de mapa o de apuntes de encuestas, puede poéticamente transmutar la realidad espacial de Oviedo en la realidad literaria de Vetusta. Es igualmente el caso de la Pardo Bazán por lo que hace al familiar espacio urbano de La Coruña; no necesita plano para dominar la topografía de La Coruña, ni para describir y animar las callejuelas estrechas del Barrio de Arriba, el Mercadillo, el paseo de La Filas o las majestuosas avenidas del Barrio de Abajo; Marineda es para ella un paisaje interior como Vetusta lo es para Clarín y hasta diremos como lo son las calles centricas de Madrid para el inveterado transeúnte que es Galdós.

En cambio, la Fábrica de Tabacos de La Coruña, o los barrios del Sur de Madrid no son espacios familiares y para conocerlos en su realidad hay que acercarse a ellos, pasar la puerta de la Frábrica y observar o transitar por aquellas sucias callejuelas que serpentean hasta el Manzanares, mirando, escuchando, oliendo. Doña Emilia y Galdós hacen lo mismo que Zola: se ponen directamente en contacto con esas realidades que se suelen ocultar, por lo menos en las obras literarias. ¿«Estética de la berza», como escupen los purista, adeptos de un arte depurado? No, ¡estética de la verdad! Y así, de pasada, lo confiesan doña Emilia y don Benito.

Aquélla evoca en una carta a Galdós y exagerando de seguro algún tanto, «los dos meses que pasé en la fábrica de tabacos, respirando nicotina» y recuerda «los insultos más o menos explícitos que por esta obra me dijeron» (insultos de los *bien pensantes* de España, hermanastros de los que en París, hicieron aspavientos ante *L'Assommoir*). Y añade la condesa, con cierta falsa modestia: «sólo como fiel trasunto de algunas escenas, calco y reproducción exacta de realidades humildes y vulgaridades psicológicas, puede interesar alguna que otra página de *La tribuna*» (Faus, 2003, I, 207). Otra media confesión de su paso por la Fábrica de Tabacos, figura en el relato *La cigarrera*, recientemente publicado por Santiago Díaz lage: «Si queréis saber cómo se hace el cigarro que fumáis, yo os lo referiré, tal cual lo he visto en mi patria, en La Coruña, habiendo tenido mil ocasiones de presenciarlo» (Díaz Lage, 2006: 372).

En el «Prefacio del autor escrito especialmente» en 1913 para una edición en Francia de *Misericordia* (Pérez Galdós, 1951, 5-9) revela Galdós su difícil exploración de los miserables barrios del Sur de Madrid. Es un documento de gran interés social, antropológico y literario, que, de seguro, le hubiera interesado a Baroja cuando escribió en 1904 *La Busca* (primera novela de la trilogía *La lucha por la vida*) o las dos siguientes, *Mala Hierba* y *Aurora Roja*. Es un documento tan importante que, en este estudio de los espacios urbanos de la miseria, merece, aunque largo, transcripción completa de la parte relativa a dichos espacios.

> En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios de Sur de Madrid. Acompañado de policías escudriñé las *Casas de dormir* de las calles del Mediodía Grande y del Bastero, y para penetrar en las repugnantes viviendas donde celebran sus ritos nauseabundos

> los más rebajados prosélitos de Baco y Venus, tuve que disfrazarme de médico de la Higiene Municipal. No me bastaba esto para observar los espectáculos más tristes de la degradación humana, y solicitando la amistad de algunos administradores de las casas que allí llamamos *de corredor*, donde hacinadas viven las familias del proletariado ínfimo, pude ver de cerca la pobreza honrada y los más desolados episodios del dolor y la abnegación en las capitales populosas. Años antes de este estudio había yo visitado en Londres los barrios de *Whitechapel, Minories*, y otros del remoto *Este*, próximo al Támesis. Entre aquella miseria y la del bajo Madrid, no sé cuál me parece peor. La de aquí es indudablemente más alegre por el espléndido sol que la ilumina.

Este testimonio parece eco amplificado y con acento moral patético de los fríos apuntes, de Zola, aludidos atrás, sobre el barrio de la Goutte-d'Or. En Madrid, Londres, París son realidades aquellos barrios de la miseria, realidades por primera vez estudiadas por novelistas artistas como objeto de representación literaria. Después de presentar al personaje del moro *Almudena,* figura también sacada del natural, sigue Galdós evocando otras facetas del espacio de la miseria del Sur de Madrid:

> El afán de estudiarla [la figura del moro] intensivamente me llevó al barrio de las Injurias, polvoriento y desolado. En sus miserables casuchas, cercanas a la Fábrica del Gas, se alberga la pobretería más lastimosa. Desde allí, me lancé a *Las Cambroneras*, lugar de relativa amenidad a orillas del río Manzanares, donde tiene su asiento la población gitanesca, compuesta de personas y borricos en divertida sociedad, no exenta de peligro para el visitante. *Las Cambroneras*, la *Estación de las Pulgas*, la Puente segoviana, la opuesta orilla del manzanares hasta la casa llamada de Goya, donde el famoso pintor tuvo su taller, completaron mi estudio del bajo Madrid, inmenso filón de elementos pintorescos y de riqueza de lenguaje.

Este precioso documento merece varias observaciones.

El espacio urbano que en este precioso prólogo evoca Galdós es rigurosamente homotético del que describe en *Misericordia* y es tan real que se corresponde con el verdadero mapa artesanal de Madrid que de dicho documento y de las novelas estudiadas he sacado y que incluyo en este trabajo para que el estudioso lector pueda situar cada lugar evocado.

En el Prólogo de 1913, sólo es cuestión de *Misericordia,* novela publicada en 1897, pero esos mismos espacios del Sur de Madrid se recorren en parte en *La desheredada* (1881), en *Fortunata y Jacinta* (1887), en *Nazarín* (1895) y pueden localizarse en mi artesanal mapa. Es prueba de que el novelista había transitado antes por gran parte de aquellos barrios de la miseria, obeservándolos, estudiándolos.

Vamos a ver cómo describe Galdós en sus novelas esos reales espacios y cómo les da vida, pero no es inútil que antes le echemos una mirada a las

ambiguas, por irónicas, palabras de Baroja que preceden (a modo de prólogo a un capítulo) en *La Busca* el inicio de la representación de esos mismos barrios.

> El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid en sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra obscura; vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios. Hace unos años, no muchos, cerca de la ronde de Segovia y del Campillo de Gil Imón, existía una casa de sospechoso aspecto y de no muy buena fama, a juzgar por el rumor público. El observador…
>
> En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han convencido de que suprima tales párrafos, porque dicen que en una novela parisiense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden, además, que aquí nadie extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores, ni casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española (Baroja, 1972: 59-60).

Dejando de lado los comentarios éticos y estéticos que estas palabras suscitan, pues cada uno puede hacérselos, me limito a subrayar que ese mundo que Baroja descubre «por casualidad» está ya pintado con pelos y señales en las novelas de Galdós, que por lo visto él no conoce… En ellas nos focalizamos ahora por lo que se refiere a Madrid, acudiendo a *La Busca* y a *Mala Hierba*, cuando venga al caso. Para los espacios urbanos de la pobreza en Marineda y Vetusta, tenemos *La Tribuna* y algunas páginas de *La Regenta*.

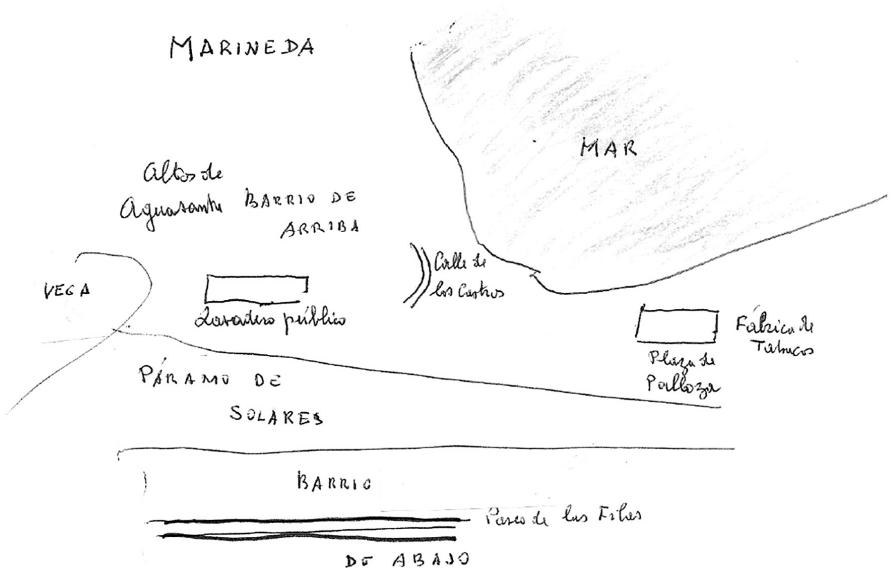
RELEGACIÓN EN LAS AFUERAS DE LOS BARRIOS DE LA MISERIA

Efectivamente, aparte en *La tribuna*, novela centrada en los barrios pobres de Marineda donde vive Amparo, joven obrera del pueblo alzada a protagonista, lo que le vale a la obra el privilegio de ser en España la primera novela «proletaria» (y añadiré la única) del siglo XIX, en las novelas de Galdós (como en *La Regenta* y en *La espuma*) los espacios de la miseria y del trabajo son como ventanas abiertas ocasionalmente a un mundo fuera de la normalidad aristocrática, burguesa o mesocrática que es la base social de la representación novelesca; su descripción en movimiento, se da como inciso narrativo, como digresión accidental, pero digresión de gran densidad, de gran peso de significación y de alto alcance ético y estético.

Puede decirse que en *La Tribuna* y en *La Regenta* la estructura espacial de la ciudad, aunque homotética de la realidad de La Coruña y de Oviedo, tiene un carácter simbólico, más significativo aún en la primera.

En Marineda, tomando palabras de Marisa Sotelo, «La configuración de la ciudad, desde el barrio señorial de nobles casas de piedras blasonadas, donde habita la burguesía; el paseo de las Filas, centro neurálgico del ocio marinedino; la Pescadería, barrio humilde o el de Amparo, ya en los confines de la ciudad, de pobres casuchas y calles sin asfalto, donde juegan un montón de niños desnutridos y harapientos» (Sotelo, 2010: 34). La división del espacio urbano en dos partes, el barrio pobre de Arriba y el barrio rico de Abajo, separadas por el páramo de Solares (Pardo Bazán [1883], 2002: 71), es de implacable geometría, cuya representación gráfica, aunque somera y nada comparable con el mapa de los barrios del Sur de Madrid levantado gracias a la meticulosidad galdosiana, es altamente significativa de la separación de las clases sociales y del aislaimiento del barrio de Arriba, con sus callejas, como la de los Castros donde está la casucha de Amparo, el lavadero público, el Alto de Aguasanta y al oeste la Fábrica de Tabacos en la plaza de Palloza.

Mapa de Marineda



Parecido reparto clasista de la población ofrece Vetusta, en la que los obreros están relegados en el extrarradio, en esos Campos del Sol, «al sudeste, donde la Fábrica Vieja levantaba sus augustas chimeneas, en rededor de las cuales un pueblo obrero había surgido» (Alas [1884], 1981: 110). Con recelo mira el Magistral ese trozo de espacio urbano y lo apunta con su catalejo desde lo alto de la torre de la catedral: «Allí vivían los rebeldes; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor». Ve con despecho «aquellas chimeneas delgadas, largas como monumentos de una idolatría» que se le parecen «parodias de las agujas de las iglesias» (*Ibid.*, 113-114). Pero ningún personaje se da la molestia de penetrar en los Campos del Sol, ni el narrador encuentra ocasión para hacerle una visita a ese barrio… En cambio, son los obreros que se desbordan en el espacio de los «decentes»: cada tarde, al anochecer, a la hora en que dejan el trabajo, «costureras, chalequeras, planchadoras, ribeteadoras, cigarreras, fosforeras, y armeros, zapateros, sastres, carpinteros y hasta albañiles y canteros, sin contar otras muchas clases de industriales», toman posesión, como por asalto, de la Calle del Triunfo de 1836, también llamada *El Boulevard* (palabra curiosa que no parece vetustense; ¿será guiño del autor en alusión intertextal a alguna novela de Zola o algún cuadro de Monet?) ¡La fuerza del trabajo de mil brazos, saliendo como fuerte ola de su confinamiento espacial para derramarse por una porción de tierra ajena y sacudir la perezosa molicie improductiva del resto de Vetusta! Si es muy limitada en *La Regenta* la atención a los espacios pobres de los trabajadores, la fuerza y la pertinencia del símbolo que representa «la conquista del *Boulevard*», son de gran alcance histórico y literario (*Ibid.*, 349-353).

No es un descubrimiento que exista en la realidad un repartimiento clasista del espacio urbano, pues lo enseña la Historia, pero es una novedad hasta cierto punto que la «novela burguesa» del siglo XIX reproduzca con fidelidad tal reparto y sobre todo que enfatice el aislamiento de los espacios de la pobreza. Un páramo separa el barrio de Arriba del de Abajo en Marineda. Recordemos las palabras de Baroja citadas atrás: «La corte es ciudad de contrastes; […] vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios». Con palabras fuertemente reprobatorias exclama el narrador de *La desheredada* al descubrir, siguiendo la mirada de Isidora, la miseria del barrio de Las Peñuelas: «Aquello no era aldea ni tampoco ciudad; era una piltrafa de capital, cortada y arrojada por vía de limpieza para que no corrompiera el centro» (Pérez Galdós, [1881], 1992: 38).

Gracias a las novelas de Galdós (y de Baroja) se puede transitar por aquellos barrios del Sur de Madrid, verlos vivir en su presente de ayer, observarlos, medir las capas de sus trabajos y miserias y hasta olerlos. Gracias a *La Tribuna*,

sabemos cómo vivían en La Coruña unas mujeres del pueblo bajo, en aquellas casuchas alzadas a lo largo de populosas callejas empinadas y nos llega el sofocante ambiente de la Fábrica de Tabacos con la visión de las penosas faenas de cigarreras y cigarreros.

«UNAS VISITAS AL CUARTO ESTADO»

Este epígrafe es el título, pasado al plural, del capítulo IX de *Fortunata y Jacinta*. Estas visitas las puede hacer el lector siguiendo las andanzas por aquellos barrios del extrarradio madrileño de Isidora, de Guillermina y Jacinta, de Misericordia (Benina), de Manuel, personaje de *La Busca* y de *Mala Hierba*, a los que seguiremos efectivamente en este trabajo hasta que lleguen a sus metas. Sin embargo, para ir más allá del mero parafraseo, me otorgo el derecho de sintetizar a partir de cierto momento sus observaciones y las de los narradores que los acompañan. Así se evitan las repeticiones, así pueden reunirse las aportaciones de doña Emilia con las de Galdós y Baroja, y calibrar sus respectivos puntos de vista e iniciar una especie de tipología de la miseria urbana en las novelas del *gran realismo* del siglo XIX. Así pues, a cierto momento aparecerán los subtítulos siguientes: Casas de dormir, corralas o paradas; Esas callejuelas; Talleres y fábrícas; Niños de la basura; El lenguaje de los olvidados. (Así, debería salir un capitulillo de suma importancia: El lenguaje de los olvidados. No sale. Saldrá en otra ocasión.)

Tres caminos, según las novelas de Galdós y Baroja, permiten acceder a los barrios del Sur de Madrid: la calle de Embajadores, la de Toledo, la ronda de Segovia.

Isidora Rufete para llegar a la calle de Moratines en el barrio de las Peñuelas, donde viven ahora su tía Encarnación Guillén, la *Sanguijuelera* y su hermano Mariano, va por el «gigantesco paseo de Embajadores» (*La desheredada*, [1881], 1992: 36). A Guillermina y a Jacinta que van en busca de la Corrala situada entre la calle del Bastero y la de Mira el Río, les viene mejor transitar por la muy animada calle de Toledo (*Fortunata*, [1887], 1993: 180-182). El itinerario que sigue Manuel para ir desde la calle céntrica de Mesonero Romanos, donde trabaja su madre, hasta, para abreviar, esta misma Corrala de la calle de Mira el Río, que para él es el corralón o la casa del tío Rilo, es más complicado: va por Arenal, plaza de Oriente, el Viaducto, la ronde de Segovia: «veíase desde allá arriba el campo amarillento que se extendía hasta Getafe y Villaverde, y los cementerios de san Isidro con sus tapias grises y sus cipreses negros» (*La busca*, [1904], 1972, 61). Benina, por su parte, en sus frecuentes bajadas a los barrios del Sur desde la calle Imperial, donde esta el piso de su ama doña Paca, toma según las circunstancias, uno u otro de los tres caminos.

Los barrios populosos del sur de Madrid

Isidora, después de atravesar la ronda Toledo, nota que el paseo de Embajadores «se convierte en despeñadero, rodeado de casuchas que parecen hechas con amasada ceniza» (*La desheredada*, 1992: 98) y al entrar en las Peñuelas le parece a ella, «que tiene el don de imaginar fuerte» (*Ibid.*, 37), una ilusión lo que está viendo.

> Al ver, pues, las miserables tiendas, las fachadas mezquinas y desconchadas, los letreros innobles, los rótulos de torcidas letras, los faroles de aceite amenazando caerse; al ver también que multitud de niños casi desnudos jugaban en el fango, amasándolo para hacer bolas y otros divertimientos; al oír el estrépito de machacar sartenes, los berridos de los pregones ininteligibles, el pisar fatigoso de bestias tirando de carros atascados y el susurro de los transeúntes, que al dar cada paso lo marcaban por una grosería, creyó por un momento que estaba en la caricatura de una ciudad hecha de cartón podrido (*Ibid.*).

Encuentra con sorpresa la Cacharrería de su tía. «¡Cómo había descendido la infeliz de grado en grado, desde su gran commercio de loza y sanguijuelas de la antigua calle del Cofre […], hasta aquel miserable ajuar de cacharros ordinarios!» (*Ibid.*, 39). Así nos dice Galdós, sin insistir, que los barrios del Sur recogen a las víctimas de la mala fortuna.

A partir de cierto momento, el narrador abandona a su personaje para curiosear por tan ínsolitos espacios y ve (lo que verrá Martín Santos, en 1961, en «las chabolas» de *Tiempo de silencio*):

> Chozas, tinglados, construcciones que juntamente imitan el palomar y la pocilga, tienen su cimiento en el lodo de la pendiente. Allí se ven paredes hechas con la muestra de una tienda o el encerado negro de una clase de Matemáticas; techos de latas claveteadas; puertas que fueron portezuelas de ómnibus […]. Todo es allí vejez, polilla; todo está a punto de desquiciarse y caer. Es una ciudad movediza compuesta de ruinas de ruinas. Al fin de la barriada está lo que queda de la antigua Arganzuela, un llano irregular, limitado de la parte de Madrid por lavaderos, y de la parte del campo por el arroyo propiamente dicho. Éste precipita sus aguas blanquecinas entre collados de tierra que parecen montones de escombros y vertederos de derribos (*La desheredada*, 1992: 107).

Luego se acerca a la línea de circunvalación que atraviesa esta soledad. No muy lejos está la estación de La Pulgas (o de las Delicias), «la cual se reconoce, escribe el narrador de *Misericordia*, desde abajo por la mancha de carbón en el suelo, las empalizadas de cerramiento de vía […]. Junto a la estación […], un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes […], corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río» (*Misericordia*, 1951: 241). Desde allí, prosigue el narrador de *La desheredada*, «se ven las altas chimeneas de los ventrudos gasómetros de la fábrica

cercana; pero apenas se ve Madrid. Hay un recodo matizado de verde por dos o tres huertecillas de coles, el cual sirve de unión entre la plaza de las Peñuelas y la Arganzuela» (*La desheredada*, 1992: 108)

Nótese que Nazarín, antes de su salida evangélica, vive en la calle de las Amazonas, cerca de la puerta de Toledo no muy lejos de la Casa de dormir de la calle Mira el Río.

Las andanzas de Benina y de Manuel (el personaje de *La Busca* y de *Mala Hierba*) son mucho más complicadas y me limito a seguir los recorridos que mejor pueden mostrar las varias facetas de aquellos miserables barrios.

Benina vive algún tiempo en la Parada de Santa Casilada, de la que se hablará en el apartado titulado «Casas de dormir, Corralas, Paradas» y a partir de allí recorre los barrios del Sur, siguiendo al moro ciego o andando en busca del él.

Un día, siguiendo las huellas del mendigo, llega hasta el Puente de Toledo. El narrador relata su recorrido:

> A la entrada del Puente, dirigióse Benina por la calzada en declive que a mano derecha conduce al arrabal llamado de *Las cambroneras*, a la margen izquierda del Manzanares. […] El sitio es pintoresco, ventilado y casi puede decirse alegre, porque desde él se dominan las verdes márgenes del río, los lavaderos y sus tenderijos de trapos de mil colores. Hacia poniente se distingue la sierra, y a la margen opuesta del río los cementerios de San Isidro y San Justo […]. Al descender pausadamente hacia la explanada, vio la mendiga dos burros […] y junto a ellos grupos de gitanos tomando el sol. […]. En los animados corrillos todo era risas, chacota, correr de aquí para allá. […] Los chiquillos, vestidos de harapos, daban volteretas, y sólo los asnos se mantenían graves y reflexivos (*Misericordia*, 1951: 236-237)

Otro día, desde la ronda de Toledo, bajan Benina y el moro Almudena hacia el Manzanares.

> El marroquí, conocedor de aquel terreno, guió hacia la fábrica del gas, dejándose llevar por su amiga cogido del brazo. Por angostas veredas pasaron al paseo de las Acacias […]. Y se precipitaron por un sendero empinadísimo […] Llegaron por fin, a un sitio más abajo que el paseo, suelo quebrado, lleno de escorias que parecen lavas de un volcán […]; delante tenían techos de viviendas pobres a nivel más bajo que sus pies. En las revueltas de aquella hondonada se distinguían chozas míseras, y a lo lejos, oprimida entre las moles del Asilo de Santa Cristina y el taller de Sierra Mecánica, la barriada de las Injurias, donde hormiguean familias indigentes. (*Ibid.*, 209-210).

¡El barrio de las Injurias! Se situaba entre el paseo de las Acacias y el de Yeserías, cerca de Pirámides. Las Injurias es una hondonada muy profunda donde vivían hacinadas muchas familias miserables. Para conocerlo, mejor es darle la palabra al narrador de *Mala Hierba*:

> [En 1904] el barrio de la Injurias se despoblaba, iban saliendo sus habitantes hacia Madrid… Era gente astrosa: algunos, traperos; otros, mendigos; otros, muertos de hambre; casi todos de facha repulsiva. Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad que vomitaba aquel barrio infecto. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído, todos los estigmas de la enfermedad y la miseria (*Mala Hierba*, 1904).

De paso se notará el frío rigor de legista de Baroja que contrasta con el calor humano que se desprende de las palabras de Galdós y, en otras formas, como veremos, de doña Emilia.

Para terminar esta abreviada expedición literaria por la geografía natural y humana de aquellos barrios de la miseria del Sur de Madrid, sigamos las sinuosas andanzas por esas tierras de Manuel y su pandilla, la de los Piratas.

> Salieron los Piratas de la Casa del Cabrero, bajaron a una hondonada […] y desembocaron en el Paseo de Yeserías. Se acercaron al depósito de cadáveres, un pabellón blanco próximo al río. […] Siguieron andando por la orilla del Manzanares, entre los pinos torcidos de la Dehesa. […] Al final de la Dehesa de la Arganzuela, frente a un solar espacioso y grande, […] se detuvo la cuadrilla a contemplar el solar, cuya área extensa la ocupaban carros de riego, barrederas mecánicas, bombas de extraer pozos negros, montones de escobas y otra porción de menesteres y utensilios de la limpieza urbana.
>
> Se veía Madrid envuelto en una nube de polvo, con sus casas amarillentas. Las altas vidrieras relucían a la luz del sol poniente. Del Paseo del Canal, atravesando un campo de rastrojo, entraron todos por una callejuela en la plaza de las Peñuelas; luego, por otra calle en cuesta, subieron al Paseo de las Acacias (*La Busca*, 1972: 77-78)

Manuel sigue solo, deseando llegar a la Corrala, a la Casa de dormir de Mira el Río. Al llegar frente a la escalera de la calle del Águila se sienta a descansar en el Campillo de Gil Imón. «Veíase desde allá arriba el campo amarillento […]. Asomaban por encima de las tapias las torrecitas del cementerio de San Isidro». Llega por fin a la casa del tío Rilo, del arroyo de Embajadores (*La Busca*, 1972: 79).

Esta casa de vecindad, casa de dormir, también llamada la Corrala, el Corralón, la Piltra, la casa del arroyo de Embajadores, (*La Busca*, 1972: 81) o la casa de Mira el Río es la que han visitado Guillermina y Jacinta. Es pues el oportuno momentos para explorar a partir de las tres novelas, *Fortunata y Jacinta*, *Misericordia* y *La Busca* esas casas de la hacinada miseria.

CASAS DE DORMIR, CORRALAS O PARADAS

Se parecen todas, no las hay de una estrella o dos y si en la de la calle de la Goutte d'Or se habla francés, un recio francés popular, no hay en ella más espacio ni menos ruido ni menos suciedad ni peores malos olores que en las dos que vamos a visitar, un poco más arriba de la ronda de Toledo, cerca del arroyo de Embajadores la una, próxima a la glorieta de Embajadores la otra, como se ve en nuestro mapa artesanal. La primera, la visitamos siguiendo a Guillermina y Jacinta y acompañando a Manuel; en la segunda, llamada de Santa Casilda, se alojan un tiempo Benina y el mismo Manuel.

Las dos las conoce bien Galdós que las *escudriñó* «acompañado de un policía», según confiesa en el Prólogo a *Misericordia*. Es indudable que Baroja, por la minuciosa descripción que hace de ellas, particularmente de la que llamaremos de Mira el Río, pasó por ellas una despiadada mirada escrutadora.

A unos quince años de distancia, es la misma corrala de Mira el Río la que visitan Jacinta y Guillermina, acompanadas por el narrador de la novela y la que describe con pelos y señales el doctor Baroja, olvidándose de su personaje que ahí está alojado. El edificio está construido en torno a dos patios, separados por un «corredor», dice el narrador galdosiano, o por un «pasillo lleno de inmundicias», escribe Baroja. El segundo mucho más feo, sucio y triste que el anterior.

> Comparado con el segundo, el primero tenía algo de aristocrático y podría pasar por albergue de familias distinguidas. Entre uno y otro patio, que pertenecían a un mismo dueño […] había un escalón social, la distancia entre lo que se llama *capas*. Las viviendas en aquella segunda *capa* eran más estrechas y miserables que en la primera; el revoco se caía a pedazos […], las maderas más despintadas y roñosas, el aire más viciado, el vaho que salía por puertas y ventanas más espeso y repugnante. Jacinta que había visitado algunas casas de corredor, no había visto ninguna tan tétrica y maloliente» (*Fortunata*, 1993: 186)

La narración descriptiva del recorrido de las dos señoras cubre diez páginas de la novela y relata varias escenas o secuencias más o menos desarrolladas, como la que ocurre en la mansión de Ido del sagrario (*Ibid.*, 188-196). La relación de Baroja se explaya en un poco más de seis páginas. Objetivamente los dos textos presentan la misma realidad observada: los dos patios, las mismas escaleras, las mismas galerías, los mismos cuartuchos y del conjunto sobresale todo el campo semántico de la miseria, de la degradación material de un medio ambiente de espacios confinados y de la suma pobreza de unos seres humanos, algunos de los cuales intentan sobrevivir con dignidad dedicándose a precarias actividades (de carpintería, zapatería, de costura, de pintura de

cartas de luto, etc.), otros diluyen la mala suerte en el alcohol, muchos parecen haber abdicado, renunciado, aceptando sin conciencia su triste situación. «En la mayor parte de los cuartos y chiribitiles de la Corrala, saltaba a los ojos la miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral» (*La Busca*, 1972: 84).

Un parrafito le basta a Baroja para sintetizar la realidad de esa concentración humana, previamente descrita con rigor de sociólogo:

> Era la Corrala un mundo en pequeño, agitado y febril, que bullía como una gusanera. Allí se trabajaba, se holgaba, se bebía, se ayunaba, se moría de hambre; allí se construían muebles, se falsificaban antigüedades, se zurcían bordados antiguos, se fabricaban buñuelos, se componían porcelanas rotas, se concertaban robos, se prostituían mujeres (*La Busca,* 1972: 86).

Para los que vienen de fuera y se asoman a aquellos espacios todos los sentidos están agredidos por lo que se ve, lo que se oye, lo que se toca, lo que se huele. Fuerte y amplio es sobre este punto en los trozos de las dos novelas el abanico adjetival, repetido, de las sensaciones desagradables: negruzco, sucio, pringoso, fétido, nauseabuno, maloliente, pestilente, etc.

Pero si la percepción de esta miserable realidad por los dos novelistas es objetivamente igual, su representación literaria es diferente y deja traslucir, tal vez, dos «temperamentos» distintos. Primero está bien claro que el texto de Baroja es la relación minuciosa de una escrupulosa encuesta, es, sin determinación de tiempo, un sumario que no deja paso a ninguna escena, es decir la representación del presente en su pasado. Se trata pues no de una narración sino de una relación distanciada que tiene la precisión, incluso colorista, de una memoria de sociólogo o de médico higienista de positivista moral. El texto de Galdós es la narración de una visita que se desarrolla una tarde precisa y cuyo narrador descubre la realidad que se ofrece al mismo tiempo que las dos mujeres en un presente de immeditez y de espontaneidad; y ante el espectáculo que se ofrece se combinan las miradas, las impresiones y las sensaciones de los tres lo cual humaniza la percepción y abre paso a la expresión del sentimiento (de que carece la relación del autor de *La Busca*). Lástima, compasión, sentires, perceptibles siempre y notables con más fuerza, no ante la situación de la infancia sino de unos niños de carne y huesos con, en algunos casos, más huesos que carne. ¡Unas niñas que imitan con barro, palitos y cuerdas el secadero de la Injurias, el barrio de abajo y el más podrido del entorno!: ¡insólito símbolo! (*Fortunata,* 1993: 184). En los patios descritos por Baroja no hay niños, sólo unos adolescentes que juegan a los toros…

La descripción de la otra corrala, llamada «Parada de Santa Casilda», situada un poco más abajo de la primera «no lejos del punto en que Mesón de

Paredes desemboca en la ronda de Toledo» (*Misericordia*, 1951: 51) es mucho más breve en las dos novelas. Ahí se alojan algún tiempo el moro Almudena y Manuel. Es una «vasta colmena de viviendas baratas alineadas en corredores sobrepuestos. Éntrase a ella por un patio o corralón largo y estrecho, lleno de montones de basura, residuos, despojos y desperdicios de todo lo humano» (*Ibid.*, 51-52). Manuel alquila allí, por ocho reales, «un cuartucho con una cama, una silla rota de paja y una estera colgada del techo que hace de puerta. […] Desde la ventana del cuartucho de Manuel se veían tres depósitos, panzudos, rojos, de la Fábrica del Gas […] y alrededor el Rastro; a un lado vertederos ennegrecidos por el carbón y las escorias [no muy lejos, más abajo, está la Estación de La Pulgas]; más lejos se extendía el paisaje árido, y sus lomas calvas, amarillentas» (*Mala Hierba*, 1974: 139-140). Y por todo el entorno un enredo de callejas y senderos.

ESAS CALLEJAS

Una red de calles, callejas, callejuelas, caminos y senderos cuadricula aquellos barrios del Sur; por ella corre el flujo humano que sale de aquellos centros del «comunismo del hambre» que son las Casas de Dormir (*La Busca*, 1972: 84) y de otras oscuras guaridas… Allí se codean mujeres en busca de sustento, menestrales, pordioseros, vendedores de baratijas, etc, etc.; pobreza maleante y pobreza honrada, todo mezclado.

Un buen ejemplo de pura pobreza honrada lo ofrece doña Emilia al describir la calle de los Castros, donde vive Amparo. Esta evocación (o visión) es también un sumario, una reconstrucción a partir, tal vez, de varias visitas, cuyas imágenes se superponen y se mezclan con reminiscencias de lecturas que se deslizan en intertextualidad; carece pues de ese efecto de realidad que sólo puede dar el contacto directo e inmediato (ficticio o no) en un momento preciso (como en el caso de la visita de Guillermina y Jacinta).

> El barrio de Amparo era de gente pobre; abundaban en él las cigarreras, pescadores y *pescantinas* […]. Sobre el parapeto del camino real que cae al mar, *estaban siempre* de codos algunos marineros, con gruesos zuecos de palo, faja de lana roja, gorro catalán; sus rostros curtidos, su sotabarba poblada y recia, su mirar franco, decían a las claras la libertad y rudeza de la vida marítima; a pocos pasos de este grupo, que *rara vez faltaba* aquí, se instalaba en la confluencia de la alameda y la cuesta, el mercadillo… (*La Tribuna*, 2002: 219. Lo enfatizado es marca de que se trata de un sumario)

No es que no esté exacta la pintura, pero estamos más cerca de la bonachona estética de los tópico costumbristas (¡la raída imagen de la faja de lana!)

que de la estética de la verdad iniciada por *La desheredada* en la estela de *L'Assommoir*.

«Vivía el barrio entero en la calle, *por poco que el tiempo estuviese apacible*» (enfatizo la marca del sumario). Y sigue un animado y luminoso cuadro de una plasticidad digna de un Sorolla; una distributiva descripción encaminada a mostrar que aquí todo se hace a la vista de todos en alegre promiscuidad y que la característica de la vida del pueblo es una natural espontaneidad, de tú a tú. «Todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en lo barrios opulentos se cumplen a sombra de tejados, salían allí a luz y a vistas del público» (*Ibid.*, 220-221). Aquí, naturalmente y sin daño alguno se cumple el principio de Taine (o la ley de Darwin) de adaptación al medio: «Tampoco faltaban comercios que, acatando la ley que obliga a los organismos a adpatarse al medio ambiente, se acomodaban a la pobreza de la barriada» (*Ibid.*, 221-222). «Todo se compraba fiado […]. Reinaba en el barrio cierta confianza, una especie de compadrazgo perpetuo, un comunismo amigable» (*Ibid.*).

Todo pues, en este espacio popular está a tono con la enseñanza de los Evangelios y ante tan honrada pobreza casi se le desliza a uno en la mente que «afortunados los pobres» y «que los últimos serán los primeros». Es verdad probalemente que la pobreza integrada de una ciudad provincial no es la sórdida miseria tirada a los barrios del Sur madrileño, pero no puede negarse que la condesa ennoblece a los pobres según el tradicional criterio cristiano, es su derecho y muy respetable, pero en esta parte de la novela (no en otras y aun aquí cuando habla de los niños, como veremos en el apartado oporuno), no está a tono doña Emilia con la estética de la verdad, esta *cuestión palpitante* que por aquellos mismos años ella misma está asimilando.

Efectivamente es la primera en representar detalladamente y con toda la fuerza de la verdad las duras y a veces inhumanas condiciones de trababajo en la Fábrica de Tabacos de Marineda.

TALLERES Y FÁBRICAS

Cabe recordar, sin embargo, que hay antecedentes que a la Pardo Bazán le han abierto el camino, si no de la imitación, por lo menos de una posibilidad de representación de un aspecto no tomado en cuenta por la litertura: el mundo del trabajo. Es muy posible que la pintura del durísimo trabajo de Goujet en la fragua de la Goutte-d'Or haya incitado a Galdós a introducir en *La desheredada* la descripción del taller de soga cerca del barrio de las Peñuelas, en el que trabaja Mariano, el hermano de Isidora.

Ésta y su tia, la *Sanguijuelera,* visitan el taller, que está situado en medio de «pequeñas viviendas numeradas, o sea, de casa celular para pobres» (*La desheredada*, 1992: 47), que podría ser la Parada de Santa Casilda.

> Atrevesaron un antro […]. Halláronse en extraño local de techo tan bajo que sin dificultad cualquier persona de mediana estatura lo tocaba con la mano […]. Era como un gran túnel, del cual no se distinguía sino la parte escasamente iluminada por la boca. […]. En la parte clara de tan extraño local había grandes fardos de cáñamo en rama, rollos de sogas blancas […] y en el suelo y en los bultos todos una pelusa áspera, filamentos mil que después de flotar por el aire […] iban a posarse aquí y allá, sobre la ropa, el cabello y la nariz de las personas (*La desheredada*, 1992: 47).

Tal es el medio ambiente: estrechez, oscuridad, falta de higiene. Después se evoca «el trabajo del día»:

> El cáñamo se retorcía con áspero gemir, enroscándose lentamente sobre sí mismo. Los hilos montaban unos sobre otros, quejándose de la torsión violenta, y en toda su magnitud rectilínea había un extremecimiento [sic] de cosa dolorida y martirizada que irritaba los nervios del espectador, cual si también, al través de las carnes, los conductores de la sensibilidad estuviesen sometidos a una torción semejante (*Ibid.*, 47).

No se evoca al principio al hombre; sólo padece la materia y sus dolorosas contorsiones simbolizan el sufrimiento del obrero; y el caso es que el obrero a quien buscan las dos mujeres es Mariano, un chico de trece años.

Minuciosa, sin concesión al decoro (de su clase), «verista», naturalista, en suma, según la línea de Zola, es la descripción realmente del natural, directa, quiero decir escenificada, del trabajo en la Fábrica de Tabacos de Marineda. Además es una descripción completa; siguiendo en general a la protagonista, Amparo, el narrador (la narradora) pasa de un taller a otro, el taller de cigarrillos, el de desvenado, el de picadura, etc. para dar finalmente una visión total de la fábrica. Pero lo más novedoso es que la novelista, émula de Zola y del Galdós de *La desheredada*, no se arredra por nada y pinta sin pestañear las más crudas escenas de aquellas inhumanas faenas.

> En el taller de desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda […] y algo semejante a una cripta sepulcral, muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hojas de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino […]. La atmósfera era a la vez espesa y glacial (*La Tribuna*, 2002: 166)

Peores son las condiciones de trabajo en el taller de picadura.

> Dentro de una habitación caldeada, pero negruzca ya por todas partes, y donde se filtraba luz a través de los vidrios sucios de alta ventana [notése la analogía con el taller de soga de *La desheredada*], vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy amplios […] y saltando sin cesar.[…] Cada dos hombres tenían [sic] ante sí una mesa o tablero, y mientras el uno saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrados en el tabaco, lo revolvía para que el ya picado fuese deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que, al caer la cuchilla, segase los dedos o la mano que encontrara a su alcance. Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patentizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes (*Ibid.*, 168).

Uno de esos picadores es Chinto, un mozuelo de poca más edad que el Mariano de las Peñuelas. Los niños de la miseria salen de las calles o de los patios de las corralas para emplearse, tal vez en el mejor caso, en trabajos embrutecedores, ya penosos para adultos.

LOS NIÑOS DE LA MISERIA

En los barrios urbanos de la miseria, los acostumbrados espacios de vida de los niños son las callejas sucias, las plazuelas ruinosas o los patios polvorientos o fangosos de las corralas. De esta realidad dan testimonio, en forma literaria, es decir con el calor más o menos poético de la percepción personal, *La desheredada, La Tribuna, Fortunata y Jacinta.*

Sabemos que al llegar a la calle de Moratines, en el barrio de las Peñuelas, el narrador de las andanzas de Isidora abandona un momento a su personaje para observar el entorno. Queda largo momento contemplando la «chiquillería formidable» que de golpe invade la plaza de las Peñuelas.

> Había en las filas renacuajos de dos pies de alto con las patas en curva y la cara mocosa, que blasfemaban como carreteros; […] había piernas blancas desnudas asomándose a las ventanas de un pantalón que a pedazos se caía; había zancas negras, esbeltas cinturas ceñidas por sucia cuerda […]; chaquetones que fueron de abuelos, y calzones que fueron mangas; […] gorras peludas que fueron, ! ay !, manguitos de elegantes damas (*La desheredada*, 1992: 100).

> Los cráneos achatados, los pómulos cubiertos de granulaciones y el pelo ralo ponían una máscara de antipatía sobre las siempre interesantes facciones de la niñez (*Ibid.*, 98)

Esta abigarrada multiturba, cómicamente ataviada, está jugando a la guerra. El que contempla este espectáculo, el narrador de la novela, no consigue mantener la impersonalidad del canon naturalista: se mezclan en su narración descripciones y reflexiones, y se ensancha la observación, tomando valor metonímico, hasta la generalización.

> Eran [los chicos] la alegría y el estorbo del barrio, estímulo y apuro de sus padres, desertores los más de la escuela, un plantel del que saldrían quizás hombres de provecho y, sin duda, vagos y criminales (*Ibid.*, 99).

> La animación principal de aquel cuadro era un centellear de ojos y un relampaguear de alegrías divertidísimo. Con aquel lenguaje mudo decía claramente el infantil ejército […]: «Somos granujas; no somos aún la Humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos y, cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil» (*Ibid.*, 100)

Dicho sea de paso, el último párrafo citado muestra que en *La desheredada* quedan resabios de la anterior novela de tesis; y a mi modo de ver no para mal.

Más contrastada aún es la visión literaria que da la narradora de *La tribuna* de «la tribu», «pollada», «hormiguero» de chiquillos que invaden la calle de Los Castros. Contrastada porque se yuxtapone el bondadoso punto de vista costumbrista de donde procede el siguiente vocabulario: «ángeles», «bonitos como querubines», «ágiles como micos o como ardillas», con las osadías de las alusiones a «los mocos», a «las pústulas de la viruela» o a «las ronchas del sarampión», y con recortadas viñetas naturalistas, ya entrevistas algunas en otra novela y que supera en efecto repulsivo a cuanto pudo atreverse Zola. «Los había patizambos, que corrián como asustados palmípedos», es, en plural, la amplificación de la estampa del «renacuajo»dibujada por Galdós y citada atrás (si será un guiño para decirle al autor de *La desheredada*: «visto y entendido»). Y, colmo de repulsión, «los había [siempre en plural] horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente» (*La tribuna*, 2002: 219). Verismo, sí, *ma non tropo*.

De más equilibrado realismo es la visión de los niños que llenan los patios y los corredores de la Corrala de Mira el Río, tal vez porque con los años el arte de la representación ha madurado; también, como los visitantes andan buscando entre toda la chiquillería al *Pituso*, el hijo de Fortunata, puede que las miradas permanezcan focalizadas en lo que ven y no se extravíen en comentarios o extrapolaciones… seudo-artísticas. Ahí, como en todas partes, juegan los niños y, como es natural, con lo que tienen a mano, el barro, el polvo o la caja de betún rapiñada en algún rincón; hasta, ahí está «el que va a la escuela con su cartera de estudio» (*Fortunata*, 1993: 182).

De todas formas, más allá de lo que plasman los novelistas, según su «conciencia y hablidad», como dice Clarín, la visión que dan en conjunto de la situación de la infancia en los barrios de la miseria o de la pobreza es un documento vivo sobre un aspecto de la realidad histórica.

Hasta se podría concluir que estas novelas en su conjunto constituyen un documento vivo sobre la total realidad de los barrios de la miseria en aquella época y si estuviera permitido extrapolar, podría decirse sobre los espacios de la miseria, cualquiera sea la época.

ÚLTIMAS PUNTUALIZACIONES LITERARIAS PARA CONCLUIR

A pesar de las malas lecturas a que ha dado lugar el naturalismo literario, debidas en gran parte a la discutible y tan discutida teoría elaborada por el mismo Zola, la corriente naturalista, iniciada por los Goncourt y consagrada por las novelas artísticas del autor de *L'Assommoir*, se ha derramado por toda Europa como dice este último en su carta a Albert Savine a propósito de *La papallona* (Bonet, 2010) y ha dado vida a una nueva estética, la estética de la verdad.

A partir de entonces, «de toda realidad se puede hacer asunto de novela», escribe Clarín que acto seguido precisa, «pero no porque se haya descubierto que la novela puede ser prosaica, sino porque en toda realidad se puede ver poesía» (Alas, 1887).

Hasta la segunda mitad del siglo XIX, la *buena literatura* ha ignorado el sudor del duro trabajo y los malos olores de la pobreza. E incluso después, siguen activos los partidarios de la estética de lo bello que rechaza lo vulgar y lo feo por indigno del arte. Por ejemplo, al gran novelista Valera no le parece de buen tono que un autor vaya a visitar los espacios reservados del cuarto estado para hacer de lo visto y observado materia novelable. Su estética tolera lo vulgar y lo feo con tal que realcen lo bello o que sea objeto de lo cómico; para él, y lo dice, no son concebibles Maritornes y Sancho sin Don Quijote. No está muy lejos la concepción de Valera de la tradicional jerarquía de los estilos, tan bien explicada par Auerbach, según la cual para lo grande y lo noble (lo bello), la epopeya o la tragedia, para lo vulgar y lo feo (el villano, el campesino, el proletario, etc.), la comedia.

La novela naturalista de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, en Europa, en España, gracias al total ensanchamiento temático y al rigor puesto en la fidelidad de la representación, rompe esta jerarquía de los estilos.

Amparo es una mujer del pueblo, una cigarrera, y es la protagonista de *La Tribuna*; es verdad que sus dotes, sus virtudes y su autenticidad hacen de ella una heroína, estatuto literario poco apreciado por la estética naturalista.

La *Sanguijuelera,* la tía de Isidora, a pesar de su lenguaje arrabalero, no es un personaje cómico, es una mujer del pueblo con sus ideas conservadoras, su recta moral; es un personaje tan digno como cualquier burgués, más o menos fariseo, del centro de Madrid. Los obreros que invaden el *Boulevard* no mueven a risa ni siquiera cuando sueltan extrañas palabras de su vocabulario arrastradas por específica sintaxis; al contrario, son vistos como los únicos en Vetusta que gozan de la sana satisfacción de cumplir con su trabajo.

Ya que se habla de lenguaje, así de paso, es oportuno recordar que falta aquí un análisis del que se han forjado los olvidados de los barrios del pueblo bajo. Uno de los grandes aciertos del narrador de *L'Assommoir* es hablar él mismo el lenguaje de los personajes que, entre entrecomillado e indirecto, es el de toda la novela. Así pues, unidad de lenguaje en unidad de espacio. Esa guasa arrabalera que lo llena todo contribuye a hacer de *L'Assommoir* un modelo artístico y tiene un encanto capaz de impresionar a Mallarmé.

Por ser resultado de una pensada y decidida estética de la verdad, la novela realista del siglo XIX, del *gran realismo*, además de obra de arte vale como documento vivo, animado por la conciencia y la habilidad del artista (Lissorgues, 2002). Gracias a ella siguen viviendo las imágenes animadas, con sus voces, sus colores, sus olores, de los olvidados barrios de la miseria.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo, Clarín, «*La desheredada*, Primera parte», *Los Lunes de El Imparcial*, 9 de mayo de 1881, en Adolfo Sotelo, 1991, 88-89.

ALAS, Leopoldo, Clarín, *La Regenta* [1884-1885], edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Clásicos Castalia, 1981.

ALAS, Leopoldo, Clarín, «Los pazos de Ulloa», *La Ilustración Ibérica*, 5 de febrero de 1887, en *Obras completas*, tomo VII, *Artículos (1882-1890)*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, 611.

AUERBACH, Eric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968.

AYALA, María Ángeles, «Introducción» a Eusebio Blasco, *Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, «Biblioteca Nueva»/Universidad de Alicante, 2008, pp. 11-64.

BAROJA, Pío, *La Busca* [1904], Madrid, Caro Ragio, 1973.

BAROJA, Pío, *Mala Hierba,* [1904], Madrid, Caro Ragio, 1974.

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Laia, 1972.

BLASCO, Eusebio, [1873], *Madrid por dentro y por fuera*, edición de María Ángeles Ayala, Madrid, «Biblioteca Nueva»/Universidad de Alicante, 2008.

BONET, Laureano, «*La Papallona* de Narcis Oller: los murmullos y las luces de Barcelona», traducción al español del Proleg «*La Papallona* de Narcis Oller: els murmuris, les llums i les ombres de Barcelona», *La Papallona*, Barcelona, Cosselania Edicions, 2010.

DÍAZ LAGE, Santiago, «Dos versiones de *La cigarrera*, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, nº 004, 2006, pp. 356-384.

FAUS, Pilar, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, sus obras*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

LISSORGUES, Yvan, «El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo», *Historia de la literatura española* (Director Víctor García de la Concha), *Siglo XIX (II)* (Coordinador Leonardo Romero Tobar), Madrid, Espasa, 1998, pp. 19-31.

LISSORGUES, Yvan, «El hombre y la sociedad contemporánea como materia *novelada*», Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (coord.), *Historia de España Menéndez Pidal* (José María Jover Zamora, director), Tomo XXXVI, La *época de la Restauración (1875-1902)*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 419-464.

PAGÉS, Alain, *Guide Zola*, Paris, Ellipses, 2002.

PALACIO VALDÉS, Armando, «Viaje a la Riosa», capítulo XII de *La espuma* [1890], Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna* [1883], Edición de Marisa Sotelo, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada* [1881], Edición de Enrique Miralles, Barcelona, Planeta, 1992.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Edición de Adolfo Sotelo Vázquez y Marisa Sotelo Vázquez, Barcelona, Planeta, 1993.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Misericordia* [1897], Paris, Nelson, 1951, con «Prefacio del autor escrito especialmente para esta edición», pp. 7-9, y una «Introducción» de Alfred Morel-Fatio, pp. 11-16.

SAILLARD, Simone, «Les textes traduits de Zola: bilan et perspectives», Simone Saillard et Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), *Zola y España*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997, pp. 99-115.

SOLDA, Pierre, «Émile Zola et le parti pris du nauséabond», *Les Cahiers Naturalistes*, nº 71, 1997, pp. 175-190.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, Leopoldo Alas. *Galdós novelista*, Barcelona, PPU, 1991.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *La cigarrera revolucionaria*. La Tribuna *de Emilia Pardo Bazán,* Universidad de Minnesota, «Ediciones del Oro», 2010.

VALERA, Juan, *El arte de la novela*, Edición, prólogo, y notas de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Editorial Lumen, 1996.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir* [1877], Paris, Fasquelle, 1967.

ZOLA, Émile, «Carta de Émile Zola à M. Savine» [15 octobre 1885], a propósito de *Le Papillon*, Bonet, 2010.
ZOLA, Émile, *Le roman expérimental* [1879-1880], Edition, chronologie et préface de Aimé Guedj, Paris, Garnier– Flammarion, 1971.
ZOLA, Émile, *El naturalismo*, Traducción de Jaume Fuster, Edición, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1989.

Fecha de recepción: 4-12-2011
Fecha de aceptación: 30-3-2012

EL SANTANDER DE PEREDA: *SOTILEZA* (1885) Y *NUBES DE ESTÍO* (1891)

José Manuel González Herrán

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Aunque suele decirse que *Sotileza* (1885) es la más santanderina de las novelas de José María de Pereda, acaso lo sea aún más *Nubes de estío* (1891). Este trabajo se propone analizar cómo en cada una de ambas novelas el mismo ambiente urbano –la ciudad de Santander– se manifiesta de manera muy distinta. Ante todo, por los cincuenta años que separan el tiempo histórico de cada una de ellas; pero también porque cada una de ambas novelas se han escrito con intenciones y objetivos diferentes, aunque desde idénticos presupuestos estéticos y morales.
Palabras clave: José María de Pereda, novela, historia, ciudad, Santander, Sotileza, Nubes de estío.

ABSTRACT

It is usually believed that *Sotiliza* (1885) by Jose Maria de Pereda is the novel where the author more accurately depicts the city of Santander; however it might be *Nubes de estío* (1891) where Santander is even better represented. This work explores how in both novels the same urban atmosphere, the city of Santander, is represented in diverse ways.

The main reason is the time lapse of fifty years between both novels. Also, because even though both novels share the same moral and esthetic premises, they were written with very different objectives and intentions.
Key words: José María de Pereda, novel, history, city, Santander, Sotileza, Nubes de estío.

> Suele decirse que *Sotileza* es la más santanderina de las novelas de su autor: en mi opinión esta que ahora presento es la que con más justicia merece esa credencial; cuando Pereda refleja en aquélla la vida de las gentes pescadoras, es evidente que no habla de los *suyos* (y acaso por ello es más meritoria su destreza en conseguirlo), mientras que sí advertimos un más verosímil realismo en los pasajes ambientados en los interiores burgueses de los *marinos* de entonces, en los escritorios del *Muelle*, en los palcos del teatro o en los callejeos por la ciudad… Otro tanto sucede en *Nubes de estío*, donde el autor se encentra tan en su ambiente que (como algunos pintores de la burguesía flamenca) no resiste la tentación de incluirse a sí mismo en el cuadro. Precisamente esa presencia autorial tiene que ver con otra notable diferencia entre ambas novelas santanderinas: si la de 1885 pretendía ser una evocación –teñida de la nostalgia ante las cosas ya desaparecidas– de la ciudad en los años infantiles de Pereda, la de 1891 refleja un Santander rigurosamente coetáneo, que los primeros lectores pudieron fácilmente identificar y reconocer. (González Herrán, 1999: 434).

Permítaseme que, para plantear la cuestión que aquí pretendo estudiar, haya recordado un antiguo texto mío, cuyo asunto –las semejanzas y diferencias entre esos dos títulos[1]– he reiterado en otra ocasión (González Herrán, 2006). En esta me propongo analizar cómo en cada una de ambas novelas el mismo ambiente urbano –la ciudad de Santander– se manifiesta de manera muy distinta; y no solo porque hayan pasado unos cincuenta años, sino –sobre todo– porque las dos novelas se han escrito con intenciones y objetivos diferentes, aunque desde idénticos presupuestos estéticos y morales.

En efecto, en la primera de aquellas novelas, su autor recrea de manera admirable y *poética* (a propósito escribo en cursiva esa palabra) el Santander marinero y pescador en el que transcurrieron algunos años de su infancia y primera juventud, más o menos entre 1842 y 1856[2]; pero conviene recordar que aquel muchacho no era un marinero ni un pescador, sino un señorito, que, como mucho, jugaba a ser «raquero»[3]: algo muy parecido a lo que hace

1. Que no he sido el primero en advertir: «un libro [*Nubes de estío*] nada semejante a *Sotileza*, porque los tipos serán los *del otro* Santander, el de los burgueses y comerciantes, el del mundillo literario que le rodea; un mundo aparte, sin conexión con el de marineros y pescadores reflejado en su primera novela de la capital» (Gullón, 1944: 206-207).
2. En su edición de *Sotileza*, Simón Cabarga ofrece algunos datos que permiten fijar la cronología del relato: así, cuando en el capítulo III Andrés se dirige a la calle de la Mar «atravesando una galería de los Mercados de la Plaza Nueva», ello «nos sitúa justo en el año 1842, reciente la inauguración de tal mercado, que fue acontecimiento local» (Pereda, 1977: 92); más adelante, ya en el capítulo XII, anota: «ahora Silda [la protagonista] tenía ya veinte años. Estamos en los alrededores del año 1856» (Pereda, 1977: 192).
3. Así lo definía Pereda en «Significación de algunas voces técnicas y locales usadas en este libro, para inteligencia de los lectores *profanos*», vocabulario que añadió al final de *Sotileza*, y que suele reproducirse en todas las ediciones: «Raquero, loc.– Muchacho que

el personaje Andrés en la novela. Las gentes, los trabajos, las diversiones, las casas y las calles que se evocan con arte admirable en las páginas de *Sotileza* pertenecen a un mundo ajeno al autor, aunque le sea entrañablemente querido; un mundo evocado en la distancia temporal, con ese tinte embellecedor que proporciona la nostalgia.

Nostalgia que no excluye –más bien, la exige– una actitud crítica respecto a los cambios que han traído los nuevos tiempos, y que se expone de manera harto explícita en el Prólogo-Dedicatoria, «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan». Darío Villanueva ha dedicado páginas muy sagaces (Villanueva, 2004: 130-133) a explicar el sentido de ese texto, donde Pereda declara palmariamente haber escrito su relato con la intención de que esos «contemporáneos» puedan reconocerse en tal escenario, tan cambiado en los últimos años. «Al fin y a la postre lo que en él [el libro] acontece no es más que un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo, sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización» (Pereda, 1996: 65).

Esa nueva ciudad, que ha sepultado al viejo pueblo dormido en «su patriarcal reposo», es precisamente la que aparecerá en *Nubes de estío*, cuyas páginas recrean el Santander de casi cincuenta años después, en los días en que la novela se escribe y publica. Cuando Laureano Bonet se refiere al Santander de *Sotileza* como «aún no adulterado por el tráfago industrial y la vida grisácea de la burguesía» (Bonet, 1980: 17), parece estar apuntando al ambiente de la novela de 1891: un tráfago más comercial que industrial es lo que ocupa a la burguesía grisácea de *Nubes de estío*, cuyo escenario urbano es el Santander convertido en *capital del veraneo*, cuyos «encantos» el mismo Pereda había puesto en duda y ridiculizado con las caricaturas de su libro *Tipos trashumantes* (1877)[4].

También *Sotileza* tenía precedentes en la narrativa breve del autor: ya algunos de sus primeros relatos costumbristas (principalmente «La leva», de

se dedica al merodeo entre los buques de la dársena, a la bajamar, en muelles, careneros, etc.» (Pereda, 1996: 409).

4. Ya notó Montesinos, 1969: 229 la coincidente «especie de moraleja *antiveraniega*»; por mi parte, he explicado así su dimensión costumbrista: «Una misma visión caricaturesca del veraneo –que ahora une en su sátira a los visitantes madrileños con los visitados de la capital provinciana– hace que, además de en asunto, ambiente y tipología humana, ambos libros coincidan en la manera costumbrista con que está vista y mostrada buena parte de esa sociedad» (González Herrán, 1998: 447).

Escenas Montañesas, aludido en la página final de *Sotileza*[5]) recreaban los ambientes que había tenido ocasión de conocer –aunque de lejos– durante los años de su infancia y adolescencia santanderina. El citado Bonet lo ha explicado de manera ajustada y convincente: «[Pereda] descubrirá con sus compañeros de juego el viejo Santander de la Maruca y el Muelle-Anaos, el vistoso mundo de los mareantes ya las callealteras, la miseria y el hollín, el olor a brea y a parocha: atmósfera que nutrirá como 'materia' nostálgica diversos relatos de *Escenas montañesas* y *Tipos y paisajes* y, sobre todo, establecerá la escenografía bulliciosa y hambrienta, agria e irónica de *Sotileza*»; y añade luego un comentario muy sugestivo («Un Santander mitificado por el recuerdo, inmóvil en la lejanía –no olvidemos que la *inmovilidad* es uno de los rasgos fundamentales del relato costumbrista-»; Bonet, 1980: 15-17), pues nos ayudará a entender el tratamiento del escenario urbano en las dos novelas que me ocupan. Como creo haber demostrado en otra ocasión (González Herrán, 1998), la narrativa perediana está muy determinada por el peso –o el lastre– del costumbrismo, y a ello no son ajenas estas dos novelas.

El capítulo I de *Sotileza* tiene la apariencia de una escena teatral: tres párrafos descriptivos, a modo de acotaciones[6] y un extenso diálogo que transcribe la lección de un clérigo exclaustrado al grupo de chiquillos de la calle a quienes intenta adoctrinar. Una línea de puntos separa ese *cuadro* del párrafo que cierra el capítulo, y que constituye toda una declaración, inequívocamente autorial, que conviene citar íntegramente:

> Todo esto acontecía en una hermosa mañana del mes de junio, bastantes años... muchos años hace, en una casa de la calle de la Mar, de Santander; de aquel Santander sin escolleras ni ensanches; sin ferrocarriles ni tranvías urbanos; sin la plaza de Velarde y sin vidrieras en los claustros de la catedral; sin *hoteles* en el Sardinero y sin ferias ni barracones en la Alameda segunda;

5. «De lo que ocurrió en la punta del Muelle con ocasión de embarcarse los mareantes de la leva para el servicio de la patria, debo decir yo aquí muy poco, después de haber consagrado en otra parte [*Escenas Montañesas*, nota del autor] largas páginas a ese duro tributo impuesto por la ley de entonces al gremio de pescadores» (Pereda, 1996: 400).
6. Cito solo el primero: «El cuarto era angosto, bajo de techo y triste de luz; negreaban a partes las paredes, que habían sido blancas, y un espeso tapiz de roña, empedernida casi, cubría las carcomidas tablas del suelo. Contenía una mesa de pino, un derrengado sillón de vaqueta y tres sillas desvencijadas; un crucifijo con un ramo de laurel seco, dos estampas de la Pasión y un rosario de Jerusalén, en las paredes; un tintero de cuerno con pluma de ave, un viejo breviario muy recosido, una carpetilla de badana negra, un calendario y una palmatoria de hoja de lata, encima de la mesa; y, por último, un paraguas de mahón azul con corva empuñadura de asta, en uno de los rincones más oscuros. El cuarto tenía también una alcoba, en cuyo fondo, y por los resquicios que dejaba abiertos una cortinilla de indiana, que no alcanzaba a tapar la menguada puerta, se entreveía una pobre cama, y sobre ella un manteo y un sombrero de teja» (Pereda, 1996: 71-72).

> en el Santander con dársena y con pataches hasta la Pescadería; el Santander del *Muelle-Anaos* y de la *Maruca*; el de la Fuente Santa y de la Cueva del tío Cirilo; el de la Huerta de los Frailes en abertal, y del provincial de Burgos envejeciéndose en el cuartel de San Francisco; el de la casa de Botín, inaccesible, sola y deshabitada; el de los Mártires en la Puntida, y de la calle de Tumbatrés; el de las gigantillas el día 3 de noviembre, aniversario de la *batalla de Vargas*, con luminarias y fuegos artificiales por la noche, y de las corridas en que mataba *Chabiri*, picaba el *Zapaterillo*, banderilleaba *Rechina*, y capeaba el *Pitorro*, en la plaza de Botín, con música de los Nacionales; el Santander de los Mesones de Santa Clara, del Peso Público y de *Mingo*, la *Zulema* y *Tumbanavíos*; del *Chacolí* de la Atalaya y del cuartel del Reganche en la calle de Burgos; del parador de Hormaeche, y de la casa *del Navío*; el Santander de aquellos muchachos *decentes*, pero muy mal vestidos que, con bozo en la cara todavía, jugaban al bote en la plaza Vieja, y hoy comienzan a humillar la cabeza al peso de las canas, obra, tanto como de los años, de la nostalgia de las cosas venerandas que se fueron para nunca más volver[7]; del Santander que yo tengo acá dentro, muy adentro, en lo más hondo de mi corazón, y esculpido en la memoria de tal suerte, que a ojos cerrados me atrevería a trazarle con todo su perímetro, y sus calles, y el color de sus piedras, y el número, y los nombres, y hasta las caras de sus habitantes; de aquel Santander, en fin, que a la vez que motivo de espanto y mofa para la desperdigada y versátil juventud de ogaño, que le conoce de oídas, es el único refugio que le queda al arte cuando con sus recursos se pretende ofrecer a la consideración de otras generaciones algo de lo que hay de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza *pejina* que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las modernas costumbres (Pereda, 1996: 83-84).

Esa detallada enumeración de lugares santanderinos, y de las actividades que allí se desarrollaban, reitera lo apuntado en el prólogo: la ciudad que la novela pretende recrear es la anterior a los cambios producidos en los últimos cuarenta años, que sólo quienes en ella vivieron y aún la recuerdan podrán reconocer. Por esa misma razón se mencionan por sus nombres algunos de sus lugares más característicos (muchos de los cuales todavía hoy se denominan así)[8].

7. Es evidente que, por boca del narrador, el autor habla de sí mismo, que de muchacho jugó al bote en la plaza Vieja y hoy siente la nostalgia de las cosas «que se fueron para nunca más volver»; y que, como dice líneas más adelante –y demostrará en esta novela– se siente capaz de dibujar a ciegas el perímetro de la ciudad, sus calles, sus piedras…
8. Cosa muy diferente de lo que sucede, por ejemplo, en *La Tribuna* o en *La Regenta*, cuyos escenarios urbanos llevan nombres ficticios, pero sus referentes pueden ser fácilmente identificables, como bien explicaron Varela Jácome, para *La Tribuna* (cfr. Pardo Bazán, 1975: 41-44 de la «Introducción», y muchas de las notas) y Martínez Cachero, para *La Regenta* (cfr. Alas, 1994: xliv-xlix, y el curioso plano que lo complementa). Y ficticios son también en ambas novelas los nombres de las respectivas ciudades: Marineda y Vetusta (lo comento y explico en González Herrán, 2011: 161).

Ello resulta especialmente notorio en ciertos episodios que podríamos calificar de itinerantes: el narrador acompaña a los personajes en su recorrido por la ciudad, lo que le permite describir, evocar y recrear los lugares del trayecto. Así sucede en el capítulo II, «De la Maruca a San Martín», en cuyo itinerario se van mencionando o mostrando los lugares más característicos (la *Maruca*, la trasera del *Muelle*, la calzada de Cañadío, la plaza del Cuadro, la Fuente Santa, la cueva del tío Cirilo, el callejón de la Fábrica de Sardinas, los prados de Molnedo, el *Muelluco*, los prados y el castillo de San Martín[9]), matizados a veces con comentarios alusivos al paso del tiempo: «la playa de la parte opuesta, cerrada por la fachada de un almacén que aún existe (…) espacio ocupado hoy por la casa de los Jardines y la plaza del Cuadro, con cuantos edificios y calles le siguen por el norte» (Pereda, 1996: 85); o acompañados de informaciones y recuerdos inequívocamente autoriales (puesto que se declaran como autobiográficos):

> ¿Quién de los que entonces tuvieran ya uso de razón y vivan hoy, habrá olvidado aquella tarde inverniza y borrascosa en que, apenas avistada *al puerto* una fragata, se oyó de pronto el tañido retumbante, acompasado, lento y fúnebre del campanón de los Mártires?
>
> […]
>
> Yo me hallaba en la escuela de Rojí al sonar el campanón, y ninguno preguntó allí: «¿qué fragata es esa?», cuando se nos dijo: «¡la Unión se va a las *Quebrantas*!» Todos la conocíamos, y casi todos la esperábamos. Con decir que en seguida se nos dio suelta, pondero cuanto puede ponderarse la impresión causada en el público por el suceso […] No cabe en libros lo que se habló en Santander de aquel triste suceso, que hoy no llevaría dos docenas de curiosos al polvorín de la Magdalena. Y aún fue, pasados los años, tema compasible de muchas y muy frecuentes conversaciones; y, todavía hoy, como se ve por la muestra, sale a colación de vez en cuando (Pereda, 1996: 92-93)[10].

Sin ser tan minuciosas y detalladas, también importan otras descripciones y evocaciones: del barrio marinero, la Calle Alta, en el capítulo III[11], y su Paredón, en el VI (que «existe todavía con el mismo nombre, entre la primera casa de la acera del Sur de esta calle y la última de la misma acera de Rúa-Mayor»[12]); los escritorios u oficinas de armadores y consignatarios, en el ca-

9. Las abundantes y prolijas notas con que José Simón Cabarga enriqueció su edición de esta novela, demuestran de manera indiscutible la exactitud del novelista en esa ambientación urbana; para lo que se refiere a este capítulo, véase Pereda, 1977: 44-46.
10. También Simón Cabarga precisa los datos de ese episodio evocado por el narrador, en Pereda, 1977: 47-48.
11. Véase la extensa nota de Simón Cabarga en Pereda, 1977: 61-62
12. Y sigue: «Solamente faltan el pretil que amparaba la plazoleta por el lado del precipicio y la ancha escalera de piedra que descendía por la izquierda hasta bajamar, atracadero

pítulo VIII[13]; los lugares de reunión de los burgueses (el Círculo de Recreo) y los pescadores (la taberna *La Zanguina*), en el capítulo XIII[14]. Como ya hemos visto, no faltan a veces las reflexiones a propósito de cómo han cambiado las cosas desde entonces; así también, al mencionar en el capítulo VII el *Dueso*, entonces un fondeadero «salpicado de lanchas y barquías del Cabildo», añade que el «axioma tradicional de '*por mucho que apañes no fundarás en el Dueso*', había de ser desacreditado por el genio emprendedor de las siguientes generaciones, plantando en el Dueso mismo la estación del ferrocarril, emblema del espíritu revolucionario y transformador de las modernas sociedades» (Pereda, 1996: 145); o, en el capítulo XXII, alude así a las playas que aún no se habían puesto de moda (y que, como enseguida veremos, serán escenario de *Nubes de estío*):

> El Sardinero, en cuyas soledades se alzó en breves días un edificio, uno solo, destinado a fonda y hospedería, había vuelto a quedarse desierto y abandonado de todos, por obra de un lamentable suceso ocurrido en sus playas. Pasaban veranos, y solamente algún entoldado carro del país, que servía de vehículo y de tienda de campaña a tal o cual necesitado de los tónicos vapuleos de las olas, se veía por allí de tarde en cuando; los bailes campestres, tan afamados después acá, andaban a la sazón a salto de romería, y ni siquiera cuajaban en todas ellas; comenzaba a no ser de *mal tono* entre las familias pudientes lo que en las mismas ha llegado a vicio de veranear en la aldea; un viaje a Madrid era empresa de tres días, y se contaban por los dedos los santanderinos que conocían de vista la capital de Francia; nos visitaban durante media semana los distinguidos herpéticos de Ontaneda, o lo menos vulgar entre los reumáticos de las Caldas o de Viesgo, al fin de sus temporadas, amén de unas cuantas familias «del interior» que por inexcusable necesidad venían a remojar sus lamparones en las playas de San Martín; y por lo tocante a la gente menuda, que no tenía vapores al Astillero, ni trenes a Boo, ni tranvías urbanos, ni sociedades de baile por lo fino, ni otras recreaciones que tanto abundan ahora; ni estaban absorbidos los pensamientos de los unos por los arduos problemas sociales, ni se desvelaban las otras con los cuidados de remedar en usos y atavío a las señoras de copete, merendaba en el *Verdoso* o en Pronillo, o triscaba tan guapamente en el Reganche o en los prados de San Roque, con variantes de paseo en los Mercados del Muelle, cuando el tiempo no permitía lucir al aire libre los trapillos domingueros. (Pereda, 1996: 311-312).

---

de las embarcaciones de aquellos mareantes, hoy parte de un populoso barrio, con la estación del ferrocarril en el centro» (Pereda, 1996: 136); véanse las notas de Simón Cabarga en Pereda, 1977: 105-107.

13. Véanse las notas de Simón Cabarga en Pereda, 1977: 140-141.
14. Véanse las notas de Simón Cabarga en Pereda, 1977: 207-210.

Y es que no solo han cambiado los lugares de la ciudad, sino –sobre todo– su perfil social, sus usos y costumbres: así lo comenta el narrador, expresando las opiniones de Andrés (personaje en el que, según coincidente dictamen crítico, el autor puso mucho de sí mismo):

> ¡Pensar que él gastaba sus ahorros en atavíos de sociedad y de paseo!... Si le fueron insufribles estos lugares cuando había clases y categorías, ¿qué habían de parecerle cuando, desde la introducción de los vapores y de la legión de ingleses traída por Mould a Santander para acometer las obras del ferrocarril, ya podía un mozuelo imberbe salir a la plaza con sombrero de copa alta sin temor de que se le derribaran de la cabeza a tronchazos; andaban por la calle, vestidos de señores, los marinos de la *Berrona*, sin la menor señal externa de lo que habían sido todos ellos cinco años antes, y Ligo, y Sama, y Madruga, y otros tales, si bien marinos todavía por dentro, y violentándose mucho para no descubrir la hilaza al hablar, mientras andaban por acá iban al Suizo a tomar sorbete, después de haber paseado en la Alameda con levita ceñida y sombrero de copa; y chapurreaban el inglés los chicos de la calle para jugar a las canicas con los rubicundos rapaces de «la soberbia Albión»; y habían caído los paradores de Becedo, y estaba denunciada la casa de Isidro Cortés, entre las dos Alamedas[15], y en capilla, para ser terraplenada, la dársena chica, y a medio rellenar la Maruca…; y, en fin, que toda carne había corrompido ya su camino, y estaba la población, de punta a cabo, hecha una indignidad de mescolanzas descoloridas y de confusiones intraducibles! (Pereda, 1996: 233-234).

Ese nuevo ambiente urbano y social, visto de manera tan desfavorable («estaba la población, de punto a cabo, hecha una indignidad de mescolanzas descoloridas y de confusiones intraducibles») será el escenario de *Nubes de estío*.

Su acción comienza (tras un capítulo inicial en el que la transcripción de una carta nos pone en antecedentes del asunto) precisamente en aquel café donde algunos marinos tomaban sorbete: el capítulo II («mientras la carta precedente corría a su destino por la línea de Francia») recoge el diálogo de dos contertulios que ocupan «dos lados opuestos de una mesa del mejor café de aquella ciudad costeña que se menciona en la carta» (Pereda, 1999: 461). En vano buscaremos su nombre en aquella misiva, donde tal «mención» se reduce a paráfrasis tan encomiásticas como discutibles[16]: «la ciudad más importante de la costa española del mar Cantábrico… aquella ciudad, cuya playa no tiene semejante en España por su hermosura» (Pereda, 1999: 454 y

15. Cf. a este propósito de este edificio, y las demoliciones urbanas que tal denuncia propició, la nota de Simón Cabarga, en Pereda, 1977: 227-228.
16. No para Pereda, por supuesto: ya el narrador de *Pedro Sánchez* (1883) se refería a Santander como «el primer puerto del Cantábrico», corregido a partir de la segunda edición (1884) como «el mejor puerto de Cantábrico» (Pereda, 1992: 376).

456). En efecto, según advertí antes, en *Nubes de estío* nunca se menciona la ciudad de Santander (salvo cuando, al final del libro, se fecha su redacción[17]). Mas no cabe duda de cuál es el referente urbano de la novela: una capital provinciana y costera que –sin duda– es transparente recreación de lo que era entonces uno de los centros preferidos para el veraneo elegante; ambiente que constituye el motivo fundamental de su argumento, según anuncia el título: el conflicto de unos amores veraniegos, que se resolverá –como las nubes de estío– en un chaparrón sin más graves consecuencias.

Se diría que el novelista, aunque no pretende escamotear el referente de su escenario ficticio, tampoco quiere evidenciarlo en exceso, pues sospecha que no todos sus conciudadanos aceptarán reconocerse en la burguesía provinciana satirizada en la historia.[18] Pero uno de ellos, Marcelino Menéndez Pelayo (acaso por su irreprimible vocación erudita) quiso dejar constancia de tales semejanzas –más bien, identidades– y anotó cuidadosamente en los márgenes de su propio ejemplar de *Nubes de estío* (guardado ahora, con todos sus libros, en la Biblioteca que lleva su nombre) los lugares, las personas, las entidades, los asuntos de la vida local aludidos en la ficción[19]. Esas anotaciones nos permiten reconocer en aquellos dos contertulios del café a su hermano Enrique Menéndez Pelayo[20] y al mismo autor de la novela, certeramente caricaturizado[21], que mantenían su tertulia en el *Café Suizo*, situado en lo que entonces se llamaba *El Muelle* y hoy es el Paseo de Pereda. Así describe el narrador el panorama que desde allí podía (y puede) contemplarse:

> el ambiente salino que se respiraba desde allí, despertaba en los ojos nuevas y más fuertes ansias de contemplar el panorama grandioso que tenían delante en cuanto miraban hacia afuera, saltando por el estorbo de la abigarrada muchedumbre que hormigueaba en la empedernida faja que sirve de divisoria entre los edificios enfilados con el del café de que se trata, obras mezquinas de los hombres, y aquella incomparable marina, obra maravillosa de Dios. (Pereda, 1999: 462).

17. En «SANTANDER, diciembre de 1890» (Pereda, 1999: 797).
18. Como, por cierto, sucedió con un santanderino, que creyó ver la caricatura de un comerciante, pariente suyo y recientemente fallecido, en uno de los tipos locales, y a punto estuvo de llegar a las manos con el novelista en plena calle; lo comento en González Herrán, 1999: 435.
19. En mi edición (Pereda, 1999) he recogido y comentado esas anotaciones, añadiendo las noticias y referencias que otros investigadores y yo mismo hemos alcanzado a identificar.
20. Médico y colaborador en la prensa local, donde firmaba como *Casa-Ajena*: *Casallena* se llama el personaje de la novela.
21. «hombre que ya le doblaba la edad [en 1890 Pereda tenía 57 años y Enrique Menéndez 29] y con cara de pocos amigos […] cara hosca […] cara de coronel de reemplazo» (Pereda 1999:461-463).

La tertulia (a la que se han ido incorporando otros personajes) concluye –y con ello, también el capítulo– al final de la tarde: «ya comenzaban los sirvientes a encender los mecheros del café, señal de que también estarían encendiéndose las luminarias del ferial» (Pereda, 1999: 483). Un ferial, por cierto, que acaso sea el mismo aludido en el texto de *Sotileza* antes citado. Y es que, como antes apunté, el Santander de *Nubes de estío* es el anunciado en aquellos párrafos del capítulo I, pues ya tiene escolleras, ferrocarriles, tranvías urbanos, hoteles en el Sardinero, ferias y barracones en la Alameda segunda…; elementos todos ellos que, en buena parte, configuran el perfil urbano de esa ciudad innominada que es el escenario de esta novela. El ferrocarril –o más precisamente, la llegada del tren de Madrid– ocupa un notable episodio en el capítulo VI[22]; los tranvías y trenes urbanos que llevan a la zona de las playas, los hoteles y salones de conciertos que allí funcionan, en el capítulo IV, donde también se mencionan aquellas ferias y barracones[23].

Pero si *Sotileza* precisaba los nombres de los lugares, instituciones y personas de la ciudad, que así podían ser fácilmente reconocibles para quienes fueron sus habitantes en ese tiempo, *Nubes de estío* los escamotea y disfraza (a veces de modo transparente[24]), pero no sus descripciones, tan precisas como identificables. Especial importancia tiene, a este propósito, el capítulo XII, cuyo elocuente título («De brujuleo») anuncia su carácter itinerante, como aquellos de *Sotileza*: en este el narrador acompaña a los personajes Casallena y Juanito Romero en su paseo por las calles más céntricas y comerciales de la capital, para luego tomar el ferrocarril urbano hasta los baños del Sardinero (aunque no se menciona tal nombre); el viaje permite al narrador demorarse primero «en la contemplación del hermoso panorama que iba descubriéndose

22. Véanse mis notas en Pereda, 1999: 535-538.
23. Véanse mis notas en Pereda, 1999: 513.
24. Los periódicos locales *El Océano*, que se corresponde con el santanderino *El Atlántico*, dirigido precisamente por Enrique Menéndez Pelayo, *El Eco Mercantil*, cuyo referente sería *El Boletín de Comercio* o *La Bocina del País*, que sería *La Voz Montañesa*; la *Alianza Mercantil e Industrial*, eco de la *Liga de Contribuyentes*; las calles comerciales de San Basilio y la Negra, que sin duda aluden a las de San Francisco y la Blanca; el paseo de El Mantón, que se correspondería con la Plaza del Pañuelo; Pedretas, mencionado como embarcadero en la bahía bien puede referirse a Pedreña; el *Casino Recreativo*, que don Marcelino identifica en su nota como el *Círculo de Recreo*; lo mismo con el río *Pipas* (=*Río Cubas*), la lancha *la Pitorra* (=*la Corcornera*), las hermanas Sotillo (=las Montero), Juan Fernández (=*Pedro Sánchez*, pseudónimo literario de José María Quintanilla), Fabio López (=Sinforoso Quintanilla), Sancho Vargas (=Antonio Dehesa), Juan Aceñas (=Molino), Juanito Romero (=Pepe Zumelzu), Pancho Vila (=Federico Vial), la clásica *Perfumería* (=la guantería de Juan Alonso), las Catacumbas (=la tertulia de Sinforoso Quintanilla en la calle Alta); Octavio (=Agabio). Identifico y comento todas esas alusiones en mis notas en Pereda, 1999: *passim*.

a la derecha»[25], y, al llegar a las playas, la descripción abarca también al paisaje humano que allí se ha instalado:

> A los pocos instantes otro panorama distinto y más grandioso que el anterior, por su imponente sencillez: la mar sin límites, tranquila, llana a la vista, azul, diáfana como cielo sin nubes; a lo largo de la costa, y sobre las arenas de la playa, una línea hervorosa y blanca, recortando el azul brillante de las aguas; entre los pliegues de aquel festón del arenal, unos bultitos negros rebullén-dose... A uno de los tres señores de los hongos feos se le ocurrió la siguiente comparación: «parece un inmenso manto de crespones verdosos, ribeteado de armiños... con ratones, tendido al sol.» Casallena celebró la ocurrencia, porque le pareció exactísima hasta en lo de los ratones; sólo que le desen-cantó mucho el detalle, considerando que esos ratones de la imagen, vivos y efectivos, tal vez fueran lo más florido de las elegantes bellezas que tanto ad-miraba él. Y mira que mira hacia la playa, cuanto más miraba y contemplaba el cuadro, más exacta le parecía la comparación del personaje del hongo feo. «No hay que darle vueltas», concluyó diciendo para sí; «eso y no otra cosa es lo que parecen ¡ratones!... pero en remojo, que es mucho peor todavía.» (Pereda, 1999:623-624).

Aunque sea uno de los personajes de la novela quien eso concluye, no cabe duda de que su reflexión expresa la opinión del autor, cuyo desdén y hostilidad hacia los veraneantes, sin dejar de ser muestra de su inveterada xeno-fobia, lo es también de su rechazo por la nueva sociedad que aquellos repre-sentan. De ahí los comentarios que formula el narrador en el último capítulo, cuando –resuelto ya el pequeño conflicto que sostuvo la trama argumental– el final del veraneo devuelve a la ciudad su fisonomía y ritmo tradicionales:

> En la ciudad aconteció entonces algo parecido a lo que acontece en el seno de la patriarcal familia al siguiente día de despedir a los parientes y amigos que vinieron con motivo de las fiestas del santo patrono del lugar. Cada cual vuel-ve a su oficio, y a su ropa, y a su cuarto, y a su cama, y a su sitio en la mesa, y a su andar y vivir ordinarios, dentro y fuera de la casa: unos con pesadumbre por amor a la vida ruidosa y desordenada, y otros muy complacidos por gus-tar del método reglamentado, de la puchera clásica, del hogar en orden... y de una prudente y saludable economía; porque los regodeos y jolgorios, por breves que sean, siempre resultan caros.
>
> La gente moza, con la espalda vuelta a las frías soledades de la playa y la vista fija en los *pavorosos problemas* del invierno que se les venía encima, se quedó suspirando y royéndose las uñas […]
>
> En cambio, los padres y otros ciudadanos que habían pasado ya de la edad de las ilusiones juveniles, se encontraban tan guapamente en aquella tranquilidad y en aquel orden beatíficos, como las personas cuerdas del ejem-plo de más atrás, después de largarse sus huéspedes con el desorden y los

25. Véanse mis notas en Pereda, 1999: 622-623.

> ruidos a otra parte. La ciencia del bien vivir no consiste, al fin y al cabo, en otra cosa que en conformarse cada cual con lo que tiene en su casa; y en ese particular, eran unos verdaderos sabios los hombres de aquella ciudad costeña, que no se entristecían cosa maldita en invierno con la falta de los huéspedes del verano. (Pereda, 1999: 785).

Representantes característicos de ese grupo social («ciudadanos que habían pasado ya de la edad de las ilusiones juveniles») son, en la novela, los contertulios del café Suizo que conocimos en el capítulo II, que en este final recuperan su habitual lugar de reunión en la casa de uno de ellos, que llaman «Las catacumbas» (título de este capítulo XXV[26]). De nuevo encontramos aquí al innominado personaje cuyo modelo sería el propio autor («hombre algo dado al vicio de las letras», se dice ahora de él) y que será quien cierre la novela, cuando concluida la tertulia, camina solitario hacia su domicilio, «admirándose, por casualidad, de lo que abundaba en el mundo la *materia novelable*, y deplorando amargamente al mismo tiempo que no le hubiera dotado Dios a él del arte necesario para saber utilizarla en la estrechez de los moldes de su ingenio» (*Nubes*, ed. cit. pp. 796-797).

Esas palabras finales de la novela constituyen una interesante reflexión de índole metanarrativa, según he explicado en otra ocasión («el propio autor, tras haber escuchado el relato de toda la historia por boca del narrador, ironiza sobre su propia capacidad de novelista»[27]), pero también nos permiten señalar otra curiosa similitud con la novela de 1885, que se cerraba con un recurso similar, aunque menos sutil. En el capítulo XXIX («En qué paró todo ello») el narrador, tras excusarse por no describir detalladamente algo que el autor ya había contado en otra ocasión[28], continúa con una expansión que reitera lo declarado en el prólogo-dedicatoria:

> Y como no queda otro asunto por ventilar de los tocantes a este libro, dejémoslo aquí, lector pío y complaciente, que hora es ya de que lo dejemos; mas no sin declararte que, al dar reposo a mi cansada mano, siento en el corazón la pesadumbre que engendra un fundadísimo recelo de que no estuviera guardada para mí la descomunal empresa de cantar, en medio de estas generaciones descreídas e incoloras, las nobles virtudes, el mísero vivir, las grandes flaquezas, la fe incorruptible y los épicos trabajos del valeroso y pintoresco mareante santanderino. (Pereda, 1996: 401).

---

26. Y que la anotación marginal de don Marcelino identifica como «La tertulia de Sinforoso Quintanilla [uno de los amigos más próximos de Pereda] en la Calle Alta».
27. González Herrán, 1977: 380; lo cito también en la nota final de mi edición (Pereda, 1999: 797).
28. Cf. lo dicho en la nota 5, a propósito de «La leva».

Por supuesto que en ambos finales el artificio retórico es el mismo: si en el de *Sotileza* recelaba de su capacidad para recrear la vida del pescador santanderino (así expresamente mencionado), en el de *Nubes* pondrá en duda su ingenio para saber aprovechar la *materia novelable* tan abundante «en el mundo» (que es aquí el de la sociedad veraneante). Mas los lectores para quienes preferentemente había escrito ambas novelas (así lo declarase o no), sus paisanos y coetáneos, coincidieron en apreciar en ellas lo muy acertadamente que había sabido recrear la ciudad de Santander en momentos y aspectos muy diferentes de su historia reciente.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo, *La Regenta*, edición e introducción de José María Martínez Cachero, Oviedo, Ediciones Nobel, 1994.

BONET, Laureano, «Introducción biográfica y crítica» a su edición de José María de Pereda, *La puchera*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 7-63.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas», *BBMP*, LIII (1977), pp. 357-381.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «José María de Pereda: entre el costumbrismo y la novela regional», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. 9*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 436-456.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Introducción» a José María de Pereda, *Nubes de estío*, en *Obras Completas*, VII, Santander, Ediciones Tantín, 1999, pp. 429-442.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «La novela santanderina», en «1906-2006: José María de Pereda», Suplemento de *El Diario Montañés* (Santander), miércoles 1 de marzo de 2006, p. 51.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Los lugares de la ficción y sus nombres, en la novela realista española del siglo XIX. (Un ejemplo de Palacio Valdés, con alusiones a Pereda, Pardo Bazán, Alas)», en António Apolinário Lourenço e Oswaldo Manuel Silvestre, eds., *Literatura, Espaço, Cartografias,* Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 157-176.

GULLÓN, Ricardo, *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

MONTESINOS. José F., *Pereda o la novela idilio*, Berkeley-Los Angeles-México, University of California Press-El Colegio de México, 1961; segunda edición, aumentada, Madrid, Castalia, 1969.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, introducción y notas de Benito Varela Jacome, Madrid, Cátedra, 1975.

PEREDA, José María, *Sotileza*, edición, notas y apéndice por José Simón Cabarga, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1977.

PEREDA, José María, *Pedro Sánchez*, edición de José Manuel González Herrán, introducción y notas de Francisco Pérez Gutiérrez, en *Obras Completas*, V, Santander, Ediciones Tantín, 1992.

PEREDA, José María, *Sotileza*, edición de Anthony H. Clarke, introdución y notas de Francisco Caudet, en *Obras Completas*, VI, Santander, Ediciones Tantín, 1996.

PEREDA, José María, *Nubes de estío*, edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán, en *Obras Completas*, VII, Santander, Ediciones Tantín, 1999.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992; cito por la segunda edición, corregida y aumentada: Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Fecha de recepción: 25-1-2011
Fecha de aceptación: 30-3-2012

LUCES Y SOMBRAS DE MADRID EN LA NARRATIVA DE PEREDA[1]

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

Universidad de Cantabria

RESUMEN

El trabajo analiza la visión negativa que de Madrid y sus gentes aparece en gran parte de las narraciones de José María de Pereda, desde sus primeros artículos costumbristas a novelas de plenitud como *Pedro Sánchez* (1883). En estas obras el novelista va perfilando una imagen de la capital de España cuajada de tópicos negativos y subordinada a sus intereses ideológicos, salpicada de elementos del costumbrismo literario y tamizada por su «conservadurismo periférico», que consideraba moralmente superior el mundo rural y que se ensañaba contra los vicios que anidaban en el cortesano, aunque un estudio detallado revela que esa imagen esencialmente negativa de Madrid es un prisma de varias caras que conviene detallar.
Palabras clave: Narrativa siglo XIX– Pereda-Madrid-imagen literaria.

ABSTRACT

The work analyzes the negative vision that of Madrid and his peoples appears largely of Jose Maria de Pereda's stories, from his first articles authors of novels of manners to novels of fullness as *Pedro Sanchez* (1883). In these works the novelist is outlining an image of the capital of Spain studded with topics negative and subordinated to his ideological interests.
Key words: Narrative-XIX century-Pereda-Madrid-Literary picture.

1. Es una Investigación llevada a cabo dentro del proyecto «Análisis de la literatura ilustrada del XIX» (Ref: FFI2008-00035) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2009-2011).

Antimadrileñismo es el término que mejor puede definir la visión literaria de Madrid y sus gentes que aparece en gran parte de las narraciones de José María de Pereda (1833-1906). Desde sus primeros artículos costumbristas como *Suum cuique*, perteneciente a *Escenas montañesas* (1864), hasta los textos satíricos de *Tipos trashumantes* (1877)[2] o las primeras novelitas cuyo ambiente es el de la corte, como *La mujer del César*, incluida en *Bocetos al temple* (1876) y especialmente en sus obras de plenitud como *Pedro Sánchez* (1883) o *La Montálvez* (1888), el novelista va perfilando una imagen de la capital de España cuajada de tópicos negativos y subordinada a sus intereses ideológicos, salpicada de elementos del costumbrismo literario y tamizada por su «conservadurismo periférico», que consideraba moralmente superior el mundo rural y que se ensañaba contra los vicios que anidaban en el cortesano[3]. Pero esta imagen esencialmente negativa de Madrid es un prisma de varias caras que conviene analizar con detenimiento; a este propósito dedicaremos las siguientes páginas.

1. MADRID FRENTE A LA ALDEA

Como han señalado Clarke y especialmente González Herrán (Clarke: 1969; González Herrán: 1990, 1997 y 2007) uno de los tópicos más reiterados en la narrativa del escritor de Polanco es la confrontación entre la corte y la aldea, recreado literariamente a través de los viajes de los protagonistas de sus relatos de la aldea a Madrid o viceversa, lo que le permite al novelista contraponer ante el lector ambos escenarios. Este motivo argumental vertebra la trayectoria narrativa del escritor, hasta el punto de que, como ha propuesto González Herrán (2007: 62), podría hacerse un estudio de conjunto sobre su presencia en las obras de Pereda.

La imagen del mundo madrileño recreado en las ficciones peredianas está muy mediatizada por esa necesidad de contrastar la corte y la Montaña y se presenta en forma de un doble y contrapuesto itinerario: desde el pueblo a la capital y desde Madrid a la aldea.

2. Indica García Castañeda en su edición de este libro en las Obras completas de Tantín que: «Resiente la actitud de arrogante superioridad que traen los madrileños aunque sean pobre gente, el que todos hablen del veraneo como un exilio, que hallen faltas en todo, que hagan de menos a los santanderinos y que suspiren por «su» Mdrid, comportándose así como acérrimos provincianos.» (García Castañeda,1989: XI)

3. En el relato *Los hombres de pro*, incluido en *Bocetos al temple*, aparece también el espacio urbano madrileño, pero por ser fundamentalmente una sátira del arribismo político, la imagen de Madrid se circunscribe casi únicamente a los ámbitos políticos, tal como hemos estudiado en trabajos anteriores (Gutiérrez Sebastián: 2011), por lo que no lo incluimos en este estudio.

Así sucede en el artículo *Suum cuique*, en el que este viaje parte de una idealización del espacio madrileño o rural y termina en un amargo desengaño para los dos personajes que viajan, el mayorazgo aldeano Silvestre Seturas y su amigo madrileño, a la vez que permite al Pereda costumbrista jugar con la técnica del perspectivismo a la hora de presentar Madrid, y colocar así varias imágenes superpuestas del escenario cortesano: la inicial de Silvestre Seturas, la de su desengaño final y la imagen negativa de Madrid del cortesano cuando decide retirarse a la aldea[4].

En efecto, la primera impresión de la corte que percibe el lector en este texto es transmitida a través del personaje del mayorazgo montañés, y es una imagen falseada por la lejanía de la mirada sobre Madrid, evocada desde la aldea, ya que el personaje dice que se imagina la capital «vista desde el rincón de mi cocina» (p. 124)[5] y porque en el magín de Seturas se dibuja una ciudad soñada que ha obtenido de su lectura de los periódicos:

> Don Silvestre no veía en el diario de Madrid un papel más o menos grande, con la impresión de unas letras de plomo colocadas mecánicamente, [...]; el mayorazgo veía en él una idea fuera de todo contacto con lo humano, el destello de una inteligencia sobrenatural, ajena completamente a la vida civil; el periódico del cirujano era para él el catecismo, el Evangelio, un catálogo de verdades inconcusas, indiscutibles.» (p. 111).

El tópico del contraste entre la corte y la aldea, en definitiva una recreación literaria del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Fray Antonio de Guevara, aparece desde los momentos iniciales de este relato, puesto que Madrid representa para Pereda la modernidad que amenaza la tradición (Pérez Gutiérrez, 1975:131-180), depositada en un mundo rural idealizado y opuesto a la corte.

En esta primera visión de Madrid que desde la distancia de su aldea forja el aldeano montañés, se dibuja un agradable mundo cortesano al que mentalmente opone Seturas el reducto de su pueblo:

4. Esa dualidad entre la atracción y el desengaño se reitera en algunos relatos como «Planta montés» de Pardo Bazán o el cuento de Narcís Oller titulado «El trasplantado», en el que Daniel, un tahonero de pueblo, atraído por las bellezas de la ciudad condal, abandona su terruño y se traslada a vivir a Barcelona, donde enfermará de melancolía y aburrimiento. La inicial imagen positiva de la ciudad vista a través del personaje de Daniel se trueca en oscuridad, falta de aire y sensación de encierro en las páginas finales del relato. Este texto se incluye, traducido al castellano, en el volumen titulado *La mariposa*, editado con ilustraciones por Cortezo en Barcelona en 1886, dentro de la Biblioteca Arte y Letras.
5. Citamos siempre, salvo indicación expresa, por la edición de las *Obras Completas* de Pereda de editorial Tantín.

> Las animadas descripciones de sus fiestas públicas; la tan cacareada especie de que en Madrid hace cada quisque lo que le acomoda sin que nadie se fije en él, y la plana de anuncios del periódico, según la cual se garantizaba al comprador dinero encima, hiciéronle pensar en la monotonía de las fiestas de su lugar; que en él no se podía tirar un pellizco a una muchacha sin que se contase el lance en todas las cocinas; (pp. 111-112).

Unas páginas después, don Silvestre ha podido llevar a efecto su ansiado viaje a la corte y lo encontramos paseando por Madrid:

> Nada de particular halló don Silvestre por las calles, fuera del ruido de los carruajes y del incesante movimiento de la gente. Teníanle el estrépito ensordecido, y tan atolondrado, que tropezaba con todos los transeúntes, y rompió siete cristales de otros tantos escaparates por huir de los coches, pensando que le atropellaban. (p. 117).

Es curioso apreciar que desde las primeras imágenes peredianas de la corte se recurre a la abstracción de formas y se insiste en las sensaciones auditivas captadas por el protagonista, pues tal como ya señaló Bonet: «la corte para Pereda es un simple rumor callejero o unas casas apenas vislumbradas por entre las cortinillas de un carruaje, pues desdeña la mirada panorámica y detallista de un Madrid mundano» (Bonet, 1996: 419).

Una vez que don Silvestre ha llegado a la corte decide conocer los lugares más frecuentados, acompañado por el secretario de su amigo cortesano. Su entrada en cafés y salones de billar, cuyos nombres concretos no se citan nunca, sirve únicamente como ambientación para mostrar una cadena de escenas humorísticas protagonizadas por el paleto, entre las que destaca el episodio del sorbete. A partir de estos momentos comienza a adquirir protagonismo la segunda imagen de Madrid que aparece en el relato, la negativa, en el sentido de que toda la ciudad y sus habitantes están vistos bajo un prisma de decepción. La culminación de este proceso degradatorio es la imagen que tiene Seturas de los parroquianos del café madrileño, a los que cree una «turba de enclenques, famélicos, petardistas, vagabundos y tahúres que poblaban el salón disfrazados de personas decentes» (p. 119), y sobre todo, su desengaño de la vida política del Congreso y del periodismo, que hace exclamar al narrador:

> Más ¡oh desengaño! en el palacio de las leyes halló de todo menos discurso. Presenció en el seno de la Asamblea nacional *disputas* acaloradas, y encontró en los diputados unos hombres de talla común, que tenían el mismo prurito que los periódicos: la inmodestia de decir cada uno de sí propio, *corampopulo*, lo que todos los demás les negaban: que eran lo mejorcito de la casa, y de lo poco que en virtudes cívicas, y hasta domésticas se encontraba por el mundo. (pp. 121-122).

A pesar de este desengaño, don Silvestre Seturas no quiere renunciar a conocer los lugares «de puro recreo» (p. 122) de la corte, pero tanto la casa de las fieras, como el Retiro, el paseo del Prado o las puertas de Segovia y Atocha le hacen pensar «que Madrid es una pura ilusión» (p. 123). Después de tal cúmulo de inconvenientes sufridos, decide el aldeano volver a su lugar natal, no sin antes hacerse estas sencillas reflexiones:

> ¿Dónde está todo lo que yo venía buscando? De todo lo prometido, ¿qué es lo que encuentro? El calor sofocante, el polvo cáustico, el infernal estrépito de los carruajes, el peligro de ser por ellos atropellado, los pillos callejeros y algunos *otros* mercaderes, el rescoldo de las bebidas, el veneno de los estancos, la brutalidad de los cocheros, el vandalismo de los revendedores, la inhospitalidad de todo el mundo, el materialismo, la usura de la civilización: estas son para mí las únicas verdades de la corte (p. 124).

El narrador perediano está construyendo pues un espacio simbólico lleno de referencias negativas entre las que destacan la crueldad de los cortesanos, manifiesta en las burlas y engaños de que es objeto el montañés (sirvan como ejemplos las anécdotas de la devolución de monedas falsas al aldeano o los pagos que le exigían los guías gallegos por conducirle por las calles de la capital), la falsedad de los Diarios de Sesiones de las cortes, aspecto parcial de la crítica general a la prensa de la época, omnipresente en la obra perediana, la importancia de las apariencias en el mundo social cortesano, e incluso toda una serie de sensaciones físicas negativas del protagonista como el sofocante calor, la escasa sombra que dan los árboles, el polvo de las calles o los ruidos de los coches.

Pero la imagen negativa de Madrid no solamente está vista desde la perspectiva de Seturas, sino que el alto personaje cortesano cuando decide retirarse a la aldea exclama: «yo también reniego de la corte, y que la aborrezco con todos mis sentidos» (p. 126).

En resumidas cuentas, la idealización del espacio cortesano transformada en decepción para el protagonista de este artículo de costumbres, tiene su contrapunto en la idealización del mundo rural montañés que elaborará el narrador a través del madrileño en la segunda parte del relato, basándose en la tradición literaria bucólica, aunque sobre ella proyecte también el narrador perediano un punto de ironía y concluya el relato con esa decepción del cortesano de la vida rural. Con este rechazo final de la aldea, se intenta recalcar de nuevo la tesis que da origen al título del texto: «Suum cuique», cada uno a su lugar.

El mismo itinerario se plantea en *Pedro Sánchez* (1883) cuando el joven protagonista «evoca la vida cortesana de mediados de siglo» (González Herrán, 1990: 19) y relata su experiencia madrileña. La novela en sus primeros

capítulos presenta la ansiedad del muchacho aldeano por conocer mundo, pero mientras deja su aldea, los acentos idealizadores del narrador hacen exclamar a Pedro: «¡Nunca me parecieron más hermosas sus campiñas, ni sus aires más fragantes, ni sus celajes más pintorescos!» (p. 403).

Y a lo largo de las páginas madrileñas de la novela siempre las ventajas de la capital aparecen minimizadas, tanto por la maldad de los cortesanos y las dificultades de ascenso social como porque la ciudad no es lo que había soñado el personaje:

> Era por entonces esta, por lo que atañe a sus condiciones exteriores, bien diferente de lo que es hoy; y a la altísima idea que yo tenía de las grandezas de la corte, por razón de la misma pobreza y angostura del pueblo en que yo había vivido siempre, hacía que saltaran a mis ojos… (p. 450).

Las palabras con las que Pedro refleja en los últimos capítulos de la novela su desengaño de todo lo vivido no dejan lugar a dudas al lector acerca de lo fallido de la experiencia madrileña y el deseo de regresar al reducto nativo:

> Después de este suceso, érame imposible la residencia en Madrid; su luz, su aire, sus ruidos, todo cuanto me rodeaba allí me decía una misma cosa, sonaba a una misma cosa, me hería de la misma manera: todo me parecía un pregón escandaloso de mi ignominia. Pero ¿adónde ir? ¿A esconderme en las soledades de mi tierra? ¡Qué hijo pundonoroso se atreve a enjugar en el regazo de su madre pesadumbres como la mía! (pp. 664-665).

2. EL «LODAZAL» CORTESANO[6]

Un segundo aspecto que se reitera en la visión perediana de la corte es la inmoralidad, asunto sustancial en *La Montálvez*[7] pero cuyo tratamiento literario inicia el polanquino en *La mujer del César*, primera de las tres novelitas que integran los *Bocetos al temple*, calificada por Galdós como «preciosa novela de costumbres urbanas». En este relato el narrador perediano trata con cierta extensión este asunto, que le venía preocupando desde sus inicios literarios. Censura la «supuesta» debilidad moral de la mujer de la alta sociedad, así como su culto a la ostentación, vicios personificados en Isabel, la cuñada del mayorazgo Ramón, protagonista de la novela.

6. Un estudio de la inmoralidad madrileña en las primeras novelas de Pereda puede leerse en Gutiérrez Sebastián: 1998.

7. Aunque en este trabajo haremos alguna referencia al Madrid aristocrático recreado en *La Montálvez*, no abordaremos el análisis de este aspecto, pendiente de un estudio profundo, pero sobre el que ha vertido una excelente interpretación Laureano Bonet en su edición de esta novela en las *Obras completas* de Pereda de editorial Tantín cuya referencia bibliográfica completa puede consultarse en la Bibliografía final de este trabajo.

Esta obra se desarrolla en su totalidad en la capital de España y persiste el mismo propósito ideológico: el de mostrar a Madrid como espacio simbólico que representa al poder central en la ideología del novelista, y que es además y sobre todo «exponente del lujo y los vicios», concretados por supuesto en la clase aristocrática (Madariaga, 1991: 209).

Los espacios madrileños a los que se alude son siempre los del centro de la villa, puesto que las clases populares y su hábitat no tienen cabida en el mundo cortesano que retrata Pereda.

Las primeras referencias espaciales de esta novelita sitúan de nuevo a un montañés en Madrid, en una calle concreta. Sin embargo, nunca se detienen en la descripción del espacio urbano, sino que únicamente se citan los nombres de varias calles, como la calle de Carretas, la Puerta del Sol o la calle del Príncipe, en la que el narrador ubica la casa del hermano de Ramón, un abogado de la alta sociedad madrileña[8].

La escasez de referencias concretas a los espacios madrileños se contrapone a la abundancia de resabios ideológicos contra dichos lugares, puesto que ya en el primer capítulo de *La mujer del César* el narrador previene al lector contra Madrid diciendo que es el «centro del lujo, la galantería y los grandes vicios de toda la nación.» (p. 51), y precisamente estos elementos serán blanco de las críticas de la voz narradora durante todo el resto del relato, bien a través de digresiones o bien a través de su portavoz ideológico en el texto, el mayorazgo Ramón.

Respecto al primero de estos elementos, el lujo, el narrador aludirá a él en varios momentos de la novela, como en el instante en el que se relata la llegada de Ramón al interior de la casa de su hermano, o bien cuando se refiera a la joyería, lugar de exhibición y murmuración al que acude asiduamente el inmoral Vizconde del Cierzo. La mujer de la aristocracia, que competía con sus iguales en la ostentación de joyas y vestidos en el ámbito de las fiestas de sociedad, era la principal cliente de unos establecimientos que aumentaron con profusión en este período de auge de la burguesía mercantil. Unos años después de la publicación de la novela, la prensa se hacía eco del aumento en el número de estos establecimientos en la capital de España, así como del lujo que en ellos se apreciaba:

> El centro de Madrid [...] se ve invadido por joyerías. El escaparate más humilde de estos establecimientos de lujo, ostenta en alhajas un capital de muchos miles de duros. ¿Qué prueba el desarrollo de este comercio sino la ruina de muchas fortunas particulares? (Nulema, 1884: 157-158).

8. En esta misma calle situará también el narrador polanquino la casa de los Valenzuela, la familia aristócrata cortesana de la novela *Pedro Sánchez*.

La galantería, el segundo aspecto en el que se centra la censura perediana del Madrid cortesano, será el desencadenante del conflicto matrimonial, y el ambiente propicio escogido por el narrador para mostrar las funestas consecuencias morales de los galanteos ambiguos del Vizconde con Isabel, es una fiesta de sociedad celebrada en casa de la condesa de Rocaverde. En el capítulo VII de la novelita encontramos a través de pinceladas sueltas una caracterización de este espacio que insiste más en los tipos y en las actividades desarrolladas por estos que en datos descriptivos concretos:

> Allí *se hacía* música; allí se declamaba, poniéndose a veces, en un teatrito al caso, por las jóvenes más pudorosas y los jóvenes más formales, lo más aplaudido del repertorio contemporáneo... francés, por supuesto; y allí, finalmente, se celebraban esos bailes pintorescos que tanto dieron que hacer a los sastres, a la modistas, y al sentido común, [...] (p. 93).

La censura de la galantería de los personajes masculinos de los salones aristocráticos de Madrid lleva, además, a la caricaturización exagerada de estos tipos por parte del narrador:

> Pululando, culebreando, plegándose como mimbres o irguiéndose como alcornoques (no siempre han de ser palmeras los términos de comparación), veíase al «distinguido» pollo [...], cruzando los salones, o retorciéndose el mostacho enfrente de cada espejo, o adoptando posturas académicas en cada esquina, al hombre parco en saludar, de ancho tórax y pescuezo corto, [...] Hojeando los álbumes en los gabinetes, o chupando los puros de la casa en las salas de fumar, el hombre de negocios, el general encanecido en cien pronunciamientos, digo batallas, el periodista de nota, etc., etc., etc. (p. 95).

Otro detalle en el que se centra la crítica perediana es el despilfarro del que hacían gala las clases aristocráticas madrileñas[9], para lo que se sirve también del episodio de la fiesta de sociedad. A partir de este espacio cortesano, en el que reina la superficialidad y el lujo, conseguido en palabras del narrador «entre angustias de bolsillo y exigencias de acreedor» (p. 93) se repite el tema de la falsa apariencia y se censura ácidamente el gasto superfluo, un asunto que ya había abordado Pereda en sus primeros ensayos dramáticos, concretamente en su comedia *Marchar con el siglo* (1863).

Esta pintura de Madrid como centro de corrupción y malas costumbres se reitera en las páginas de *Pedro Sánchez*; incluso se muestra cómo se difunden esos vicios desde la corte a las provincias[10]. Así, cuando Pedro es nom-

9. El tema de la apariencia y la ostentación de la mujer aristócrata y burguesa aparece reiteradamente en la novelística española del XIX; en novelas como *La de Bringas* de Galdós se convierte en hilo conductor de la trama y base en la que sustentar la crítica social.

10. Stephen Miller reformuló estos tópicos peredianos señalando que: «Madrid es el centro del país en muchos sentidos y su influencia se siente, por bien o por mal, en todas

brado gobernador de provincia, el lujo y la ostentación que desde Madrid ha importado su familia a la pequeña ciudad se recrean con los mismos tintes moralizantes y satíricos con los que se pintaban los lujos de la burguesía madrileña:

> Con la entrada del otoño comenzaron los espectáculos nocturnos; y con este motivo, para lucirse en primera fila, allá van vestidos y perifollo y tocados; y como las damas de la ciudad iban tomando a Clara por modelo en el vestir y en el andar, ella se complacía en lucir en cada exhibición una cosa nueva [...]. La condesa del Rábano recibía los miércoles, y los señores de Cerneduras los viernes; y como aquellas reuniones eran verdaderos certámenes de lujo, y Clara concurría a ellas y era la más mirada y atendida por ser en el pueblo la mujer *de moda*, ¿cómo no había de dar en cada caso la necesaria novedad a su elegante atavío? (p. 633).

Pero sin duda es en las páginas de *La Montálvez* en las que llega a su culminación el prejuicio moral perediano contra la corte, lo que Laureano Bonet denomina: «el solivianto ideológico contra Madrid» (p.443), como vemos otro de los *leiv motiv* presentes desde sus inicios literarios.

3. MADRID VIVIDO, LEÍDO Y EVOCADO

Pese a que el Madrid de las primeras narraciones peredianas está más cercano biográficamente a la experiencia en la corte de su autor (recordemos que el polanquino vive en la capital entre 1852 y 1854[11] y que los primeros relatos

---

partes. Pero, se percibe una anomalía: este centro, bastante extranjerizado y moralmente dañado, dista mucho de ofrecer un ejemplo muy recomendable al resto del país en todo lo socio-político.» (Miller, 1988:236).

11. Las dos biografías que hasta el momento se han escrito sobre el polanquino (Gullón, 1944 y Madariaga, 1991) repasan su experiencia cortesana indicando que llegó a la capital en 1852 enviado por su familia para ingresar en la Academia de Artillería, que se alojó en una pensión en la calle del Prado, cerca del Teatro Español y del café de la Esmeralda un famoso mentidero de la época frecuentado por estudiantes y escritores (Gullón, 1944: 30-31), al que asistían entre otros Antonio Trueba, quien andando el tiempo redactaría el prólogo a las *Escenas montañesas* y que frecuentó los teatros y cafés de moda, desatendiendo sus estudios. Esta actitud estuvo motivada tanto por su aversión a las matemáticas como por la influencia que sobre él ejercieron sus compañeros de pensión, que le hicieron inclinarse hacia sus aficiones literarias, concretadas en el inicio de su carrera como escritor con la comedia en verso *La fortuna en un sombrero*, fechada en febrero de 1854. En ese mismo año Pereda sería testigo de los graves sucesos políticos producidos como consecuencia de la sublevación de O'Donnell y la Vicalvarada, lo que unido a su falta de vocación para la carrera de artillero, le impulsó a regresar a Santander, regreso que le causaría una sensación negativa, porque vuelve sin haber cumplido sus expectativas profesionales, y porque su vuelta supone el retorno a un Santander provinciano que se le antojará al joven Pereda insípido y aburrido después de las múltiples distracciones que le había ofrecido el mundo cortesano (Madariaga,

de ambientación madrileña están en el volumen de *Escenas Montañesas* de 1864) la recreación más concreta y detallista de la ciudad no aparece en esos primeros textos, sino en las páginas de *Pedro Sánchez*, escrita casi treinta años después de aquellas vivencias. En esas primeras novelas madrileñas la ciudad retratada ofrece al lector una impresión de irrealidad, muy alejada de la minuciosa pintura de la vida madrileña que presentan otros escritores como Benito Pérez Galdós. Esta impresión se debe a la escasez de detalles y al predominio de la moralización sobre el descripcionismo, aspecto que nunca descuida el narrador perediano cuando recrea el mundo montañés.

Pero en *Pedro Sánchez*, quizá por la perspectiva autobiográfica de esa novela, por lo que tiene ese relato de rememoración de experiencias de juventud y por el condicionante ideológico: la *lección* que un Pedro desengañado que vuelve a la aldea quiere mostrar para escarmiento de los lectores (González Herrán, 1990:19), se pintan con cierto detalle los espacios urbanos y las circunstancias histórico-literarias que han propiciado la experiencia vital negativa del protagonista.

Se despliega en sus páginas un riquísimo entramado de calles, posadas, cafés, tertulias literarias, reuniones sociales, bailes, oficinas ministeriales, teatros, redacciones de prensa, revueltas callejeras, despachos de los políticos[12]... y especialmente interesante –y no ajena a esa lección moral que pretende el relato– es la primera imagen de la corte que percibe Pedro, velada por las desengañadas y ácidas palabras del cesante de Don Serafín, su compañero de viaje en la diligencia de *Las Peninsulares*:

> -Aquello es Madrid –añadió mirando hacía allá asido con las dos manos al marco de la ventanilla, y bamboleando el encorvado cuerpecillo, según lo pedían los tumbos y vaivenes que daba la diligencia en su rápido y estruendoso descenso–. ¡Ah! ¡si yo tuviera poder para tanto!... Un recadito secreto a las gentes honradas para que escurrieran el bulto; luego una lluvia espesa de pólvora fina; en seguida otra lluvia de rescoldo... y como en la gloria todos los españoles (pp. 414-415).

Los primeros recorridos del joven montañés hasta la pensión estudiantil de la calle del Caballero de Gracia, por la calle Alcalá y de la Montera y sus posteriores paseos acompañado por sus nuevos guías y paisanos que muestran

1991:73-75).Al volver a Santander, en sus colaboraciones periodísticas en *La Abeja Montañesa* y *El Tío Cayetano*, dos diarios satíricos, comenzará a atacar a Madrid, con la rigidez censórea de un Catón provinciano (García Castañeda, XXXIV: 1989) y se iniciará entonces en sus escritos una vena de antimadrileñismo de la que nunca se apartará en su carrera literaria.

12. Un análisis de la imagen de los políticos en algunos textos del polanquino puede verse en Gutiérrez Sebastián, 2007.

a Pedro cómo pasar el día en la capital con exiguos dineros y muchas ganas de novedad y diversión, tienen un tono picaresco que ha subrayado la crítica (González Herrán, 1990: 20-23).

Muy pronto la literatura hace acto de presencia en la vida de Pedro y en el discurso narrativo de su creador: las referencias a las lecturas con las que llena sus horas en la posada el personaje y su asistencia a los teatros[13] y a las tertulias son buena muestra de ello.

Entre los capítulos VIII y XXII se relata la tensión interior del personaje, desde el desconcierto inicial en el que es patente la hostilidad del espacio urbano, hasta el momento en el que consigue un empleo como redactor de un periódico y el triunfo social en las tertulias. Simbólicamente el narrador escoge ciertos espacios para mostrar ese proceso de ascenso social del personaje, presentando su primer peregrinar por los modestos cafés y mostrando ya en páginas posteriores su presencia en tertulias literarias de renombre.

Quizá la crítica ha puesto demasiado énfasis en el elemento autobiográfico que sin duda está presente en estas páginas, y por eso, yo quisiera poner el acento en las fuentes literarias que podemos rastrear en ellas. Destaca, sin duda, la literatura costumbrista, especialmente el Mesonero de *Escenas Matritenses,* o *Mejoras de Madrid,* los artículos de Larra o *Madrid por dentro y por fuera* de Eusebio Blasco (1873) que le aportan a Pereda elementos de ambientación, especialmente tipos como los pintorescos parroquianos de los cafés, las señoritas casaderas, los estudiantes, y paletos de las distintas regiones españolas, los aspirantes a literatos y periodistas, los intrigantes, los cesantes, los políticos de nota... y también recursos literarios con los que abordarlos, en particular la ironía, el juego de perspectivas, la atención a lo óptico y la moralización. Sirvan como ejemplos la recreación de los cafés en el capítulo XV del relato y las escenas de las tertulias.

La pintura del café se inicia con una digresión moralizante muy en línea con las prevenciones de los escritores costumbristas acerca de la importancia de los cafés para los madrileños y los aspectos negativos de esas cátedras en las que se discute de lo divino y lo humano y a las que asisten una pléyade de tipos costumbristas: «La asistencia al café era entonces, y creo que continuó y continúa siéndolo, una verdadera necesidad para la gente madrileña» (p. 461).

13. Las referencias a los teatros madrileños así como la alusión en conversaciones de los personajes a actores y obras dramáticas del momento son constantes en la obra.

Tras estos párrafos de reconvención, el narrador pinta una escena costumbrista protagonizada por una galería de tipos, presidida por la figura de Agamenón:

> Era grandote y áspero, áspero de todo: de voz, de genio, de pelos, de cutis, de palabras y de meollo. Había sido teniente de movilizados, contaría a la sazón medio siglo, era manchego y solterón y llevaba veinte años en Madrid comiéndose descansadamente el escaso producto de unos censos o cargas de justicia, o no sé qué (p. 462).

Este tipo, al que define el narrador como «amante bestial de Madrid por fuera» (pág.462), en expresión que recuerda a la obra *Madrid por dentro y por fuera* de Eusebio Blasco (1873) protagoniza algunas de las escenas costumbristas teñidas de humor y en las que se pinta el estreno de Pedro en la cátedra del café de la Esmeralda.

Y de nuevo se hace patente el resorte de reconvención moral del costumbrismo cuando la voz narradora relata la marcha del personaje del modesto café de La Esmeralda y su asistencia al Suizo[14]:

> tanto llegué a inflarme, que esquivaba la compañía de Matica, cuyas sinceridades eran mi castigo, y abandoné la tertulia del modesto café de *La Esmeralda* y la sociedad de mis paisanos, y me hice concurrente al Suizo entre la *bohemia* de la gacetilla y de la dramática al menudeo; y allí cobré afición a la disputa, y llegué a distinguirme por una facilidad de palabra verdaderamente espantosa (p.528).

Respecto a la recreación de las tertulias, también deudora del costumbrismo, destaca la visita de Pedro a la casa de don Magín de los Trucos, una escena costumbrista que como indica Francisco Pérez en la nota 43 a su edición de la novela en las *Obras Completas* de Editorial Tantín encierra un propósito de crítica social a la pequeña burguesía madrileña, en plena sintonía con las novelas galdosianas.

Junto a la importancia del costumbrismo en la recreación de los ambientes madrileños, podemos apuntar otra posible influencia literaria. Se trata de una novela que cita la propia voz narradora de Pedro, *Un viaje al infierno* (1848-49), del motrilense Juan de Ariza, escritor que había llegado a Madrid buscando la gloria, como Pereda y su alter ego Pedro Sánchez. En la novela cuando Pedro, metido a crítico literario, pinta el panorama de las letras en ese momento alude a este texto: «y se elogiaban una de Juan de Ariza, *Un viaje al*

14. Como ha indicado Romero Tobar, los cafés fueron el lugar indispensable de exhibición y convivencia de la bohemia literaria y por eso el personaje acude a este café Suizo cuando llega a formar parte de esa bohemia acude a la nueva tribuna (Romero Tobar, 1993:41).

infierno (1848-49), sátira del Madrid entonces, en que había muchos anagramas demasiado transparentes.» (p. 524). Podemos deducir de estas palabras que el novelista conocía esta novela y pueden no ser casuales los puntos de contacto entre ambos textos[15]: el modo autobiográfico, la pintura de la vida de un aspirante a escritor en Madrid y el tono satírico, demasiado exagerado en la novela de Ariza y menos en la de Pereda[16] son algunos de ellos.

4. CONCLUSIONES

Tras este recorrido por las referencias a Madrid en las páginas de algunos de los relatos peredianos podemos indicar que la hostilidad del novelista de Polanco hacia el mundo madrileño se concreta en sus textos de modo diferente: en las primeras novelas, la corte es un espacio abstracto sobre que el planea la sombra del prejuicio moral negativo, y esta misma idea se reiterará en *La Montálvez*, pero en *Pedro Sánchez* el narrador se dedica a relatar la experiencia madrileña y la ciudad presentada tiene fisonomía propia, transitan por sus calles, cafés y tertulias caracteres de ficción y recreaciones literarias de personajes reales y se transmite al lector una sensación de realidad que no encontramos en los textos anteriores.

Pero, pese a estas diferencias en el tratamiento del espacio urbano cortesano en los textos narrativos del polanquino, una serie de elementos permanecen

15. En un trabajo que he realizado y que está pendiente de publicación explicaré con más detalle estas similitudes entre ambos relatos.

16. Ariza vivió en la capital en 1844 y 1855 hasta que marcha a Cuba al año siguiente. Allí triunfa como periodista y como escritor toca todo los géneros, especialmente la narrativa y el teatro y precisamente en *Un viaje al infierno* cuenta de modo autobiográfico sus experiencias en la capital. Es una novela de 1848-49 en la que se hace una sátira de la corte vista a través de un personaje que junto con el diablo vive la experiencia madrileña. En esta novela, escrita en primera persona, los individuos descritos, verdaderos personajes clave, aluden a ciudadanos reales del Madrid de la época, en su mayoría conocidos por el autor. El prologuista, un supuesto amigo de Nazario Palma de Jura (anagrama de Juan de Ariza Palomar), advierte al lector que, siguiendo las instrucciones de este, va a publicar las cartas que le remita Nazario desde Dramalla, Corte del Infierno. Con este artificio, comienza la novela. Esta narra las peripecias del joven escritor Nazario, quien, aconsejado en Granada por un individuo homónimo que se le parece como una gota de agua a otra (luego se sabrá que es un diablo), decide viajar al Infierno, cuya capital Dramalla es un espejo de Madrid. Con un lenguaje al principio fresco, vivo e irónico, a veces lleno de gracia, cuenta en clave la vida de los literatos y de la sociedad política madrileña, verdadera corte de los milagros, como él mismo la llama, asaltada por incesantes y repetidas crisis e intrigas. Sin embargo, poco a poco, la novela va perdiendo interés debido a la repetición de las situaciones y a la similitud de los personajes, y, además, a causa de la sustitución progresiva del acertado tono satírico por ese otro acento en exceso melodramático.

constantes en él: la confrontación entre la degradación del mundo cortesano y la idealización de la aldea, tratada literariamente a partir del costumbrismo, la crítica a las clases aristocráticas y la denuncia de sus vicios como el lujo, la superficialidad, la hipocresía, la corrupción política, el despilfarro y la inmoralidad entre otros, frente a los que sitúa la idealización del reducto rural, refugio en el que se conservan las tradicionales virtudes que presiden el ideario regionalista del polanquino y la aspiración perediana a contar con un puesto de honor en la literatura regionalista, que le arrastraba hacia al antimadrileñismo con el que consiguió el aplauso de los lectores de esas literaturas periféricas que tanta importancia tuvieron en la cultura española del último cuarto del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZA, Juan, *Un viaje al infierno*, Madrid, Imprenta de don José María Alonso, 1849.

BLASCO, Eusebio (dir.). *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, edición de María Ángeles Ayala, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad de Alicante, 2008.

CLARKE, Anthony H., *Pereda paisajista (El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1969.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Del periodismo al costumbrismo: la obra juvenil de Pereda (1854-1878)», *Aula de Letras*, 1 (2006), pp. 105-107.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decimonónico», *Anales de Literatura Española*, 18 (Serie monográfica, nº 8): *Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al profesor Ermanno Caldera*, ed. Enrique Rubio Cremades, Universidad de Alicante: Área de Literatura Española, 2005, pp. 181-199.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea...) Pereda, *Peñas arriba*», en *Peñas arriba, cien años después*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1997.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea), en la ficción de José María de Pereda» en *2006. Recordando a Pereda*, Caja Cantabria, Gráficas Gráficas Quinzaños, Santander, 2007, pp. 61-73.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «La revolución de julio de 1854 en la novela: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (1883). Benito Pérez Galdós, *La Revolución de Julio* (1903)», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios*

Galdosianos (1992 [*sic*, por 1993]*)*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, (1995), pp. 383-392.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Colección. Pronillo, 1983.

GULLÓN, Ricardo, *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «La ciénaga madrileña»: La imagen de Madrid en las primeras narraciones de José María de Pereda» en *Congreso Internacional. Ciudades vivas/ciudades muertas. Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Medina del Campo. Junio 1998, pp. 135-147.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Poder, deseo y política en dos novelas de Pereda, *Don Gonzalo* y *Pedro Sánchez*» en Congreso Internacional *Deseo, poder y política en la cultura hispánica*, MCGill– University y Universitas Castellae. Colección Cultura Iberoamericana. Número 25, Valladolid, 2007, pp.85-96.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Mujer y trasgresión en las primeras novelas de José María de Pereda» en *Congreso Internacional Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*. Valladolid, 7-9 de julio de 1999, pp.193-203.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Política y políticos en las primeras novelas de Pereda» en *Crítica Hispánica*. Mónica Fuertes y Gregorio Martín (eds.). Duquesne University, en prensa.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: Del regionalismo provinciano al paternalismo localista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXII, (1986), pp. 163-186.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio, 1991.

MILLER, Stephen, «Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós», *B.B.M.P.*, LXIV, (1988), pp. 223-251.

NULEMA, Revista. *La Ilustración Católica*, Madrid, 5-3-1884, pp-157-158.

OLLER, Narcís, *La mariposa*, traducción de Felipe B. Navarro. Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1886.

PEREDA, José María de, *Pedro Sánchez,* Edición de José Manuel González Herrán, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus, 1975.

ROMERO TOBAR, Leonardo, «En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854», en *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 27-49.

PEREDA, José María de, *Obras completas,* dirigidas por Anthony H.Clarke y José Manuel González Herrán:

Tomo I: *Escenas montañesas,* edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander, Tantín, 1989.

Tomo II: *Tipos trashumantes*, edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander, Tantín, 1989.
Tomo III: *Bocetos al temple*, edición de José Manuel González Herrán y Noël M. Valis, introducción y notas de Noël M. Valis, Santander, Tantín, 1990.
Tomo V: *Pedro Sánchez*, edición de José Manuel González Herrán, introducción y notas de Francisco Pérez Gutiérrez, Santander, Tantín, 1992.
Tomo VI: *La Montálvez*, introducción y notas de Laureano Bonet, Santander, Tantín, 1996.
Tomo IX: *Pachín González. Miscelánea I*, edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín, 2008.

Fecha de recepción: 28-12-2011
Fecha de aceptación: 15-04-2012

URBANOGRAFÍA: EL CASO DE *PEDRO SÁNCHEZ*, DE PEREDA Y *FORTUNATA Y JACINTA*, DE PÉREZ GALDÓS

Fanny VIENNE VIÑALS

Universidad de Toulouse-II Le Mirail

RESUMEN

En el siglo diecinueve, la ciudad adquiere el estatuto de núcleo de la vida en España y suscita el interés de los literatos que vislumbran en su vasto escenario un material inagotable. Para llevar a cabo la tarea colosal de reconstrucción urbana a nivel literario, el autor decimonónico inserta, en medio de la trama narrativa, numerosas precisiones descriptivas o digresiones en las que queda patente el protagonismo de la ciudad en la que transcurre la acción. Pero además de estos habituales y usitados recursos literarios, florecen medios paralelos, de alcance casi insospechado, en el proceso de edificación urbana. Los personajes, entidades en constante movimiento, son efectivamente los que permiten asentar la existencia de un lugar y explorar los que todavía se distinguen por una pintura nebulosa e incompleta.
Palabras clave: Urbanografía, escritura, ciudad, espacio urbano, Madrid, protagonista, recorrido.

ABSTRACT

In the nineteenth century, the writers are interested in the city and got their inspirations from it. To pay tribute to the city in the literary world, the author inserted, through the narrative plot, numerous descriptions and digressions which put the city and its actions on a pedestal. Besides these usual and useful literary recourses, a number of other means flourish and contribute to build the city. The characters involved in constant movement are the ones which make you feel the existence of a place and explore a picture still blurred and incompleted.
Key words: Urbanography, writing, city, urban space, Madrid, characters, recourses.

El autor es probablemente la primera instancia en edificar los muros de la ciudad literaria, en trazar las innumerables redes, vericuetos, callejones, calles y avenidas y en insuflar vida al conjunto ordenado que ve incorporarse paulatinamente bajo sus manos. Cuando deciden Pereda y Galdós establecer, respectivamente, uno de los puntos neurálgicos de su novela en la calle del Príncipe o en la plaza del Marqués viudo de Pontejos, alojando a la familia de Valenzuela o a la de Santa Cruz en estos dos lugares céntricos y concurridos del Madrid decimonónico, diseminan puntos claves e inmutables por un mapa que irá construyéndose con los pasos dados por los seres «sin carne ni hueso» (Pérez Galdós, 2001: 143) que pueblan el espacio urbano de *Pedro Sánchez* y *Fortunata y Jacinta*. La figura autorial dicta todas las acciones que llevan a la edificación de una ciudad literaria plenamente vivida y gozada por sus habitantes, y podría considerarse urbanógrafa total, por imaginar el inmenso tablero urbano antes de que se convierta en testigo y garante de los desengaños y regocijos de sus habitantes novelísticos.

Pero son los personajes los que realizan, conjuntamente y pese a sus diferencias intrínsecas, la totalidad de las exploraciones urbanas y los que se apropian, de manera efectiva, del territorio anteriormente imaginado por el escritor. «La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants», escribe Pierre Sansot (Sansot, 2009: 209), el filósofo francés, a propósito de nuestra ciudad diaria pero bien hubiera podido nacer este juicio de la observación de una ciudad literaria, una ciudad imaginada por Pereda o concebida por Pérez Galdós, y de sus habitantes más emblemáticos, el joven Pedro Sánchez o Juanito, el heredero de la acomodada familia Santa Cruz. Efectivamente, los habitantes se distinguen por su hegemonía en el proceso urbanográfico gracias a su predisposición a hormiguear por espacios múltiples, siendo hostiles las trayectorias, angostos los caminos o más amenos los lugares pisados, y por la constante efervescencia que acompaña cada uno de sus pasos en una ciudad vivida y escrita, pues, a escala humana. Una ciudad escrita a escala humana, desde el mismo pavimento, donde cada recorrido, aun el más lento e indeciso, contribuye a edificar el entorno urbano: ésta también es la visión defendida por Michel De Certeau:

> C'est «en bas» […], à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un «texte» urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux (Certeau, 2008: 141).

Proliferan tanto los más ínfimos detalles antropológicos, sociales y relativos a los entes de ficción, como las precisiones topográficas a lo largo de los desplazamientos; las manifestaciones movedizas de la vida cotidiana, o las referencias a sucesos casuales, dan frecuentemente lugar a la evocación del entorno inmediato y permite, por consiguiente, nombrar claramente un espacio, asentando su existencia en el tablero urbano de la novela. Los personajes aceden así lógicamente al estatuto de urbanógrafas, al escribir la ciudad desplazándose. Los lugares mencionados se arraigan en el mapa vivido, en continua mutación, y van surgiendo cada vez más puntos fijos o facetas necesarios a la elaboración plausible de una ciudad literaria. En este sentido, son urbanográficos los trayectos diarios de la incansable Guillermina que recorre los cuatro puntos cardenales del Madrid de *Fortunata y Jacinta* en busca de materiales para edificar su asilo situado en la calle de Alburquerque, más allá de la glorieta de Bilbao, en Chamberí, o las sempiternas inspecciones comerciales de Estupiñá en todos los rincones o arterias comerciales, desde las plazas de la Cebada o la de Santa Cruz, hasta San Ginés, la Cava de San Miguel o la Cava Baja, el Portillo de Gilimón e incluso la lejana y extensa calle de Toledo.

La presencia, efímera o duradera, recurrente o esporádica, de un protagonista en un lugar determinado es probablemente la percepción más sencilla de una urbanografía que raya con conceptos más complejos. Si no sorprende ni provoca reacciones descomunales el afirmar que la presencia de un ser de ficción, en un lugar dado, da cuenta de la potencia creadora del mismo lugar, provocaría, sin embargo, interrogaciones o negaciones vehementes el certificar, de buenas a primeras, que la ausencia de un protagonista o el carácter desértico de un lugar también forman parte de la colosal empresa urbanográfica. El denominador común y el elemento que racionaliza esta última afirmación es el protagonista. Pero antes de alcanzar y asegurar tales extremos, emprendamos vías transitorias, donde la presencia de un protagonista se une a la omisión de datos sobre el lugar en que se encuentra, o por el que va pasando, sin que se altere la propagación gráfica.

En un fragmento de la novela perediana, Don Serafín Balduque y Pedro Sánchez salen juntos de un espacio privado definido como suyo por el narrador gracias a la anteposición del posesivo «mi» al sustantivo «casa», en una frase que se pierde por el raudal de palabras derramadas: «bajaba las escaleras de mi casa» (Pereda, 1965: 61). Esta casa explícitamente ubicada, unas páginas antes, en la calle del Caballero de Gracia (Pereda, 1965: 47), es uno de los múltiples puntos de referencia del mapa urbano de la novela. Se erige paralelamente a varios otros, como la casa de don Serafín y su hija, situada en la calle del Olmo. Estos dos puntos de referencias, el de partida y el de llegada,

representan, lacónicamente, un camino recorrido repetidas veces a lo largo de la obra por ambos protagonistas masculinos. Si el morar en cada uno de estos dos lugares asienta su existencia de manera innegable, las informaciones sobre el trayecto elegido, mayoritariamente tácitas o elípticas, establecen una continuidad en el mapa urbano. Pese a su aparente distancia respecto a la escritura urbanográfica, los movimientos evocados sin precisión geográfica alguna —como lo sugieren estas palabras de Pedro Sánchez, pronunciadas por el camino que les lleva a casa de su amigo: «atravesando calles y enterándome del nombre y calidad de cada una de ellas, llegamos al número 42 de la del Olmo» (Pereda, 1965: 61)— reivindican legítimamente su pertenencia a la urbanografía, su implicación en el trazado topográfico de la ciudad literaria.

La distancia entre la calle del Caballero de Gracia y la del Olmo acentúa las combinaciones direccionales; el lector no puede saber a ciencia cierta cuál de los trayectos opcionales habrán emprendido los dos entes peredianos; si los callejones apartados e impregnados del carácter castizo o las calles principales igualmente garantes de una identidad singular. Llegaron sanos y salvos nuestros hombres, librándose de nuestro meandro callejero y subieron, por fin, a la casa de la calle del Olmo, donde se entretuvieron largo rato con Carmen, abarcando temas tan opuestos como su afición por el teatro como la cesantía de su padre.

> Llegó la hora de despedirme de ella, y salí con don Serafín a la calle. Recorrimos otras muchas, siempre bajo la dirección de mi amigo, que se complacía en no llevarme dos veces por una misma; y en la de la Magdalena nos detuvimos delante de una fachada medio cubierta de carteles (Pereda, 1965: 65).

Se reducen, en este caso, las posibilidades de trayectorias por la proximidad de los dos lugares. A pesar de la travesura de don Serafín, tan locamente enamorado de su ciudad o, por lo menos, lo suficientemente como para alargar el recorrido, se agotarán las combinaciones a medida que irán recorriendo este trayecto y, en el presente caso, eliminando la calle de Santa Isabel, que conduciría directamente a la de la Magdalena, son tres las calles que podrían eventualmente caber en el plural de Pedro Sánchez: «recorrimos otras muchas»: la del Olivar, la del Ave María y la calle de Santa María de la Cabeza. Sin embargo, son éstas disquisiciones —o presunciones— tan interminables como el laberinto de calles susceptibles de haber presenciado los pasos de don Serafín y Pedro Sánchez. «La calle no importa» (Pérez Galdós, 2007: 441), le contesta Villalonga, el protagonista galdosiano, a Juanito Santa Cruz cuando le pregunta éste dónde vio a Fortunata. Resuena el eco de la voz algo desenvuelta de Villalonga hasta el presente estudio. Efectivamente, no importa el nombre de la calle; se desvanece bajo los pasos de unos protagonistas

sumidos en pensamientos o pláticas que les impiden escrudiñar cada esquina o alzar continuamente la mirada hacia los rótulos que indican los nombres y números de las calles. En efecto, el pobre Maximiliano Rubín está muy ajeno a preocupaciones de índole topográfica cuando, tras haber encontrado por primera vez a Fortunata en casa de Feliciana, sale frenéticamente a la calle con la única esperanza de alcanzar a la joven que acababa de salir.

> Llegó sin aliento al portal y allí dudó si debía tomar a la derecha o a la izquierda de la calle. El corazón le dijo que fuera hacia la calle de san Marcos […]. Anduvo calles y calles, retrocedió, dio vueltas a ésta y la otra manzana, y la *dama nocturna* no parecía (Pérez Galdós, 2001: 467).

El mismo Maximiliano sufre una alergia patológica y visceral al trato social; le asfixia su timidez al verse encerrado en espacios privados o proclives a reuniones de más de tres personas.

> Por esto le gustaba más, cuando el tiempo no era muy frío, vagar por las calles, embozadito en su pañosa, viendo escaparate y la gente que iba y venía, parándose en los corros en que cantaba un ciego […]. Andar, andar y soñar al compás de las piernas, como si su alma repitiera una música cuyo ritmo marcaban los pasos, era lo que a él le deleitaba (Pérez Galdós, 2007: 460).

Este joven enclenque halla su única salvación en el echarse a las calles. Se convierte, pues, lógicamente en una figura urbanográfica. Su miedo a la muchedumbre, al que se irán añadiendo trastornos mentales, determina reacciones inmunitarias creando una visión modificada de la ciudad por la que va pasando. Maxi, al perderse por las calles y al deleitarse en la contemplación de un espectáculo urbano, adquiere uno de los estatutos más significativos de la urbanografía vacía de toda referencia precisa: el del *flâneur,* figura tan mimada por Walter Benjamin (Benjamin, 1971; Benjamin, 1972).

El carácter urbanográfico de estos movimientos no se reduce ni se anula con la ausencia de datos referenciales. Los entes de ficción se mueven por un espacio muchas veces insertado en la narración con el mero término genérico «calle» pero la presencia momentánea de un personaje en un lugar determinado basta para añadirlo al mapa: se tejen redes urbanas sin que sea necesario aclarar su identidad. Si este tipo de movimientos carece de datos respecto a los demás, como los explícitamente mencionados —el incesante vaivén por la calle del Príncipe o por la plaza del Marqués viudo de Pontejos—, no por ello dejan de ser imprescindibles a la escritura de una ciudad total.

Los personajes son, indudablemente, el axioma de más valor en la empresa urbanográfica; los lugares por ellos ocupados y después relegados a esferas segundarias, según la evolución del relato que supone una constante reorganización y utilización del espacio, pertenecen al mapa urbano desde el

momento en que lo pisan los protagonistas —y desde que se nombran— por primera vez. En *Fortunata y Jacinta*, cuando las críticas de Segismundo Ballester, el licenciado en farmacia que dirige la botica de Samaniego en la calle del Ave María, obligan a Maxi a que salga del establecimiento, por la dureza de su contenido y la insistencia del proferir, y a que se refugie, acto seguido, en casa de su tía, situada en la misma calle, se desvanece evidentemente la escena de la farmacia. El diálogo entablado posteriormente por doña Lupe lleva la acción hacia otros horizontes y acentúa de hecho la borrosidad de un recuerdo no tan lejano en el tiempo. Sin embargo, si arroja un velo este diálogo sobre la farmacia, no la hunde en un abismo ni borra la existencia de Ballester y de sus preparaciones cuando se hallan éstos fuera del énfasis de la acción. Entrarán otros clientes a pedir medicamentos a base de diaquilón, alcohol de coclearia o cuantas sustancias parecidas, hasta que se vuelva a proyectar el foco de la acción sobre la tienda y este singular personaje.

En *Fortunata y Jacinta*, el ejemplo más convincente de este palpitar subterráneo y de esta escritura urbana paralela a la acción es, sin lugar a dudas, el de Guillermina. La «rata eclesiástica» se implica cuerpo y alma en la construcción de un asilo en la calle de Albulquerque. Siempre corre por doquier, paralelamente al desarrollo de la acción e irrumpe fugazmente en las escenas, para despedirse en seguida de los protagonistas presentes a su alrededor con una fórmula lacónica y familiar: «No, yo no paso. No, Tengo que irme al momento a la obra» (Pérez Galdós, 2007: 72). Su presencia efímera anuncia un desdoblamiento urbanográfico; en el presente caso, la acción seguirá en el casco urbano y más precisamente en la plaza del Marqués viudo de Pontejos, mientras que otra ramificación de la escritura de la ciudad se orientará, implícitamente, hacia Chamberí. El mismo procedimiento establece otra escritura paralela de la ciudad más adelante en la novela. Guillermina está con doña Lupe, Fortunata y Jacinta en la calle de Mira el Río, donde guarda cama la pobre Mauricia. Fiel a la habitual inestabilidad geográfica de su «odisea filantrópica» (Pérez Galdós, 2007: 295), Guillermina es la primera en despedirse de las demás «para ir al almacén de maderas de la Ronda» (Pérez Galdós, 2007: 206). Si se anuncia claramente otra etapa de la vía crucis de la Santa, las andanzas de la solitaria «rata eclesiástica» por la Ronda de Toledo sólo cobrarán vida por la confianza que el lector deposita en la determinación y energía de esta mujer capaz de recorrer cualquier distancia con el fin de encontrar materiales para acabar el edificio. Esta urbanografía operante en la oscuridad, simultáneamente a otra, radiante, se revela también *a posteriori*, como en el presente fragmento donde Fortunata, mientras está su amiga en la estación de las Pulgas, explica la razón de su presencia en aquel lugar, aludiendo a acontecimientos anteriores: «Había

recibido dos vagones de sillares y obtenido del director de la Compañía del Norte que le hicieran la descarga gratis con las grúas de la empresa… ¡Los pasos que tuvo que dar para esto!» (Pérez Galdós, 2007: 361). Cualquier que sea el método empleado; indicación de un desarrollo simultáneo —pero enteramente tácito—, anuncio o relación *a posteriori*, el asilo se construye al margen de las historias principales de la novela. No es durante las raras visitas de los amigos de Guillermina ni durante las escasas focalizaciones detenciones en las obras cuando se edifica el monumental asilo de Chamberí como lo sugieren estos pensamientos de Jacinta, preocupada por las dificultades que disminuyen las probabilidades de adoptar al *Pituso*:

> Al volver a su casa, tenía la Delfina vivos deseos de saber si Guillermina había hecho algo. Llamóla por el balcón; pero la fundadora no estaba. Probablemente, según dijo la criada, no regresaría hasta la noche porque había tenido que ir por tercera vez a la estación de las Pulgas, a la obra y al asilo de la calle de Alburquerque (Pérez Galdós, 2007: 379).

Las reflexiones puestas de realce por la potencia creadora de la ausencia, de la omisión y de lo tácito llevan a considerar múltiples formas de construcciones simultáneas de una ciudad literaria. La validez de estas observaciones estriba en la aceptación y en la revalorización de un *allí* cuya importancia ya no se vería desterrada tan lejos como la distancia intrínseca al sentido de esta palabra. La debilidad a escala humana de un protagonista incapaz de abarcar con la mirada la totalidad de la cartografía urbana no niega la existencia de un *allí*[1]. El conocimiento o la imaginación permiten esbozar mentalmente las manifestaciones y los rincones de la urbe que quedan fuera del alcance de la mirada; éstos son los únicos medios de los que disponen el habitante, el protagonista, o el lector, para reconstruir la ineluctable visión fragmentada que tiene de su ciudad. Las palabras del medievalista, Paul Zumthor, corroboran esta teoría: «autour du lieu, où j'éprouve en cet instant mon enracinement dans le cosmos, je connais ou imagine tous les autres» (Zumthor, 1993: 52).

La acción visual totalizadora va reservada a una instancia superior… a la que De Certeau dedica otras líneas:

> Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était «possédé». Elle permet de le lire, d'être un Œil solitaire, un regard de dieu.

1. Véase al respecto el maravilloso texto de Ortega y Gasset, donde se detalla la noción del *allí* con la metáfora del bosque (Ortega y Gasset, 1975: 76-86).

> Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir (Certeau, 2008: 140).

El lector, instancia superior bicéfala, se mueve como Teseo por los lugares recónditos de la urbe laberíntica y vuela como Ícaro por encima de la ciudad literaria. Reúne, en un último esfuerzo urbanográfico, las visiones fragmentadas y detallistas de la ciudad proporcionadas por los protagonistas, en un conjunto de tendencia panóptica. Tendencia evidentemente lejos de constituirse en realidad efectiva; la ciudad total de Galdós, y aún más la de Pereda, integran la ausencia y edifican también sus muros sobre superficies definitivamente tácitas.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1975.

PEREDA, José María de, *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa Calpe, 1965.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo Manso*, Madrid, Cátedra, 2001.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 2007.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, París, Payot & Rivages, 2009.

ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen-âge*, París, Seuil, 1993.

Fecha de recepción: 20-1-2012
Fecha de aceptación: 5-5-2012

EL MADRID DE GALDÓS: DE LA CALLE A LA VÍA URBANA

Germán GULLÓN

Universidad de Ámsterdam

RESUMEN

Tras una justificación teórica de las razones que recomiendan abordar el tema de la ciudad y la novela, el trabajo comenta el cambio experimentado por la ciudad de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, tal y como aparece representada en la narrativa galdosiana. Se comenta con ejemplos concretos cómo el autor en los primeros libros sitúa la acción en el Madrid antiguo, en el entorno de la plaza de Santa Ana, cerca de la iglesia de San Sebastián, donde está enterrado Lope de Vega. La calle representada es todavía un lugar donde los ciudadanos se dedican a arrojar las basuras, un mero lugar de tránsito, para convertirse en sus mejores obras en una vía pública, gracias a las mejoras municipales, como el alcantarillado. Y quizás el mayor avance en cuanto al retrato galdosiano de la ciudad es cómo el autor canario la utiliza como escenario novelesco, donde ocurren sucesos diversos, como peleas, encuentros inesperados, etcétera. Podemos decir que el ambiente urbano se convierte en el verdadero escenario de la novela y el panorama urbano.

Palabras clave: Siglo XIX. Pérez Galdós. Narrativa. Madrid

ABSTRACT

After a brief theoretical discussion about the reasons that recommend the study of the topic the city and his representation in the novel, this piece goes on to comment the urban changes experienced by the city of Madrid during the second half from the XX century, as they are introduced in Galdós's narrative. The comments illustrate how in his early books we encounter the old Madrid, located in the surroundings of the Plaza de Santa Ana, next to the San Sebastian church, where Lope de Vega is buried. The street is yet a place used by the citizens as an immense garbage bin or a place to go from one location to the other. In the later books, the city is represented more and

more as a public place, thanks in great part to many urban improvements, as public sewer. Nonetheless, the most significant change is the way the author treats public space in his best novels, as a scenery where people meet, socialize, and so on. We can say that in this second moment, the city became the stage of the novel and its urban landscape.
Key words: XIXth Century. Pérez Galdós. Narrative. Madrid

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA NOVELA

Hablar de una ciudad cuando se comenta una obra literaria parecerá a algunos como un tratamiento aliterario de la misma, especialmente quienes piensan que el texto artístico está hecho de palabras cuya única consistencia relevante y digna de comentario es la verbal. El crítico norteamericano Harold Bloom se ha convertido en la prensa popular en la enseña de esta tendencia, gracias a su libro *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas* (2005), seguido por numerosos críticos quienes como el profesor de la universidad de Yale niegan a la literatura su relevancia social con una irresponsabilidad absoluta. Lo extraordinario de Galdós y su representación de la ciudad es que recoge en su obra el nosotros, pues su narrativa posee esa grandeza de las grandes mentes que saben conjugar lo sentido y pensado por la persona individual y relacionarlo con el sentido plural de una persona que vive en sociedad. La ciudad de Madrid representada por el gran autor en sus narraciones resulta, por lo tanto, el escenario natural de la vida social, que como argumentaremos pasa de ser la simple calle, escenario para la manifestación del perfil colectivo de las gentes, a la vía pública donde reconoceremos la individualidad de los personajes.

Galdós denunció la importación de ideas al por menor del extranjero y su aplicación a la situación, especialmente ideas políticas,[1] y una de ellas en diversas versiones es la del arte por el arte, adoptada por la crítica española como un dogma, y que ha limitado el alcance de obras como la narrativa del autor canario. La degrada por un lado, pues cuando se la pone junto a textos modernistas se la encuentra inferior, y, por otro lado, se niega su influencia social. La crítica y la literatura ensimismadas pueden ser las apropiadas para la narrativa modernista, pero no para la realista.

La crítica y la enseñanza de la literatura han perdido por el camino de los estudios filológicos su energía creativa. Hay que corregir con urgencia el mencionado malentendido modernista: que la grandeza de un texto depende de su precisión y belleza verbal textual. Lo mejor de un libro, de un escrito,

1. Por ejemplo en el episodio nacional *España trágica* (1909).

proviene de su fuerza, la energía que conserva en su seno procedente de la riqueza del acto creativo, que, a su vez, se duplica cuando una persona lee atento la obra. Quizás se nos ha escapado que un escrito ha permitido al escritor permanecer concentrado, ajeno al mundo, mientras la redactaba, y que el lector igualmente centrado ha perdido la noción del aquí y del ahora mientras la leía. Ese momento, el proceso mental que supone concentrarse eleva la conciencia, permite al hombre mientras se concentra acelerar su creatividad, al escritor al redactar y profundizar en el tema que trata, mientras al lector le emite mil y una sugerencias. Es tanto el argumento o el tema de una obra, y la energía que produce. Dicho esto conviene reafirmar de nuevo que esa energía sin proyección social carece de sentido, sería un simple subidón medio erótico-estético.

En vez de proceder hacia la palabra, pensar su significado, su procedencia etimológica, el lugar que ocupa en el diccionario, los sinónimos, las posibilidades de combinación en la frase gramatical, hagamos de ésta una mera dependiente del hombre que las utiliza. Hay un camino equivocado que venimos transitando, donde el escritor parece sometido a la palabra, y el lector, esclavo de su buen uso, de su pulido para darle esplendor. Este pulido nos obliga a usar muletas, que llamamos diccionarios, gramáticas, ortografías, para proceder adelante. Además, el camino está tan transitado y trillado que resulta imposible pensar en variantes distintas.

De hecho, parte de la energía que detectamos en los mejores escritores es que recogen en sus textos, casi sin notarlo, los cambios habidos en la sociedad del lugar donde habitan. El Madrid de la segunda mitad del siglo XIX, que irá poco a poco mudando de cara y carácter, según el desarrollo económico alcanzaba progresivamente a un mayor número de ciudadanos, que exigían un espacio urbano ajustado a sus necesidades, con transportes rápidos, tranvías y trenes, higiene pública, policía, servicios sociales, una mayor oferta cultural, teatro, zarzuela, etcétera. Se produce asimismo un traslado del centro antiguo, estrecho, incómodo para el tránsito rodado, como el Madrid de los Austrias, al extrarradio, donde el naciente urbanismo, la arquitectura moderna ofrecía una vida con mayor confort y salubridad. No olvidemos que a principios del siglo XIX todavía se arrojaban a la calle, al grito de ¡agua va!, las aguas mayores, por lo que la calle era un lugar de tránsito ciertamente peligroso.

La narrativa galdosiana recoge ese cambio causado por la ampliación de la ciudad de Madrid, que ocasionará su trasformación en una importante ciudad burguesa[2]. El escritor canario se enamoró a primera vista de la capital de Es-

2. Al igual que *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas, representará el Madrid extenso de los años ochenta del siglo XX y del XXI, de la ciudad que copia los modelos

paña, pues ésta le enseñaba como una encantadora de serpientes su continuo cambio de piel y una sorprendente variedad de caras. De la urbe popular que se encontró a su llegada, donde la calle ofrecía una mezcla de gentes que se cruzaban en la Puerta del Sol; por ejemplo, la señorita, como su personaje Jacinta (residente de la Plaza de Pontejos), la esposa de Juanito Santa Cruz, vestida con la sobriedad del nuevo señorío convivía en el mismo espacio urbano con la mujer del pueblo, como su rival Fortunata (residente de la Cava Baja), quienes gustaban cubrirse con mantones y moverse con gracia chulesca. Galdós además captó (inventó) de manera inigualable las distintas maneras de hablar. Los señoritos, el mencionado Juanito, iban, a su vez, sustituyendo la incómoda levita por la americana, con lo que se iniciaba el gusto masculino por las prendas que se ajustaban al cuerpo. Entonces, el olor a cocido madrileño que salía de muchas puertas y portales se mezclaba con el refinamiento de la nueva cocina en el restaurante *Lhardy* de la Carrera de San Jerónimo, propia de una ciudad moderna, burguesa, conservadora, capaz también de albergar a una ciudadanía ilustrada, conocedora de lo que sucede en el exterior. Esa clase media que venía a sustituir el exclusivismo aristocrático con un protagonismo que extiende la base democrática y de poder político. El protagonismo de los locales urbanos y las instituciones de nueva planta, los cafés, la Universidad, la Bolsa, el Ateneo, los teatros, la Ópera, los museos, el Jardín Botánico, redefinirá los parámetros de la vida burguesa y moderna. Coincide asimismo con la extensión de Madrid hacia el barrio de Salamanca, de calles bien trazadas, amplias, bien aireadas, que mejoraban la higiene. El estudiante canario llega y habita en el centro de la ciudad, mientras el hombre que trabaja en la prensa y comienza su carrera artística se muda hacia las zonas nuevas, al propio barrio de Salamanca. Por eso, Galdós se muestra como un apto cronista del Madrid antiguo, que tan bien conoció además de por vivir en él, a través de la amistad con dos de sus mejores conocedores, Pascual Madoz, quien en 1864 le invitó a colaborar en *La Nación*, y Ramón de Mesonero Romanos, al tiempo que se erige como el máximo retratista del nuevo Madrid, de su ensanche. O sea, Galdós dejó atrás la imagen del Madrid costumbrista y sus majas inmortalizada por Goya en su pintura y por Mesonero Romanos en sus libros (Calvo Serraller, 1995)[3].

---

de vivir de los ciudadanos americanos y europeos, llenos de casas individuales o dúplex de planta baja, con su jardincito y garaje.

3. Otro texto de obligada consulta es la introducción de María de los Ángeles Ayala a *Eusebio Blasco*, *Madrid por dentro y por fuera: Guía de forasteros incautos* (2008), pues ofrece un imprescindible repaso al costumbrismo madrileño.

Cuando un escritor empieza a concebir una obra lo primero que se le ocurre es, por supuesto, el tema. Los personajes, el tiempo y el lugar donde suceden los hechos vienen a continuación. Recuerdo estas simples nociones, porque advierten sobre la importancia que tiene el espacio donde se sitúan los hechos, que en la novela moderna suele ser una ciudad. La elección debe ser cuidadosa, porque las ciudades marcan el carácter del texto. Hay urbes que imprimen carácter a las novelas, como Venecia, donde el ambiente melancólico de sus góndolas y calles estrechas suponen un adecuado escenario para el misterio. París como Nueva York han sido lugares privilegiados para situar en ellas complejas tramas novelísticas, que su dilatado entramado de calles y la multiracialidad de sus habitantes facilitan; Londres, por su parte, ha sido el lugar ideal para los argumentos detectivescos, el crimen oculto tras sus persistentes nieblas.

En lo que respecta a la novela española y su relación con la ciudad, conocemos muchos ejemplos. Nombraré arbitrariamente unos pocos. Leopoldo Alas, *Clarín*, inmortalizó la clerical Oviedo bajo el nombre de Vetusta; Emilia Pardo Bazán bautizó como Marineda a su Coruña natal (*La tribuna*, 1883); José María de Pereda dejó un inmortal retrato de Santander en *Sotileza* (1884). Ya en nuestro siglo, los nombres de Mercè Rodoreda, Eduardo Mendoza, Ildefonso Falcones, y Carlos Ruiz Zafón, entre otros muchos, han puesto a Barcelona en el mapa mundial con *La plaza del diamante (1962)*, *La ciudad de los prodigios* (1986), *La catedral del mar* (2006) y *La sombra del viento* (2002) respectivamente. *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, y *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos, tienen también a Madrid por escenario, en una época cuando la capital podía tomarse como el ejemplo de la ramplonería nacional de la posguerra. No deja de resultar curioso, que uno de los autores que maldijeron el costumbrismo en general y el galdosiano en particular, Juan Benet (1927-1993) fuera el autor de un estupendo libro guía de la ciudad la capital inglesa, *Londres victoriano*. Lo menciono porque revela una tentación en la que han caído muchos intelectuales españoles, la de presentar los lugares en los que ellos se sienten a gusto, muy superiores a los espacios donde viven, en su caso la ciudad de Madrid.

LOS DOS MADRID DE GALDÓS

Galdós residió en tres ciudades: Las Palmas de Gran Canaria, Madrid y Santander. Siendo la capital de España la que aparece continuamente como escenario de sus obras, desde *La desheredada* (1881), pasando por *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *Tristana*

(1892), y varias más[4]. Santander aparece menos, pero también lo encontramos en el episodio nacional *Amadeo I* (1910), y es bien sabido que construyó una casa en la capital cántabra, el chalet bautizado «San Quintín». Las Palmas asoma principalmente en sus escritos de juventud. Muchos lectores y críticos hemos aprendido en sus páginas a conocer el Madrid antiguo, popular, la capital de España, el balcón desde el que Galdós tomaba el pulso a la vida nacional, que ayer como hoy era bastante agitada.

Sin embargo, el malicioso Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), irritado por la falta de ayuda que le prestaba don Benito para llevar sus obras al escenario, el que supuestamente se negó a hablar a los hermanos Álvarez Quintero en su favor, utilizó la boca hartera de un personaje poco recomendable, Dorio de Gádez en *Luces de bohemia*, para denominarlo: «Don Benito el garbancero». Sólo la soberbia de un narcisista como el escritor gallego podía denominar así la tarea de un escritor de la talla del autor de los *Episodios nacionales*, el hombre que diseñó con firmeza los contornos de la España decimonónica en sus páginas. Expresaba a su vez el desdén por el Madrid popular que tantas páginas galdosianas inspiró, en cuyos rincones castizos, sin duda, olía a diario al plato principal de la cocina madrileña. Valle-Inclán gustaba de pasearse por el Madrid más noble de la calle de Alcalá, cuyas anchas aceras eran un buen escenario para el despliegue de su persona, embozada en su capa con vueltas rojas.[5] Galdós fue un testigo de excepción de una ciudad donde predominaban los conventos, las iglesias y los palacios de los nombres, junto a las dependencias gubernamentales, todo ello con enorme barrio popular, en una ciudad donde la clase media, sus nuevas viviendas, extendiéndose por Chamberí primero y luego por el barrio de Salamanca iban ganando terreno. Las puertas de Toledo o de Alcalá fueron pronto desbordadas, las murallas derribadas, y la ciudad corrió a devorar sus alrededores.

La ciudad de Madrid para Galdós era una especie de ser vivo, que crecía, conservando su cara antigua, la popular, los aledaños de la calle de Toledo, donde situará la residencia y el trabajo de numerosos personajes, y donde la historia enseñaba que habían vivido escritores tan singulares como Lope de Vega y Miguel de Cervantes, en los aledaños de la plaza de Santa Ana.

El primer viaje de Galdós de Las Palmas a Madrid lo efectuó por medio del barco, el tren y la diligencia. Llegó al puerto de Cádiz en un vapor, de allí

4. Miguel García-Posada (2008) presenta muy bien con ilustraciones el Madrid que aparece en diversas novelas del autor canario.
5. Para honra de Valle, su figura se redime en parte, gracias a la soberbia serie de novelas dedicadas a la guerra carlista: *Los cruzados de la Causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909).

fue en tren a Sevilla y Córdoba, donde tuvo que tomar una diligencia parte del camino, porque la línea del ferrocarril todavía no estaba terminada. Llegó a una ciudad que desde la primera mitad del siglo se había convertido en la capital política del reino, y donde la gente había tomado la calle. La vida en la calle se había convertido en uno de los fenómenos urbanos más destacados de su tiempo, y de lo que él ofrecerá un testimonio verídico en sus obras.

La invasión napoleónica fue decisiva para el inicio de esa preponderancia de la ciudad del oso y del madroño en la vida nacional. El dos de mayo de 1808 lanzó a la población a la calle a defenderla contra el ejército francés,[6] consiguiendo una de las victorias más importantes de la era moderna, pues lograron detener, y en los años siguientes, derrotar al ejército más temido de su tiempo. La calle entonces, y hasta la primavera árabe del presente, se convertirá en la propiedad de la gente, que de un momento a otro puede convertirse en el escenario del cambio político. Por eso, cuando Galdós llega a Madrid, y se hospeda en la calle de las Fuentes 3, está a un paso del gran escenario nacional, a unos cien metros. Galdós de hecho será un espectador de diversas acciones populares, la sublevación del cuartel de artillería de San Gil (1866), el motín contra la reina Isabel II, que anticipó la revolución de setiembre (1868). Fue un momento cuando los cambios políticos trajeron también una transformación de la idea del espacio público. El eje autoritario de los gobiernos monárquicos va a ceder parte de su influencia, pues una vez que los madrileños experimentaron el regusto de la propiedad común ya no había marcha atrás. Este fenómeno se daba por igual en el resto de Europa.

Guy de Maupassant en uno de sus cuentos más famosos, «Bola de sebo», cuyo escenario es la ciudad de Ruán, comenta la invasión de Francia por el ejercito prusiano (1870) y expresa perfectamente el nuevo espíritu ciudadano que se aprecia tanto en España como en la nación vecina, tras nuestra revolución de setiembre (1868) y la marcha del emperador Napoleón III (1870).

> Al cabo de algún tiempo, una vez desaparecido el primer terror, se instauró una nueva calma. En muchas familias, el oficial prusiano [el invasor] se sentaba a comer con ellos. A veces era educado y, por cortesía, compadecía a Francia, proclamaban su repugnancia a participar en aquella guerra. Se le agradecía ese sentimiento; además, cualquier día podían necesitar su protección. Tratándole bien tal vez conseguirían tener que alimentar a algunos

6. La valentía del pueblo madrileño la contó en el episodio nacional *El 19 de marzo y el dos de mayo*. De hecho, estamos ante una de las grandes novelas donde la ciudad adquiere un papel de protagonista, sus calles, sus plazas, defendidas por el pueblo. «Madrid se convierte en el símbolo de la resistencia al extranjero, al expoliador. Esta cara de la capital, que ha sido borrada con los años, aparece aquí en toda su gloria.» (Gullón, 2008a: 28).

> hombres menos. ¿Y por qué ofender a alguien del que se dependía por completo? Obrar así sería más temeridad que valentía –y la temeridad ya no es un defecto de los burgueses de Ruán, como en la época de las defensas heroicas en que se hizo ilustre su ciudad (Maupassant, 2011: 45).

Esta última frase podría aplicarse perfectamente al Madrid al que llega Galdós como joven estudiante de Derecho. Las cruentas jornadas del 2 de mayo son ya historia pasada; ahora, las algaradas van dirigidas a la corona, que como mencionamos ocasionó la renuncia al trono de Isabel II, que al poco fue sustituida por Amadeo I. La ajetreada historia de España siguió sumida en el tumulto, porque enseguida el rey saboyano renunciará al trono, que trajo la proclamación de la primera República, el golpe de Pavía y la Restauración borbónica. Tan fijos estaban los españoles en sus asuntos públicos que dejaron de lado la cuestión americana, que llevaría a las demandas de independencia, al desastre del 98.

Los dos viajes de don Benito a París, en los veranos de 1867 y de 1868, acompañando a su hermano Domingo y familia, fueron cruciales para que el joven hombre entendiera la importancia de las capitales, y lo que ellas ofrecen al ciudadano (Mathieu, 2007). Allí aprende de la grandeza de una gran ciudad europea. La capital francesa a esas alturas históricas es una ciudad puramente burguesa, donde los comerciantes no tienen ya nada de revolucionarios, ni quieren saber nada del asunto. Allí conoce el triunfo de la industria y de la ciencia, la policromía, la riqueza de los colores, la nueva arquitectura, que permitía construir espacios abiertos. Casi podemos decir que Galdós conoció de primera mano como la ciudad francesa se ganaba el sobrenombre de la ciudad de la luz, cuando la reconfiguración del trazado de sus calles, llevado a cabo bajo las órdenes del barón Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), la vieja ciudad rompía el apretado centro para construir amplias avenidas. Tan diferente a Madrid, a la España conventual y religiosa, vuelta sobre sí misma, donde los espacios estaban pensados para llevar dentro el secreto, ocultando la nuez de la verdad. París le enseñó que la democracia, la luz, la arquitectura moderna, debían reflejar la vida ciudadana moderna, de la convivencia y de la igualdad. Años después la construcción de la torre Eiffel (1889) le mostrará cómo se pueden unir los obreros y los constructores para hacer que todo se construya como se debe en los tiempos modernos, donde tan importante es el arquitecto como quienes llevan a cabo el proyecto. La ciudad de París, las exposiciones universales que allí se celebraron y a las que Galdós acudió fueron una lección inolvidable para entender los parámetros de la vida moderna, que él llevaría grabados en la retina y en su mente.

Al volver a Madrid, donde todavía quedaban tantas iglesias y conventos, la urbe parisina le quedó grabada como un ejemplo, urbano y social. Madrid como Barcelona se irán adaptando al modelo francés, aunque a su modo y medida, lo que viene a denominarse la nueva ciudad, cuando los conventos y palacios sean trasladados al extrarradio, y como dice Francisco Calvo Serraller entonces «[se desarrollan] las posibilidades de estos terrenos y edificios para el programa edifico burgués: construcción de hospitales, cárceles, teatros, cuarteles, escuelas, facultades, museos, mercados, pasajes, plazas, calles e incluso jardines y parques.» (Calvo Serraller, 1995: 191-192).

Tras el período de estudiante, en el año 1870, Galdós se mudará al barrio Salamanca. Irá a vivir al tercer piso de una casa de la calle de Serrano, número 8, desde cuyos balcones podía ver cómo poco a poco se alzaba el edificio de la Biblioteca Nacional. Y lo aún más importante, se fue a vivir a una casa con su familia, con Magdalena Hurtado de Mendoza, viuda de su hermano Domingo, y sus hermanas Carmen y Concha. Allí redactará el famoso artículo-reseña, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (Ortiz-Armengol, 2000: 125).

Cito los comentarios de Ortiz-Armengol sobre la residencia galdosiana:

> [El] barrio que había comenzado a levantar el marqués de Salamanca tres décadas antes, y al que se estaba trasladando desde entonces la burguesía que deseaba vivir a la moderna, abandonando el viejo Madrid, así como la aristocracia capaz de abandonar sus viejos palacios del casco antiguo. La casa número 8 no existe ya –es una de las pocas derribadas en los pares de la calle de Serrano, entre las calles de Goya y Villanueva– y en su lugar se levantó, ya en este siglo, la pretenciosa casa «montañesa» que hoy ostenta el número 22, edificio contiguo al que hoy forma esquina con Jorge Juan.
>
> Desde los balcones de la casa familiar podían verse las obras de construcción de la gran mole pétrea que iba a ser la Biblioteca Nacional, sede del Museo Arqueológico y dependencias del Ministerio de Fomento, obras iniciadas el año 1866 y que no concluirán sino en 1892, año del aniversario colombino (Ortiz-Armengol, 2000: 125).

LA VÍA PÚBLICA

Galdós, entonces, en su casa de la calle de Serrano, cuidado por sus hermanas y cuñada, que adoraban al benjamín de la familia, y que costearían la publicación de sus primeras incursiones en la literatura, se dedicará en cuerpo y alma al periodismo. Actividad que le desarrolló un fuerte interés por la llamada vía pública y por los acontecimientos ocurridos en ella. La diferencia con su anterior vecindad resulta enorme, y coincidirá con un cambio en las actividades del autor. La calle pasará a formar parte de sus obras, a constituirse en

escenario no de hechos heroicos o curiosos, sino el lugar donde ocurre la vida de los personajes individuales. O dicho de otra manera, la calle, el escenario de grandes momentos épicos, como las jornadas del 2 de mayo, dejan paso a la representación de la vía pública, donde el individuo protagonizará lo que en ella ocurre.

Si la vía pública había dejado de pertenecer a los regentes y monarcas y le pertenecía ahora a la gente común, es lógico que los novelistas progresistas se interesaran por observar cómo el público, la gente, el individuo se apoderaba de ese espacio y su comportamiento en él. Simplemente piénsese, como adelanté, que cuando un ciudadano de Madrid salía a la calle tenía un nuevo sentimiento, que la vía pública era suya, y por tanto la autoridad, los guardias tenían que mostrarle un nuevo respeto, pero ese proceso de trasformación ideológica no ocurrre de un día para otro. Las autoridades eclesiásticas seguirán tratando de imponer sus costumbres en la manera en que se visten los ciudadanos hasta bien entrado el siglo XX, apoyando el cultivo del sentimentalismo romántico. Pero lo más importante es que la vía pública, donde podemos encontrar a nuestro semejante se convierte en un lugar de expresión de la individualidad, de manifestación de experiencias particulares. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la pelea habida en la calle entre Juanito Santa Cruz y Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Cuando el desafortunada marido descubre que su esposa se ha convertido otra vez en amante del Delfín, y por causalidad se entera de dónde se celebran los encuentros amorosos, se aposta a la puerta del edificio hasta que Juanito sale de una de las citas, donde le confronta e inicia la pelea. Así se cuenta el incidente:

> La vía estaba solitaria. Pasaba muy poca gente y hacía bastante frío. El Delfín sintió aquellos pasos detrás de sí, y una misteriosa aprensión, la conciencia tal vez, le dijo de quién eran. Volvióse a unto que la temblorosa voz del otro decía:
> –Oiga usted...
> Parose en firme Santa Cruz, y aunque no le conocía bien. Le tuvo por quien era, sin dudar un momento.
> –¿Qué se le ofrece a usted?
> –¡Canalla!... ¡Indecente! –exclamó Rubín con más fiereza en el tono que en la actitud.
> No espero Santa Cruz a oír más, ni su amor propio le permitía dar explicaciones, y con un movimiento vigoroso de su brazo derecho rechazó a su antagonista. Más que bofetada fue un empujón; pero el endeble esqueleto de Rubín no pudo resistirlo; puso un pie en falso al retroceder y se cayó al suelo diciendo:
> –Te voy a matar..., y a ella también.
> Revolcose en tierra; se le vio un instante pataleando a gatas, diciendo entre mugidos:

> –¡Ladrón, ratero..., verás...!
> Santa Cruz estuvo un rato contemplándole con calma fría del ofuscado asesino, u cuando vió que, al fin, conseguía levantarse, se fue hacia él y le cogió por el pescuezo, apretándole sañudamente, cual si quisiera ahogarle de veras... Reteniéndole contra el suelo, gritaba:
> –Estúpido..., escuerzo.... ¿quieres que te patee?...
> De la oprimida garganta del desdichado joven salía un gemido, estertor de asfixia. Sus ojos reventones se clavaban en su verdugo con un centelleo eléctrico de ojos de gato rabioso y moribundo. La única defensa de lo que estaba debajo era clavar sus uñas, afilándolas con el pensamiento, en los brazos, en las piernas, en todo lo que alcanzaba del vencedor, y logrando alzarse un poco, con nerviosos coraje [...] [Juanito le levantó como una pluma y le lanzó violentamente donde antes había caído. [...] (Gullón, 2008b: 663-664)

Los viandantes tratarán de ayudarle. Unos le dan la razón, varios le piensan un insensato. Alguien deniega que pueda ser una pelea por una mujer, porque Maxi es evidentemente un «marica» (Gullón, 2008b: 666). Los guardias que llegan cuando ya marchó Santa Cruz, «dos individuos de Orden Público, que viendo a Maxi en aquel estado, le recibieron muy mal. Pensaron que era un pillete, y que los golpes que había recibido le estaban muy bien merecidos... Le cogieron por el cuello de la americana con esa paternal zarpa de la justicia callejera.» (Gullón, 2008b: 666)

Escena crucial de la novela, donde el individuo, Maxi Rubín, es presentado en su absoluta debilidad corporal y de personalidad, carece de fuerza física, y ni siquiera sabe canalizar su enfado por el cauce de una actuación normal, porque todos los resortes de la persona y de la personalidad le fallan. El señorito, sin embargo, logra escapar del lance. La injusticia de la situación sirve para mostrarnos a un individuo, Maxi de una manera que nunca lo podríamos ver por dentro, ni resultaría tan creíble.

La escena resulta verosímil porque Galdós ha hecho, probablemente influido por el hábito adquirido al redactar las crónicas periodísticas, de la calle madrileña un teatro del mundo, donde las fuerzas vivas, las gentes, cada una actúa de acuerdo con su manera de ser, sus convicciones y perjuicios. Al lector le da pena el pobre Maxi, a quien se le pone voz de pito, y resulta incapaz de despertar la bondad de los viandantes, por su catadura, por su cuerpo esmirriado, por la voz de pito, en fin, porque en la vía pública el sentido de humanidad resulta bastante restringido a las apariencias. Galdós sitúa así al personaje ante un espejo que refleja su persona de mil maneras diferentes, no sólo cómo lo ven quienes le conocen.

Lo que todo esto quiere decir es que gracias a la influencia del periodismo Galdós se interesa por la vía pública, cuando ésta se ha hecho pública, a-cortesana, burguesa y que ello le lleva a descubrir la importancia de este

escenario para conocer a la gente. Allí se manifiesta la identidad individual de cada quien, y el arco de experiencias se aumenta enormemente. La novela se convierte, gracias a esa interacción entre el espacio novelesco y el individuo, a ese nuevo equilibrio, en un nuevo teatro de la vida. El narrador tiene menos que buscar en el interior de los personajes, lo que siempre conllevaba riesgos de verosimilitud importantes, y puede explorar precisamente cómo es el individuo en su relación con el mundo y con los demás.

La escena resulta conmovedora, pero su belleza pertenece a una categoría que difícilmente podemos caracterizar de hermosa, pues tiene la belleza de una escena esperpéntica. Es la belleza provocada por el interés en conocer los detalles, en saber cómo pueden suceder estas cosas. Camino de la Casa de Socorro, el aspecto de Maxi, el ir escoltado por dos guardias, hace que le siga bastante gente, porque se interesan por saber qué ocurre. Es la belleza del espectáculo público.

Pero la escena no se queda ahí colgada como un suceso, sino que entra a formar parte de la acción principal. Por ejemplo, las consecuencias del incidente para la parte ganadora, Juanito, aparecen en una conversación habida entre Jacinta y su marido, cuando el marido al ser pillado en adulterio, de nuevo, viene con el cuento de que todo se va terminar. Jacinta escuchó el lance en sueños de su marido. Oigamos cómo:

> Otra noche dijiste en sueños palabras de las que se dicen cuando un hombre se pega con otro. Yo me asusté. Fue aquella noche que entraste muy nervioso y con dolor en el brazo. Tuve que ponerte árnica. Me contaste que viniendo no sé por dónde, te salió un borracho, y tuviste que andar a trompazos con él (Gullón, 2008b: 726).

Se establece así la conexión entre el lance y la persona, en este caso de Juanito. Lo que el Delfín cuenta a su esposa es que fue un borracho que le atacó por la calle, en un intento de impersonalizar el suceso, pero los lectores sabemos que no es así. Lo curioso es que el sueño tiene repercusiones privadas, malos sueños, mientras que las de Maxi tienen una repercusión pública.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, María de los Ángeles, «Introducción» a Eusebio Blasco, *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos*, Madrid, Biblioteca Nueva/Universidad de Alicante, 2008.

BENET, Juan, *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1989.

BLOOM, Harold, *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura en el siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.

GARCÍA-POSADA, Miguel, *Guía del Madrid galdosiano*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, (2ª ed.). http://www.madrid.org/edupubli/m_biblio.htm

GULLÓN, Germán (ed.), Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el dos de mayo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008a.

GULLÓN, Germán (ed.), Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Espasa Calpe, 2008b.

MATHIEU, Caroline, *Les expositions universelles à Paris: architectes réelles ou utopiques*, Paris, Continents Editions, 2007.

MAUPASSANT, Guy de, [1880] «Bola de sebo», *Todas las mujeres*, Madrid, Siruela, 2011.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 2000.

Fecha de recepción: 25-11-2011
Fecha de aceptación: 30-4-2012

GERONA, DE GALDÓS: EN EL ESPACIO HEROICO

Ermitas PENAS

Universidade de Santiago de Compostela
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

RESUMEN

Este trabajo tiene por objeto el estudio del espacio en el episodio galdosiano *Gerona*. Desde un inicial realismo genético, el autor practica un realismo intencional creando un espacio urbano dinámico, cuando la ciudad es sitiada por los franceses, con descripciones evocadoras de alto valor metafórico y simbólico.
Palabras Clave: Galdós, episodio nacional, novela histórica realista, yo protagonista, espacio urbano, descripción, movimiento de los personajes, ciudad sitiada, ciudad hambrienta, ciudad muerta, ciudad heroica, realismo intencional.

ABSTRACT

This work analyze the novelistic space in the Galdo's episode *Gerona*. Starting from an initial genetic realism, the author uses an intentional realism to create a urban and dynamic space, by using evocative descriptions of a high metaforic value and symbolism, while the town is under siege by the French
Key Words: Galdós, national episode, historical realistic novel, I as protagonist, urban space, description, character's mobility, surrounded city, hungry city, dead city, heroic city, intentional realism.

El episodio que toma como título la ciudad catalana es el séptimo de la primera serie de los *Episodios Nacionales*. Fue publicado por Benito Pérez Galdós en 1874 (Madrid, Noguera), quien lo había escrito en junio de ese mismo año, tal como consta al final de manuscrito y de la edición *princeps*.

Don Benito, sitúa la acción en un medio urbano: Gerona, ciudad provinciana y amurallada, de unos 8.000 habitantes, fundada por los romanos. Pero no en un momento cualquiera de su vida, sino en uno muy concreto y

claramente histórico: 1809, el año del tercer asedio de las tropas francesas, al que habían precedido otros dos en 1808. Es decir, este séptimo episodio nos presenta la ciudad gerundense tanto en un tiempo excepcional como en una situación espacial anómala y transgresora: la de la urbe sitiada.

Como es habitual en los *Episodios Nacionales*, el escritor canario, siguiendo las pautas del modelo de novela histórica realista a que se acoge (Penas, 1911), ensambla con inusitada maestría la Historia, el doloroso suceso transcurrido desde julio a diciembre protagonizado por los militares y, sobre todo, para la fama, por su tenaz gobernador, don Mateo Álvarez, y la historia menuda y civil, la del colectivo ciudadano conformado por los héroes anónimos que perdieron la vida o la conservaron en circunstancias extremas, cuyo rastro no guarda la memoria.

Como es bien conocido, *Gerona* no es narrada por el protagonista de la primera serie, Gabriel Araceli. Seguramente, como la crítica viene sosteniendo, Galdós para evitar la monotonía quiso cambiar la modalización –punto de vista y voz– habitual de las novelas históricas del ciclo de la Guerra de la Independencia, dando ahora relevancia a Andresillo Marijuán, a quien el lector ha conocido en *Bailén*. Será este quien relate a Araceli lo sucedido durante los siete meses de asedio por él vividos como un resistente más. De modo que Galdós, jugando siempre con el recurso propio de los libros de caballerías del manuscrito hallado, que Cervantes tan hábilmente parodia, propone una sofisticada, aunque verosímil, variación. Así, *Gerona* surge como un interludio entre *Zaragoza* y *Cádiz*, dos episodios en los que Gabriel sigue relatando, en primera persona, su vida como sujeto principal de ella y los hechos históricos en los que se vio inmerso. Sin embargo, aquí don Benito complica, como en el *Quijote*, la textura discursiva del episodio al presentar dos e, incluso, tres narradores. Así, la relación oral de Marijuán que hace a Araceli en una casa del Puerto de Santa María cuando este volvía de Talavera y aquel de Gerona, es convertida en un texto escrito por Gabriel –«Relación de Andresillo Marijuán-», quien utiliza también como auxiliar el manuscrito de Pablo Nomdedeu[1] –«Diario de las peripecias del sitio»– que Andrés había regalado el día de su boda con Siseta al protagonista de la primera serie. No obstante, *Gerona* es enmarcado, en su principio y final, por la narración de Araceli. Y las modificaciones estilísticas que realiza en el relato de Andrés, que puso por escrito cuando ya contaba algo más de ochenta años, se deben a que el «rudo lenguaje» y «tosco estilo» empleado por Marijuán rompían la unidad del suyo en

1. Personaje inspirado, según Miralles (2001: 200), en el real Juan Andrés Nieto, cirujano del hospital de Gerona.

las seis novelas precedentes, puesto que –dice– «tenía empeño en uniformar todas las partes de esta historia de mi vida, de modo que en su vasta longitud se hallase el trazo de una sola pluma»[2].

De *Gerona* da su desmemoriado autor un dato de sumo interés para nuestro propósito en este trabajo y para el volumen que lo contiene en relación con el espacio urbano[3], del que M.ª T. Zubiaurre (2000: 229) considera que fue la novela realista la gran creadora o iniciadora. Recordando el regreso a España de un viaje a París en 1868, que de Perpiñán lo llevaría, en coche, a Figueras y de aquí, en ferrocarril, a Gerona, escribe Galdós en su autobiografía (*La Esfera*, 1916): «Vi y examiné esta población a mi gusto, visitando sus monumentos y recorriendo todas sus calles y plazas» (2004: 29).

Algo parecido, pero más matizado, había dicho en *El Imparcial* de Murcia el 12 de agosto de 1903, tal como recoge Bastons i Vivanco (2004: 39):

> De Figueras, conservo tan solo una vaga idea. En cambio, Gerona, donde pasé un día con su noche, permaneció en mi mente con impresiones indelebles. Recorrí con incansable agilidad juvenil todas sus calles, sus pintorescas inmediaciones, visité sus dos grandes iglesias, San Félix y la Catedral, encaramada sobre la ingente escalinata. Las plazas, de las Coles y del Vino, las calles Cort-Real y Ciudadanos, la cercana eminencia de Monjuich, los despedazados restos de bastiones, la mansa corriente del Cuyar, quedaron bien estampados en mi memoria.

Pero, además de constatar con estas palabras la existencia de un *locus* urbano percibido por su experiencia de visitante de la ciudad, el anciano don Benito limita, en su autobiografía, su plasmación artística al simple recuerdo: «Tan fijos quedaron en mi mente las bellezas, accidentes y rincones […] que no necesité más para describirla» (2004: 29). Es decir, Galdós, que en aquel 1868 no pensaba redactar ninguna novela –«¡Qué lejos estaba yo de pensar que seis años después había de escribir el episodio *Gerona*!» (29)– parece, desde la memoria, adscribir o reducir su tarea de creador literario de ese medio urbano verídico a una simple práctica de realismo genético (Villanueva, 2004), incitado por el contacto directo con la capital de la comarca del Gironés.

No obstante, dudando de sí mismo, pero interesado en el retrato empírico y exacto de la geografía urbana pidió un croquis de la ciudad a su amigo Manuel Almeda, estudiante de arquitectura en Madrid, según revela en 1910

2. Cito y así lo haré en adelante por Troncoso (2005: 887).
3. Las presentes páginas se enmarcan en el proyecto de investigación, *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós* (FFI210-15995), dirigido por Ermitas Penas y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación

a Enrique González Fiol (*El Bachiller Corchuelo*) en una conocida entrevista de *Por esos mundos*:

> Para mi episodio me valí de un muchacho geronés que conocí en el Ateneo viejo; él con un lápiz en un papel me fue trazando el plano de las calles y yo las iba recordando como ante el plano mejor construido (48).

Don Benito acude a fuentes históricas librescas como en otros episodios y[4], luego, sobre esta base verídica –fechas, sucesos, lugares, seres auténticos que entran en la trama de la novela– construye el tejido de sus ficciones verosímiles (Hinterhäuser, 1963; Gullón, 1970; Penas, 2011). Como en *Trafalgar*, *Bailén* o *Zaragoza*, en *Gerona*, el escritor canario imagina, según Montesinos (1968: 109) «grandes acciones guerreras […] y nos las hace ver a través de sus personajes». Nunca mejor dicho en el caso que nos ocupa, pues únicamente estas llegan al lector a través de los ojos de Andresillo Marijuán. Y, por supuesto, el espacio urbano de la novela, no es ajeno a esta particular focalización, sino todo lo contrario. Es el joven soldado, natural de la Almunia de Doña Godina, quien condiciona la configuración de la topografía gerundense a través de su mirada y, además, da determinados datos sobre ella proporcionados por otros personajes cuando él, que obviamente no goza del don de la ubicuidad, carece de ellos.

Esa geografía de la ciudad, constituida por sus barrios, calles, plazas, edificios públicos, religiosos y civiles, viviendas, etc., aparece en *Gerona* vinculada, en principio, a la percepción que de ella tuvo Galdós cuando la visitó. De este modo, se nombran diferentes elementos, de acuerdo con la realidad de su urbanismo, asociados a determinadas acciones de los personajes y a su ubicación en este (Gullón, 1984). Así, en una casa de la calle Cort-Real habitan los cuatro hijos del difunto cerrajero Mongat y el soldado Marijuán, en cuyo piso de arriba lo hacen el médico viudo Pablo Nomdedeu y su hija enferma y sorda Josefina.

Andrés hace guardia en diferentes enclaves: el castillo de Monjuich, los reductos del Condestable y el Cabildo, y la torre de San Narciso, en la que oye, el 13 de junio de 1809, la respuesta negativa del gobernador, don Mariano Álvarez de Castro, a la rendición de la plaza. Sobre aquella y la de San Luis los franceses, que también se habían apoderado del barrio de Pedret, arrojan bombas hasta el 25, las destrozan y el 19 sus defensores tienen que abandonarlas.

En julio los *cerdos* –*porchs* les llamaban los catalanes– intentaron cuatro veces conquistar Monjuich y, aunque no lo lograron, dejaron allí dos mil

4. Miralles (2001) las ha puesto al día.

hombres entre muertos y heridos. Durante todo el mes, cambiada la táctica, pusieron su empeño en evitar la entrada de víveres en la ciudad. El 12 de agosto se rindió el castillo y por la tarde los que sobrevivieron de la guarnición fueron llevados al hospital, todo lo cual ve Andrés desde la Torre Gironella.

El 13 los franceses comenzaron a levantar baterías por todos lados, una vez que la gran fortaleza ya era suya. En pocos días muchos cañones estaban preparados contra la muralla de San Cristobal y la Puerta de Francia. Como esta era débil hubo que reforzar la defensa con parapetos, zanjas y vallas en los puntos menos resistentes, en lo que trabajaban mujeres y ancianos. También los niños que, como Badoret, Manalet y Gasparó, ayudaron a construir con barro el muro para cerrar el paso a la calle de la Barca.

Entre tanto, se esperaba un convoy con alimentos, pero no llegaba. Solo, esporádicamente, alguien conseguía entrar en Gerona con alguna vitualla. Durante el mes de agosto, como la guarnición era escasa y no eran posibles los relevos, fue necesario abrir fuego sin descanso. A Andrés, como a todos sus compañeros, no le estaba permitido dormir. El gobernador manda poner dos cañones en el tejado de la catedral de Santa María donde se suben los chicos para verlos.

La familia Mongat, sinécdoque de los habitantes de la ciudad, no come ya alimentos habituales: comienza a alimentarse de carne de caballo. Al fin llega el ansiado convoy con dos mil acémilas cargadas de víveres pero, aunque creen algunos que estos durarán un año, lo cierto es que 4.000 soldados –otras tantas bocas más– han entrado con él en la ciudad, que se prepara para ser asaltada.

El enemigo abre brecha en tres lugares: Santa Lucía, Alemanes y San Cristóbal. No será fácil resistir ante el poderoso ejército francés. Lo intentan los militares y la población civil. Frailes, mujeres –sobre todo las del batallón de Santa Bárbara, al que pertenecía la señora Sumta, ama de llaves del médico[5]– y niños ayudan en los preparativos. Pero el 15 de septiembre el gobernador ordena una atrevida salida que envalentona a los invasores. Cuatro días después estos asaltan las murallas gerundenses por varios puntos.

Esa épica jornada del 19 es narrada con minuciosidad por Marijuán. La defensa de la ciudad se organiza con la participación de todos. Las casas se quedan vacías de enseres porque los muebles, colchones, trapos, calderos, etc. se utilizaban para obstaculizar el paso a las plazas del Aceite y del Vino. Mientras los militares protegían, al igual que Andrés, las partes de la muralla

5. El 3 de julio de 1809, Mateo Álvarez, el gobernador dio este nombre a la compañía femenina, formada por doscientos miembros y organizada en cuatro secciones.

arruinadas como Santa Lucía, los frailes, monjas y hombres mayores ayudaban a transportar heridos, dándoles pan negro y algo de vino. Otras señoras, además, arrojaban grandes piedras al enemigo. También los chiquillos, sin temer al peligro, presenciaban la contienda como Badoret en San Cristobal y Manalet en Alemanes. Aquel día Gerona resistió.

Pero el 26 de septiembre llegaron refuerzos franceses que hicieron imposible cualquier tentativa de entrada o salida de la ciudad, que, sitiada y asediada, era ahora víctima del hambre y de las calenturas. En octubre ya no había nada que comer, ni harina, legumbres o carne. Se había acabado la de caballo y la de burro. Solo quedaban pececitos del río Oñá[6] y pajaritos cazados en los tejados, pero a elevado precio. Los gerundenses se alimentan, entonces, de gatos.

Marijuán ve en la calle Ciudadanos y en la plaza del Vino a muchos enfermos sacados de los sótanos, víctimas del hambre y de las condiciones insalubres. También, muertos y heridos en el callejón de la Forsa. Como la catedral ya no podía contener a más afectados, estos ocupaban su larga gradería y la plaza. Pero, además, no quedaban medicinas.

Badoret, Manalet y sus amigos venden ratas, que sirven de alimento, en la plaza de las Coles, atrapadas en la casa abandonada del canónigo Ferragut, frontera a la suya. En la plaza del Vino han abierto una gran fosa en la que se entierra a los muertos. Al tiempo, el pequeño Gasparó, enfermo de fiebres, fallece. Y ese mismo día, pródigo en sucesos, Andrés cree que ha matado a don Pablo quien le había arrebatado una figura de azúcar para dársela como alimento a su hija. Además, es llamado a combatir con otros compañeros, muertos de hambre como él, en la muralla de Alemanes donde llega después de correr enloquecido por las calles. Es herido en el pecho. No mejorará hasta el 9 de diciembre en que le dicen que el bravo gobernador, muy enfermo, decide al fin rendirse. Al día siguiente se pactan unas condiciones, que no se cumplen, y los franceses entran en Gerona.

Ofrecen pan y vino a los enfermos y en las plazas de San Pedro y del Vino entran carros con víveres. Al ser destruida por una bomba la vivienda de los Mongat, Marijuán y Josefina, ya repuesta de su enfermedad, buscan a Siseta. Atraviesan el Oñar que divide la ciudad en dos barrios y, del Viejo, pasan al Mercadal. Cuando llegan al puente de San Francisco de Asís, Andrés ve a Badoret sobre un tejado de una de las casas colgadas del río, que dan la espalda a la plaza de las Coles y a la calle de la Argentería. Allí estaba también su hermana. Habían huido de Nomdedeu, quien, ya demente, quería comérselos.

6. Mantengo los topónimos, a veces mal transcritos, tal como parecen en el texto galdosiano

Luego Marijuán lleva a Siseta y sus hermanos a otra vivienda en la calle de la Barca.

Los enclaves mencionados en la novela: plazas (del Aceite, del Vino, de la Catedral, de las Coles, de San Pedro), barrios (Viejo, Mercadal, Pedret, Montelivi, Pau –Palau–), calles (Cort-Real, de la Neu, Zapatería Vieja, de la Barca, Ciudadanos), torres de la muralla (Gironella, San Narciso, Alemanes, San Luis, Santa Lucía), edificios (castillos de Monjuich y Montagut, catedral de Santa María, iglesia de San Félix, santuario de los Ángeles), y ríos como el Oñar y el Galligants conforman un «marco geográfico […] extraordinariamente fiable, cuyos nombres se mantienen todavía hoy» (Bastons i Vivanco, 2004: 48).

Es más, la ciudad que don Benito conoció en 1868, a decir de J. Ribas (1974: 151-152), conservaba casi íntegros las murallas, rehechas en sus desperfectos, que circunvalaban el casco antiguo, y los fuertes que los franceses habían dejado en pie. La fortaleza de Monjuich, aunque semivolada, aparecía todavía amenazante al contrario de la torre Gironella, reducida a escombros. Se entraba y salía en Gerona a través de las puertas de la muralla, nombradas en el episodio: la del Areny al sur, junto al cauce del Oñar, la de Mercadal, bordeando el río al oeste, la de Pedret o San Pedro, poco más allá del Galligants, al norte, y la de San Cristobal al este.

Todos estos espacios del entramado urbano gerundense que, como hemos visto antes, se relacionan con sucesos bélicos y la actividad desempeñada por los entes de ficción, son el escenario elegido por Galdós para situar la trama del séptimo episodio de la primera serie. Y, aunque Gerona no era una gran urbe como el Paris balzaquiano o el Londres dickensiano y ni siquiera alcanzaba las dimensiones del Madrid que, más adelante, el escritor canario llevaría a sus novelas, no hay duda de que siguió el plano o croquis de la ciudad –el que le hizo Almeda y él que él dibujó, seguido del nombre de los personajes[7]– para elaborar este episodio. Pero no solo eso, lo tuvo en cuenta para presentar un trazado legible en conexión con otro aspecto estrechamente vinculado con la creación de la geografía urbana: el del movimiento de los personajes, que «contribuye a dar la impresión de existir en el texto una realidad «palpable»» (López-Landy, 1979: 23).

Esos desplazamientos de las criaturas ficticias por los diferentes lugares del mapa urbano de Gerona, además de crear el espacio novelesco, proporcionan una evidente sensación de dinamismo. Me refiero, evidentemente, a las idas y venidas de Marijuán desde las localizaciones militares en que está destacado en diversos puntos de la muralla –la Torre Gironella, la Torre de

7. Lo reproducen Pla i Dalmau (1994: 41) y Bastons i Vivanco (2004: 58).

San Narciso, junto al barranco de Galligans, Santa Lucía, el Condestable, Alemanes – a la casa de los Mongat en la calle de Cort– Real, situada en el barrio Viejo, y viceversa. También, las correrías, sin éxito, por este con Josefina para buscar a Siseta y los chicos, lo que les lleva a ir al barrio de Mercadal, al otro lado del Oñar.

Pero, incluso, los niños peregrinan por distintos puntos de la ciudad con una especial atracción hacia los que son escenario del combate. Manalet va a Santa Lucía, pero antes había estado en San Cristobal donde le habían agujereado su barretina con tres balazos, y Badoret, acompañado de Gasparó, en Alemanes tirando piedras a los franceses. Los tres juntos han buscado algo de comer entre los desperdicios acumulados en la calle del Lobo. Camino del Calvario, acompañados por otros chiquillos, han vitoreado al gobernador. Badoret, que se había metido en el convento de las Capuchinas, se encuentra con Andrés en Santa Lucía. Viene muy contento, cargando a Gasparó y seguido de otros niños, porque había conseguido unas guindas gracias a cumplir una misión en Alemanes.

De la casa del canónigo van a la plaza de las Coles para, como antes se apuntó, vender ratas. En esa vivienda destruida por un proyectil los busca Andrés cuando es atacado por un ejército de roedores, que también quieren comida, capitaneados por el más grande, Napoleón. Es un pasaje simbólico e irónico del que se ha hecho eco la crítica, metáfora de la batalla real, y denigratorio para los invasores franceses.

Badoret con su hermano muerto llega al lugar, próximo a Alemanes, donde Marijuán yace herido. No había querido echar el cadáver de Gasparó en la fosa de la plaza de las Coles. Cuando Andrés se recupera del balazo y de las fiebres que le habían aquejado, se dirige el 11 de diciembre, día siguiente a la entrada del enemigo en la ciudad, a la calle Cort-Real al encuentro de Siseta y sus hermanos. Al no hallarlos, se acerca a la de la Neu, donde se habían trasladado Nomdedeu y su hija, tras ser destruida su vivienda por una bomba.

Aparte del médico que es requerido en diferentes enclaves para atender a los heridos, Josefina, en principio guarecida en la casa por obligado encierro, se traslada hasta la Torre Gironella, según le dice su padre a Marijuán, vuelve un par de veces a la ciudad, es arrastrada hasta las murallas por las mujeres que llevaban pólvora, duerme dos noches al raso y la señora Sumta la encuentra en Alemanes. Luego, como se indicó más arriba, acompañará a Andrés en la búsqueda de los Mongat por el barrio Viejo preguntando de puerta en puerta, y por el de Mercadal.

Pero *Gerona* sugiere, además, esa sensación de movimiento no solo, como acabamos de ver, a través del ir y venir de sus personajes, sino del colectivo

de los seres anónimos siempre presente en el espacio novelesco, que también contribuye a crear. Los heroicos militares en plena actividad bélica en los fuertes y en la muralla; los esforzados civiles ayudándoles con sus escopetas y yendo de un sitio para otro con pólvora, agua, ropa…, o transportando y asistiendo a los heridos, secundados por curas y monjas; la esperanzada masa que sale a recibir el convoy de alimentos y aclama al resistente gobernador siguiéndolo en sus recorridos de un lugar a otro.

Viene siendo habitual considerar la descripción como el procedimiento más frecuente para construir el espacio (Hamon, 1981), pues, en efecto, mediante ella, este «se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa» (Zubiaurre, 2000: 40). Así, la geografía urbana de la narrativa realista, que forma parte del espacio novelesco, es plasmada por el escritor canario, aunque no exclusivamente como se ha visto, con esa técnica, que E. Zola definía como «un estado del medio que determina y completa al hombre» (Bonet, 1988: 201). Si bien cabe puntualizar que en *Gerona* no existe, en líneas generales, una descripción minuciosa y extensa al modo naturalista[8], lo que supondría, con respecto al tiempo de la novela, la existencia de pausas que detendrían el desarrollo de la acción y que, sin duda, limitarían la función narrativa que desempeña Andrés. Por el contrario, en este séptimo episodio de la primera serie la linealidad temporal sigue un ritmo rápido ocasionado por las múltiples síncopas lo que redunda en una impresión de dinamismo idéntica a la que proporciona el tratamiento del entramado urbano.

Únicamente Andresillo Marijuán configura un espacio estático en la presentación de tres inmuebles: la casa de los Mongat en la que se aloja, la del médico y la del canónigo Ferragut, y más que describir hace una enumeración de objetos. Por otro lado, es notoria la escasez descriptiva de plazas, calles o barrios (Bastons i Vivanco, 2004) y de los edificios de Gerona. Probablemente, dos circunstancias coincidan felizmente aquí para exculpar al autor canario. En primer lugar, no es descabellado pensar que don Benito no los recordaba con detalle cuando, años después de visitar la ciudad, escribe la novela. En segundo, parece posible que Andrés, honrado muchacho pero, al fin, aldeano poco cultivado no prestase especial atención a los monumentos gerundenses como lo haría un narrador culto. Por tanto, no resulta incoherente para el lector, dada la adecuación de la autobiografía a la subjetividad del yo, esa falta de interés por las construcciones religiosas y civiles que se observa en la novela.

8. Parece seguir Galdós en este punto la práctica de su admirado Dickens, de la que escribía en 1868: «un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada […] no le veréis detenerse […] con la narración prolija de Balzac» (Shoemaker, 1972: 452-453).

Sin embargo, Marijuán, reiteradamente, describe en su relato, aunque con grandes pinceladas lejos del pormenor, la geografía urbana cuando da datos o características de esta en aquella situación excepcional que sufre el espacio ciudadano. Son estampas colectivas que corresponden al sitio, iniciado el 6 de diciembre de 1809 en que muere, de resultas de las heridas del segundo cerco, el padre de los Mongat; a la resistencia hasta el 10 de diciembre; y a la capitulación desde esta fecha en que los enemigos entran en Gerona al amanecer del 11 hasta que Andrés se repone, tras unos pocos días, del percance sufrido y se presenta al capitán Satué para ponerse a sus órdenes como asistente.

Galdós atiende poco a los sucesos bélicos, aunque Marijuán combata como toda la tropa desde las murallas y piense que se trata de «batirse y no comer» (807). Su relato nos da, sin embargo, sin prolijidad alguna los efectos visibles, fruto de los ataques franceses y del justificado descuido de los gerundenses que han sustituido la vida cotidiana y normal de la ciudad por otra: «Ocupados todos en la defensa, nadie se cuidaba de los inmundos albañales que se formaban en las calles, ni de los escombros, entre cuyas piedras yacían olvidados cadáveres de hombres y animales» (807).

Pero con la llegada del ansiado convoy con los víveres, tan trabajosamente introducido en Gerona, la población revive. Tocan a llamada y la tropa corre a la muralla. Andrés lo describe:

> tuvimos la indecible satisfacción de oír el vivo fuego de los franceses, atacados de improviso a retaguardia por las tropas de O'Donell y de Llauder. Para ayudar a los que venían a socorrernos se dispararon todas las piezas, se hizo un vivo fuego de fusilería desde todas las murallas, y por diversos puntos salimos a hostigar a los sitiadores, facilitando así la entrada del convoy. Por último, mientras hacia Bruñolas se empeñaba un recio combate en que los franceses llevaron la peor parte, por Salt penetraron rápidamente dos mil acémilas, custodiadas por cuatro mil hombres a las órdenes del general don Jaime García Conde. ¡Qué inmensa alegría! ¡Qué frenesí produjo en los habitantes de Gerona la llegada de socorro! Todo el pueblo salió a la calle al rayar el día para ver a las mulas, y si hubiesen sido seres inteligentes aquellos cuadrúpedos, no se les habría recibido con más cariñosas demostraciones, ni con tan generosa salva de aplausos (809).

El 19 de septiembre se produjo un gran ataque para romper el cerco y los sitiados respondieron con valentía. Andrés presenta con notable dinamismo el trasiego de la defensa conjunta:

> Los soldados conservaban su actitud serena e imperturbable; pero en los paisanos se advertía una alucinación, una al modo de embriaguez, que no era natural antes del triunfo. Los frailes, echándose en grupos fuera de sus conventos, iban a pedir que se les señalase el puesto de mayor peligro; los señores graves de la ciudad, entre los cuales los había que databan del segundo tercio

> del siglo anterior, también discurrían de aquí para allí con sus escopetas de caza, y revelaban en sus animados semblantes la presuntuosa creencia de que ellos lo iban a hacer todo. Menos bulliciosos y más razonables que estos, los individuos de la Cruzada gerundense hacían todo lo posible para imitar en su reposada ecuanimidad a la tropa. Las damas del batallón de Santa Bárbara no se daban punto de reposo, anhelando probar con sus incansables idas y venidas que ellas eran el alma de la defensa; los chicos gritaban mucho, creyendo que de este modo se parecían a los hombres, y los viejos, muy viejos, que fueron eliminados de la defensa por el gobernador, movían la cabeza con incrédula y desdeñosa expresión, dando a entender que nada podría hacerse sin ellos (810).

Andresillo Marijuán sabe crear la atmósfera de frenética y anómala actividad en aquel día excepcional en que «la ciudad no era la ciudad de otros días» (810), ya que «la interrupción de lo ordinario era completa en toda la línea social, desde lo más alto a lo más bajo» (810). Así:

> Las monjas abrían de par en par las puertas de sus conventos, rompiendo a un tiempo rejas y votos, y disponían para recoger heridos sus virginales celdas, jamás holladas por planta de varón, y algunas salían en falanges a la calle, presentándose al gobernador para ofrecerle sus servicios, una vez que el interés nacional había alterado pasajeramente los rigores del santo instituto. Dentro de las iglesias ardían mil velas delante de mil santos, pero no había oficios de ninguna clase, porque los sacerdotes, lo mismo que los sacristanes, estaban en la muralla. Toda la vida, en suma, desde lo religioso hasta lo doméstico, estaba alterada […] Ninguna cocina humeaba, ningún molino molía, ningún taller funcionaba (810).

Andrés admira la organización de la defensa ciudadana, que don Mariano Álvarez llevaba a rajatabla y se extraña de que «no hubiera confusión en aquel desbordamiento espontáneo del civismo gerundense» (810). Desde que, «muy temprano» (811), comenzaron los bombardeos, las campanas tocaban a rebato para alertar del peligro, pero se ocupaban de este menester los chicos porque los campaneros se dedicaban a otros asuntos. Ese sonido inhabitual era acompañado por el de los tambores que «recorrían las calles, repicando su belicosa música» (811), a lo que se unía la extraña iluminación de «los resplandores de los fuegos parabólicos» (811) que cruzaban el cielo.

Ese 19 de septiembre el ímpetu colectivo es tanto en la prioritaria causa común que todo queda relegado:

> ninguno se cuidaba de la casa que ardía, del techo desplomado, de los hogares a cada instante destruidos por el horrible bombardeo. Las madres llevaban consigo a los niños de pecho, dejándoles al abrigo de una tapia, o de un montón de escombros, mientras desempeñaban la comisión que el instituto de Santa Bárbara les encomendara (811).

Marijuán estaba destacado en Santa Lucía, donde había mucha tropa y paisanos. Les hacen frente a los franceses, despreciando la muerte, al tiempo que el gobernador en primera línea descargaba sablazos contra los que intentaban subir. Todos estaban decididos a defender la ciudad no dejándoles entrar. Cualquier arma u objeto era utilizada para ello: «Si a tiros no lográbamos contenerles, les acuchillábamos sin compasión; y como esto no bastara, aún teníamos a la mano las mismas piedras de la muralla para arrojarlas sobre sus cabezas» (812-813), lo que hacían las mujeres con mucho denuedo.

No obstante, la fuerza del enemigo era muy grande:

> Había que ver el empuje de aquellas columnas de *cerdos* […] No parecían sino lobos hambrientos, cuyo objeto no era vencernos, sino comernos. Se arrojaban ciegos sobre la brecha, y allí de nosotros para taparla (812).

Cuando los franceses estaban a punto de desistir del asalto, Andrés describe el ambiente propio de una escena bélica:

> No nos veíamos unos a otros, porque el polvo y el humo formaban densa atmósfera en toda la ciudad y sus alrededores, y el ruido que producían las doscientas piezas de los franceses vomitando fuego por diversos puntos, a ningún ruido de máquinas de la tierra ni de tempestades del cielo era comparable. La muralla estaba llena de muertos que pisábamos inhumanamente al ir de un lado para otro, y entre ellos algunas mujeres heroicas expiraban confundidas con los soldados y patriotas. La señora Sumta estaba ronca de tanto gritar, y don Pedro Nomdedeu, que había arrojado muchas piedras, tenía los dedos magullados; pero no por eso dejaba de cuidar a los heridos, ayudándole muchas señoras, algunas monjas y dos o tres frailes, que no valían para cargar un arma (813).

Al retirarse los atacantes, Marijuán y sus compañeros se sienten orgullosos por haber conseguido semejante resultado con tan pocos medios, teniendo en cuenta, además, su condición de sitiados: «Nosotros nos caíamos de hambre, ellos no carecían de nada; nosotros apenas podíamos manejar la artillería, ellos disparaban contra la plaza doscientas bocas de fuego» (814). Y será Manalet quien describa el regocijo por el triunfo en la calle Ciudadanos: «va el gobernador con mucha gente, muchas banderas; delante van las señoras cantando, y los frailes bailando, y el obispo riendo, y las monjas llorando» (816). Sin embargo, «incendiados varios edificios de la ciudad, esta ofrecía en su estrecho recinto frecuentes escenas de desolación y angustia» (822-823).

En vista del fracaso de la intentona, el enemigo decide cambiar de táctica: estrechar más el cerco de modo que, sin recursos, Gerona no tenga más remedio que rendirse. Marijuán da, entonces, nuevas notas descriptivas que presentan al lector un hábitat urbano inhóspito y triste, en el que el fantasma del hambre hace estragos:

> familias desvalidas, formando horrorosos grupos de desolación en medio de la vía pública, con los pies en el lodo y guarecida la cabeza del sol y la lluvia bajo miserables toldos de sucias esteras. Se arrancaban de las manos unos a otros la seca raíz de legumbre, el fétido pez del Oñá, las habas carcomidas y los huesos de animales no criados para la matanza (830-831).

Los soldados, a quienes se les daba una ración de trigo, ya no luchaban pero recibían bombas y granadas. Los civiles se alimentaban de gatos y perros. Además, diferentes dolencias físicas hacían mella en la población, protagonista ahora de la muerte, como bien atestigua Andrés:

> En la calle Ciudadanos y en la plaza del Vino vi muchos enfermos que habían sido sacados de los sótanos para que murieran menos pronto. Su mal era de los que llamaban los médicos la fiebre nerviosa castrense, complicada con otras muchas dolencias, hijas de la insalubridad y del hambre; y en los de tropa todas estas molestias caían sobre la fiebre traumática (831).

Aquella desempeñaba diferentes labores socorriendo a los ciudadanos. Correspondía así a la ayuda que estos les habían prestado para evitar el asalto de los franceses. El ambiente de la topografía urbana que describe Marijuán no puede ser más lamentable:

> aquí me llamaban para que ayudase a arrastrar a un enfermo, allí me rogaban que ayudara a poner tierra encima de los cadáveres […] en la calle de la Zapatería Vieja sacamos fuera de los sótanos varios clérigos, ancianos y niños […] La calle o callejón de la Forsa, que conduce desde la Zapatería Vieja a la catedral, era una horrible sentina, una acequia angosta y lóbrega, donde algunos seres humanos yacían como en sepultura esperando quien los socorriese o quien los matase. Entramos en ella […] y recogimos los cuerpos vivos y medio vivos, muertos y medio muertos, sacándolos a las gradas de la catedral, donde les bañasen aires menos corrompidos. La catedral ya no podía contener más enfermos y la plaza se fue convirtiendo en hospital al descubierto (831).

En este enclave, que será aprovechado por Galdós como lugar escénico para situar en él el acto III de su drama *Gerona*, estrenado el 3 de febrero de 1893, aparecerá, entre los vítores de la multitud, don Mariano Álvarez dando en lo alto de la escalinata disposiciones para socorrer a los heridos. Será este acceso al edificio religioso el elegido por Andrés como síntesis metonímica de la desgraciada plaza sitiada:

> La gradería ofrecía el más lamentable aspecto y con la algazara de los vivas y aclamaciones dirigidas al gobernador era difícil oír las quejas y lamentos […] los cien escalones que conducen a la catedral ofrecían en pavoroso anfiteatro un cuadro completo de los males de la heroica ciudad (832).

Galdós introduce un nuevo asalto francés en el capítulo XIX cuando, muerto Gasparó, el más pequeño de los Mongat, «un extraordinario y vivísimo ruido

exterior» (854) conmueve a toda Gerona: «Sonaban cajas, corría la gente, la trompeta y el tambor llamaban a todo los hombres al combate» (854). Andrés, con su fusil al hombro, corre por las calles, anda sin cesar, aunque casi no podía sostenerse. Se bate con desesperación, grita, se mueve y se comporta, como los demás, heroicamente hasta que cae herido.

Diferentes elipsis hacen progresar rápidamente el tiempo hasta el 9 de diciembre. Ya no se oyen cañonazos, y el silencio es percibido por Marijuán, que revive, como «un ruido indefinible» (857). El gobernador también ha caído enfermo. Gerona está a punto de rendirse porque la situación es insostenible: «enfermos o heridos los que aún vivíamos –dice Andrés–, con diez mil cadáveres esparcidos por las calles, alimentándonos de animales inmundos y sustancias que repugnaba nombrar» (859).

El día 10 se produce la capitulación a las siete de la tarde. El narrador aragonés, auténtico autor implícito, presenta el cumplimiento por parte de los soldados y vecinos de las clausulas estipuladas. Se adivina el desengaño de todos por la rendición y la altanería del que no ha sido derrotado:

> inutilizaron las armas o las arrojaron al río, y al amanecer los que podían andar, que eran los menos, salieron por la puerta del Areny para depositar en el glacis unas cuantas armas si tal nombre merecían algunos centenares de herramientas viejas y fusiles despedazados. Los enfermos nos quedamos dentro de la plaza, y tuvimos el disgusto de ver entrar a los señores *cerdos*. Como no nos habían conquistado, sino simplemente sometido por la fuerza del hambre, nosotros les mirábamos de arriba abajo, pues éramos los verdaderos vencedores, y ellos a modo de impíos carceleros (860).

Cuando Marijuán recobra la salud, el paisaje urbano toma el aspecto propio de una ciudad devastada. Así lo relata:

> No creáis que el andar por las calles de Gerona en aquellos días era cosa fácil, pues ninguna vía pública estaba libre de hoyos profundísimos, de montones de tierra y piedras, además de los miles de cadáveres insepultos que cubrían el suelo. En muchas partes los escombros de las casas destruidas obstruían la angosta calle, y era preciso trepar a gatas por las ruinas, exponiéndose a caer luego en las charcas que formaban las fétidas aguas remansadas (861).

La destrucción, la muerte, la angustia y el sufrimiento conforman el medio que acoge a los supervivientes después de un asedio de siete meses[9]. En diferentes puntos de la ciudad, «los franceses se ocupaban de tapar con tierra los hoyos donde habían sido arrojados los cadáveres, y miles de cuerpos desaparecían de la vista de los vivos para siempre» (865). Andrés y Josefina observan

9. Urey (1998) ha visto ecos de *El cerco de Numancia*, de Cervantes en el de la Gerona galdosiana. Y Quevedo García (2011) ha analizado su lucha contra el francés.

desde un puente sobre el Oñar el doloroso ir y venir de los transeúntes que «vagaban sin cesar de un lado a otro y […] buscaban personas queridas que el desorden de los últimos días había hecho desaparecer» (865). No solo eso, Marijuán señala plásticamente lo acuciante de aquella búsqueda:

> Las fosas sobre las cuales se echaba tanta tierra iban poco a poco destruyendo los rostros que habrían podido guiar en sus exploraciones a padres, esposos e hijos, y la necesidad de enterrar pronto hacía que muchas familias se quedasen en completa ignorancia respecto a la suerte de los suyos (865).

Será en un recinto cerrado y derruido, la alucinante vivienda del canónigo Ferragut, donde Andrés muestre al lector la consecuencia más triste de la guerra: la muerte de los niños. Ve en distintas habitaciones

> hasta una docena de chicos de ocho a doce años, en quienes reconocí a los amigos que acompañaban a Badoret y Manalet en todas sus correrías; pero el estado de aquellos infelices niños era atrozmente lastimoso y desconsolador. Algunos de ellos yacían muertos sobre el suelo, otros se arrastraban por la biblioteca sin poderse tener, uno estaba comiendo un libro y otro saboreaba el esparto de una estera […] Algunos de sus camaradas lloraban, llamando a sus madres, y por todos lados el espectáculo de aquella desolación infantil contristaba mi alma […] Para alguno de estos llegó tarde el remedio [la comida], y no hicimos con ellos otra operación que entregar sus cuerpos a las pobres madres que venían a recogerlos, después de haberlos buscado inútilmente por toda la ciudad (867).

En todos los fragmentos de *Gerona* que hemos venido examinando el espacio urbano presentado a través de la subjetividad de Andrés Marijuán, testigo y protagonista de la defensa y cerco de la ciudad, no es un mero *locus* producto de la simple mimesis galdosiana. Más allá del recuerdo, hay una creación artística del paisaje urbano gerundense de esos meses de 1809, nunca percibido por el escritor canario.

Galdós, como antes se indicó, utiliza, para elaborarlo, determinadas técnicas o recursos como los recorridos de los personajes de un lugar a otro, la descripción y ciertas enumeraciones. No carecen de sentido, por el contrario, como en toda novela, llevan aparejados una significación, esa «mirada semántica» de la que habla C. Bobes (1985). Es decir, la topografía galdosiana de la pequeña urbe catalana porta su particular propuesta hermenéutica (Greimas, 1976; Lotman, 1978) al margen de su estricta dimensión física o territorial.

Es clara la simbiosis entre espacio y personaje (Gullón, 1984) en relación a Marijuán que lo recibe a través de sus ojos y oídos. Pero, además, trasmitido en su relato, su estado de ánimo –optimista, decaído, angustioso, dolorido, pesimista– configura la significación de los lugares que transita. Se produce

una clara dialéctica entre el yo protagonista y el particular entramado urbano durante los días del asedio, la resistencia y la capitulación de Gerona.

Galdós pone un especial énfasis en convertir a su personaje, su comportamiento valeroso, su dinamismo, su resistencia, su orgullo, en sinécdoque del colectivo de sus habitantes. Pero también el escritor canario convierte las calles, plazas, edificios, etc. gerundenses en metáfora del todo, del *unánime* de la ciudad, viva y doliente. Así, don Benito, abandonando el realismo genético, mera mimesis a través del recuerdo, al que parece aludir en su autobiografía, va componiendo un mapa urbano de más altos vuelos.

Don Benito, si atendemos a los fragmentos a que antes nos referimos, diseña el espacio cargándolo, en *crescendo*, de significaciones metafóricas y simbólicas. Así, el *topos* o lugar ciudadano en movimiento como metáfora de vitalidad ante el opresor y símbolo de la ciudad vedada. En su colectiva acción guerrera llevada a cabo por todos, sin excepción de género, clase social, profesión, etc., de no menos aliento, en que se abandona toda actividad común, como metáfora de la defensa y símbolo de la ciudad luchadora. En sus padecimientos por las penalidades y el hambre[10] como metáfora de la resistencia, símbolo de la ciudad sitiada. En los cadáveres sobre las calles, en los heridos, en los enfermos y en los supervivientes alimentados de repugnantes alimañas, cuero, corcho o papel como metáfora de suprema resignación y símbolo de la ciudad moribunda, al límite de sus fuerzas. En el paisaje después de la última batalla y la subsiguiente capitulación con las casas derruidas, las aguas fétidas, los miles de cuerpos insepultos, los montones de tierra y piedras, y los hoyos profundos en la vía pública como metáfora de la destrucción y símbolo de la ciudad arrasada.

De este modo, a base de las descripciones plásticas y evocadoras del espacio urbano, amén de otros procedimientos, que nos da Marijuán, el escritor canario consigue un efecto de verismo que el lector asume con toda naturalidad. No se trata, como ya se dijo, de que Galdós siga, para ello, una mera correspondencia reproductiva del mapa topográfico de Gerona, sino que, sobrepasando los postulados del realismo genético, alcance una identificación espacio novelesco-lector en aras de un realismo intencional (Villanueva, 2004)[11].

Y esto se hace evidente cuando aquel llega a comprender que esa visión del conjunto urbano, creado imaginativamente y preñado de sentido como

10. Escribe Casalduero (1961: 52): «en *Gerona*, la lucha contra el francés se convierte en una batalla de ratas; todos, hombres y animales, atormentados por el hambre».
11. Los postulados teóricos galdosianos sobre tal realismo han sido analizados por Villanueva (2011a y 2011b)

hemos visto, adquiere el significado último de este séptimo episodio: la épica de la ciudad heroica, nunca vencida. Esas «maravillosas hazañas» (791) a que se refiere Gabriel Araceli son protagonizadas por Gerona, cuyo gobernador «había detenido durante siete meses frente a una ciudad indefensa a más de cuarenta mil hombres, mandados por los primeros generales de la época; que no había sentido ni asomo de abatimiento ante una expugnación horrorosa» (885).

BIBLIOGRAFÍA

BASTONS I VIVANCO, Carles, edición, prólogo y notas a B. Pérez Galdós, *Gerona*, Madrid, Castalia, Col. Castalia Didáctica, 2004.

BOBES NAVES, Carmen, *Teoría y estética de la novela. Semiología de* La Regenta, Madrid, Gredos, 1985.

BONET, Laureano, ed., É. Zola, *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1961.

GONZÁLEZ FIOL, Enrique (*El Bachiller Corchuelo*), «Nuestros grandes prestigios: Benito Pérez Galdós. Conclusión de las confesiones de su vida y de su obra», *Por esos mundos*, 186 (1910), pp. 27-55.

GULLÓN, Ricardo, «La historia como materia novelable», *Anales galdosianos*, 5 (1970), pp. 23-55.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julius, *Sémiotque et Sciencies Sociales*, Paris, Seuil, 1976.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HINTERHÄUSER, *Los* Episodios Nacionales *de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.

LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El especio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979.

LOTMAN, Yuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.

MIRALLES, Enrique, «*Gerona*, *episodio* y *drama* de Galdós, a la luz de diversos materiales bibliográficos», *Anales galdosianos*, s. n. (2001), pp. 189-202.

MONTESINOS, José F., *Galdós*, I, Madrid, Castalia, 1968.

PENAS, Ermitas, edición. y prólogo a B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Segunda serie*, II, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Consejería de Educación/Visor Libros, 2004.

PLA I DALMAU, Joaquim, «Girona dibuixada per Galdós», *Revista de Girona*, 162 (1994), p. 41.

QUEVEDO GARCÍA, Francisco J., «El tratamiento galdosiano de la guerra en *Gerona*», en Y. Arencibia y R. M.ª Quintana (ed.), *Galdós y la gran novela del siglo*

XIX. IX Congreso Internacional Galdosiano, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 690-697.

RIBAS, José M., «El episodio nacional *Gerona*, visto por un gerundense», *Anales galdosianos*, s. n. (1974), pp. 151-165.

SCHRAIBMAN, José, «Espacio histórico/Espacio literario en *Gerona*», *The American Hispanist*, 12 (1976), vol. II, pp. 4-7.

SHOEMAKER, William H. (ed.), *Los artículos de Galdós en <La Nación>. 1865-1866, 1868*, Madrid, *Ínsula*, 1972.

TRONCOSO, Dolores, edición y prólogo a B. Pérez Galdós, *Gerona*, en *Episodios Nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 785-896.

UREY, Diane F., «Nested Intertexts in Galdós's *Gerona*», en J. P. Browrlow y J. W. Kronik (ed.), *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisbry, Bucknell University Press, 1998, pp. 179-200.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

VILLANUEVA, Darío, «Galdós: teoría comparada de la novela», en Y. Arencibia y R. M.ª Quintana (ed.), *Galdós y la gran novela del siglo XIX. IX Congreso Internacional Galdosiano*, Gran Canaria, Cabildo de Gtan Canaria, 2011a, pp. 20-44

VILLANUEVA, Darío, «Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James», *1616. Anuario de Literatura Comparada*, 1 (2011b), pp. 267-291.

ZUBIAURRE, M.ª Teresa, *El espacio en la novela realista*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.

Fecha de recepción: 19-12-2011
Fecha de aceptación: 15-05-2012

GALDÓS, *FLÂNEUR* Y PEREGRINO POR INGLATERRA: *LA CASA DE SHAKESPEARE*[1]

Mª. de los Ángeles AYALA

Universidad de Alicante
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

RESUMEN

Viaje físico y emocional de Pérez Galdós a Straford, ciudad en la que nació y murió su admirado William Shakespeare. Crónica de viaje en la que el espacio urbano y la literatura se hermanan a través del genio universal inglés.
Palabras clave: Siglo XIX, Pérez Galdós, *La casa de Shakespeare*, crónica de viaje

ABSTRACT

The physical and emotional journey of Pérez Galdós to Stratford, the birthplace and final resting place of William Shakespeare, who he admired. The travel chronicles in which urban space and literature unite in Shakespeare.
Key words: 19th century, Pérez Galdós, *La casa de Shakespeare*, travel chronicles

La vocación viajera de Benito Pérez Galdós es una manifestación clara y evidente de esa inclinación que define el quehacer literario y la propia personalidad del escritor: la observación minuciosa del entorno real. La confluencia de curiosidad, observación y reflexión será la base perfecta de su creación literaria. El propio escritor confesará en innumerables ocasiones su afán por escudriñar todos los rincones de las ciudades en las que vive o visita. Sirva como botón de muestra los párrafos que en sus incompletas memorias recogen

1. El presente trabajo se inserta en el proyecto de investigación I+D del Ministerio de Innovación y Tecnología «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» (FFI2010-15995).

las primeras vivencias a su llegada a Madrid, cuando en vez de acudir a la Universidad «ganduleaba por las calles, plazas y callejas, gozando de observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital […] mis días se me iban en *flanear* por las calles» (1873: 1430) o cuando en 1867 emprende su primer viaje a París para visitar la Exposición Universal, recinto que no parece terminar de entusiasmarle, pues Galdós se interesa más por escudriñar la ciudad que, en aquel tiempo, era considerada la metrópoli del mundo civilizado:

> Devorado por febril curiosidad, en París pasaba yo el día entero calle arriba, calle abajo, en compañía de un plano, estudiando la muchedumbre de sus monumentos, confundido entre el gentío cosmopolita que por todas partes bullía. A la semana de este ajetreo ya conocía París como si éste fuera un Madrid diez veces mayor […] El resto de mi tiempo, en aquel verano, lo empleaba paseándome, observando la transformación de la gran Lutecia, iniciada por el Segundo Imperio. Los Bulevares Haussmann, Malesherbes, Magenta y otros de la orilla derecha, así como los de Saint Germain y Saint Michel en la otra orilla izquierda, estaban en construcción» (1873: 1431-1432).

A finales de 1882, en el mes de octubre, recibe una carta de un viejo amigo, José Alcalá Galiano[2], recién incorporado como cónsul de España en Newcastle on Tyne, proponiéndole que le visite el próximo verano para realizar «una excursión novelesca a Escocia, teatro de las bellas novelas del Galdós inglés, Walter Scott»[3]. Proposición que debió acoger con gran interés, pues, después de acabar la redacción en el mes de mayo de 1883 de su novela *El doctor Centeno*, le confirma por carta que se encontrará con él en Londres ese mismo verano, experiencia de la que apenas tenemos datos, pues las escasas referencias que existen las hallamos en las desmemoriadas memorias galdosianas. Allí ambos amigos, tal como supone Ortiz Armengol (1981; 1996: 375), debieron recorrer todos los rincones londinenses, con un plano en la mano, tal como le gustaba a Galdós, pues en la biblioteca particular del escritor, entre otros

2. La amistad entre José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas y Pérez Galdós se remontaba a los primeros años de estancia de D. Benito en la capital de España, cuando ambos ocupaban cargos honoríficos en el Ateneo madrileño presidido por D. Juan Valera. Amistad y también admiración por la creación galdosiana, como se demuestra en la reseña crítica que José Alcalá publica el 13 de mayo de 1971 en *La Revista de España*, nº 77, pp.148-158, a raíz de la publicación de *La Fontana de Oro* o en su adhesión a los banquetes organizados en honor del novelista por Palacio Valdés, Clarín, Sellés, entre otros, en marzo de 1883 en Madrid (Franco Rodríguez, s.a.: 192-193; Berkowitz, 1989: 163-172). Especialmente relevante para conocer las relaciones entre José Alcalá Galiano y Benito Pérez Galdós es el opúsculo no venal publicado por Ortiz –Armengol (1981).
3. Carta fechada el 24 de octubre de 1882. De la Nuez y Schraibman (1967: 363) catalogan ochenta y seis cartas de José Alcalá dirigidas a Benito Pérez Galdós. Epístolas que en la actualidad se pueden consultar en el Archivo Epistolar digitalizado por la Casa-Museo Pérez Galdós. www.lascartasdeperezgaldos.com.

muchos documentos, se conserva un plano desplegable de Londres, con una guía de viajeros, de 1882[4]. El propio Galdós da cuenta en sus *Memorias* de la entrañable amistad que le unió a José Alcalá y de cómo se convierte en compañero inestimable de sus viajes por Europa, recorridos que se iniciaban generalmente tras pasar Galdós unos días gozando de la dulce hospitalidad inglesa en la casa del Consulado donde residía su amigo, felizmente casado con una dama irlandesa, tan bella como ilustrada, en el sentir de Galdós. Amistad que también se manifiesta en los afectivos párrafos que hallamos en la sección *Cartas* que publica en *La Prensa* de Buenos Aires durante los meses de octubre y noviembre de 1887 al comentar su viaje por Holanda, Dinamarca y Alemania llevado a cabo durante los meses de verano. En ellas, tras calificarlo de poeta eminentísimo, se lamenta que los servicios que presta a España como cónsul en Newcastle on Tyne lo alejen del terreno de las letras[5]. Galdós habla de su amigo en los siguientes términos:

> Alcalá Galiano es un entendimiento general y flexible. Posee tal variedad de conocimientos y tanta gracia y originalidad para expresar sus ideas, que su conversación es encantadora y su compañía inapreciable. Sus composiciones poéticas se distinguen por la osadía de sus pensamientos y el vigor con que los expresa. Además es políglota: habla a la perfección tres o cuatro lenguas de las más usuales, y conoce y recita de memoria los poetas de todos los países. Pocos hombres conozco que tengan un trato más ameno. A su lado se pasan sin sentido las horas […] no olvidaré nunca las horas que hemos pasado juntos, discurriendo por las calles de Amsterdam, Berlín, Copenhague o Hamburgo, haciendo críticas más o menos sesudas y formales de lo que vemos y comunicándonos nuestras impresiones con la confianza que inspira una amistad antigua y entrañable como la nuestra (Shoemaker, 1973: 277).

El único relato de viaje por tierras inglesas que recogió en volumen Galdós fue el referido a su excusión a la ciudad natal de Shakesperare, aunque bien es verdad que en sus *Memorias* y en las *Cartas* enviadas a *La Prensa* alude con insistencia a distintas excursiones por Gran Bretaña. Especial atención concede a las ciudades de Edimburgo y Londres en sus *Memorias*. La primera, descrita desde una doble óptica. Por un lado, como importante centro cultural, pues Edimburgo es para el escritor «la ciudad de las imprentas, emporio de las librerías y del saber académico» (1973: 1465), actividad económica y

4. Se trata del Plano de Londres, de James Raynolds and Sons», 17 hojas, 53X77 cm., catalogado por De la Nuez (1990: 230) con la signatura XI, 2364.
5. José Alcalá Galiano (1843-1919), además de diplomático, fue autor de zarzuelas, novelas, cuentos y un extenso corpus poético recogido en gran medida en *Estereoscopio social* (1872), colección de versos satíricos y humorísticos que cuenta con un prólogo escritor por el propio Pérez Galdós. Especialmente relevantes son, según el criterio de algunos estudiosos, como Menéndez Pelayo, sus traducciones de los poemas de Lord Byron.

cultural impulsada por su magnífica Universidad. Por otro lado, el Edimburgo que Galdós descubre en su acelerada visita es la ciudad monumental, con sus edificios y espléndidas casas, sus museos, hoteles, estación de ferrocarril y, como no podía ser de otra forma, destaca sobre todos ellos el monumento dedicado a Walter Scott en Princess-Street, la calle principal de Edimburgo. La visita a la residencia de los últimos reyes de Escocia, el Palacio de Holyrrodd, con una mención al drama de Schiller *María Estuardo* y una larga digresión sobre la historia de esta reina, pone fin a esta sucinta descripción urbana. Mayor relevancia y significado tienen, sin duda, los dos lugares londinenses descritos por Galdós en sus *Memorias*. Adoptando el tono propio de clara difusión periodística describe someramente el itinerario que sigue desde Trafalgar Square hasta llegar a orillas del Támesis donde se encuentra el Parlamento, edificio que alberga «a la institución más estable y grandiosa de la vieja Inglaterra» (1973: 1467). Galdós destaca las dimensiones inmensas de este edificio, con su corpulenta y elevadísima torre. Subraya la grandiosidad de sus dimensiones y el lujo de sus salones, magnificencia del edificio acorde al papel que representa en la historia y la vida de la nación, pues «allí reside la verdadera majestad, la soberanía efectiva de la nación» (1973: 1465). Galdós en estas páginas no duda en mostrar su admiración por el sistema parlamentario inglés, que «debiera ser ejemplo de todo el mundo» (1973: 1465). Al lado de esas referencias de carácter político aparece su admiración por el arraigado orgullo británico por su historia, por el recuerdo de sus grandes hombres y la glorificación de sus hechos más célebres, características que se materializan, desde su punto de vista, en el recinto de la Abadía de Westminster. Templo donde los dioses se codean con los mortales, pues en sus capillas se encuentran enterrados todos los reyes, reinas, príncipes y caballeros que han ennoblecido la patria. Allí junto a las sepulturas de científicos de la talla de Newton y Darwin, se encuentra la sala denominada el *Rincón de los poetas*, el espacio físico que más emociona a Galdós, pues acoge «la brillantísima pléyade de poetas, novelistas, historiadores, críticos, músicos, actores, etc., que en siglos diferentes han brillado en el espacio infinito del arte británico […] Allí están los profetas, apóstoles, mártires, los elegidos, en fin, merecedores de la inmortalidad» (1973: 1468). Entre los nombres que Galdós destaca están Macaulay, Thackeray, Haendel, el músico que los ingleses consideran como suyo, aunque naciera en Alemania, Goldsmith, Pope, Addison, Chaucer, Thomson, Prior, Campell, el afamado comediante Garrick, Milton, Spencer… y destacando sobre todos ellos, sus admirados Shakespeare y Dickens. Galdós dedica un significativo fragmento a la descripción del espacio físico que ocupa una sepultura reciente, pues en ella

> […] trazado al parecer con carácter provisional, leí esta inscripción: Dickens. En efecto, el gran novelador inglés había muerto poco antes. Como este fue siempre un santo de mi devoción más viva, contemplé aquel nombre con cierto arrobamiento místico. Consideraba yo a Carlos Dickens como mi maestro más amado (1973: 1468)[6].

Galdós en sus *Memorias* destaca estos dos edificios, el Parlamento y la Abadía de Westminster, dos lugares, sin duda, emblemáticos y caracterizadores de la sociedad inglesa, pero que para el escritor poseen un significado especial, pues ponen de manifiesto dos de las características esenciales del pueblo inglés: su desarrollado sistema parlamentario y la glorificación de los grandes hombres que han contribuido con sus obras al engrandecimiento de su patria.

Como es habitual en las mencionadas *Memorias* los datos son en ocasiones bastantes confusos. Según este texto, tras su viaje por los Países Bajos, Alemania y Dinamarca en 1887, Galdós dejó a José Alcalá en Newcastle on Tyne, prosiguiendo su visita a Edimburgo y Birmingham. De esta última ciudad partiría hacia la patria de Shakespeare: Stratford-on-Avon (1973: 1442). No obstante, en páginas posteriores de las *Memorias,* Galdós contradice en parte los datos ofrecidos con anterioridad, pues tras confesar que no recuerda el año concreto, rememora su viaje a Edimburgo acompañado de José Alcalá, primera jornada de su proyectada excursión por tierras escocesas (1973: 1464-1466). Sin embargo, por obligaciones apremiantes del Consulado, José Alcalá se vio impelido a regresar a Newcastle, renunciando a visitar la región de los lagos «cuyas poéticas leyendas enardecían vivamente nuestra imaginación» (1973: 1465) Según Galdós, camino de Inglaterra, decide no demorar su deseado viaje a Stratford, aunque para ello se vea obligado a prescindir de la compañía de su buen amigo. La visita a la casa natal de Shakespeare se realizó en septiembre de 1889, tal como se constata en las crónicas enviadas a *La Prensa* entre noviembre del citado año y enero de 1890[7]. Relato de viaje

6. Aunque Dickens había expresado su deseo de ser enterado en la catedral de Rochester, próxima a su domicilio de Gud Hill, Kent, su familia cedió a la fuerte presión pública que, liderada por The Times, exigía que lo fuera en la Abadía de Westminster. La ceremonia privada tuvo lugar el 14 de junio de 1870.

7. En la primera *Carta* enviada a *La Prensa* durante los meses mencionados de 1889 aparece el siguiente sumario: «Volvamos a Inglaterra.– ¿Por dónde se va a Stratford?– El «bradshaw» y la confusión de las vías férreas.– Cómo se viaja en Inglaterra.– Birmingham.– Multiplicidad de productos industriales.– La estación central.– Atravesando el «Warkick Shire.– Comarca sin industria.– Apacibilidad del territorio.– Stratford. Los hoteles y sus habitantes con emblema dramático.– Imaginería shakesperiana.– En la puerta de la casa natal.» (Shoemaker, 1973: 380). En las correspondientes a 1890 el sumario es el siguiente: «La casa natal.– El retrato que pasa por auténtico.– El Museo shakesperiano.– «New Place».– La casa y el arbol derribados por un enemigo de las visitas.– «Holy Trinity

configurado en su redacción definitiva, según el propio Galdós, en 1890, aunque habrá que esperar hasta 1894 (mayo-junio) para verlo publicado en el periódico *El Imparcial*. Crónica recogida también en sus volúmenes *La casa de Shakespeare* (s.a. [1894]) y *Memoranda* (1906).[8]

A diferencia de los párrafos alusivos a su estancia en Edimburgo que hemos mencionado, en este relato de viaje Galdós se aleja de la mera descripción pintoresca, para ofrecer a sus lectores unas páginas más animadas, donde se transmite con total naturalidad el estado emocional del escritor ante la ciudad que es cuna y sepultura del gran poeta inglés. Galdós no olvida por ello que está escribiendo una crónica, de ahí que elija la clásica estructura del relato de viaje decimonónico, en el que el escritor comenta las anécdotas sucedidas en el transcurso del mismo, a la vez que enumera y describe los lugares y monumentos que va descubriendo o visitando. La crónica se estructura en cuatro apartados: «¿Por donde voy a Stratford? La estación de Birmingham», «Stratford al fin: Shakespeare's Hotel», «La casa» y «La tumba», distribución material que guarda estrecha relación con la turbación íntima del escritor, pues a medida que se va produciendo el acercamiento físico a la casa y tumba de Shakespeare la emoción palpita en estas páginas con mayor intensidad.

En el primero de ellos, el cronista, con soltura y gran sentido de humor, da cuenta de las dificultades que envolvieron su proyectado desplazamiento de Londres a Stratford, pues si bien es verdad que alaba el desarrollo insuperable que la red ferroviaria ha alcanzado en estas tierras, esa misma amplitud complica, como él mismo tiene ocasión de comprobar, la elección del itinerario adecuado para desplazarse a un punto concreto de la geografía inglesa alejado de las tres grandes líneas que, partiendo de Londres, cruzan toda la isla[9]. Galdós se demora en la descripción del trasiego de viajeros y del mismo

Church».– La tumba de Shakespeare.– Una iglesia protestante que parece católica.– El retablo de Shakespeare y su imagen.– Inscripciones en latín y en inglés.– Tumba de Ana Hathaway.– La «Grammar School».– La Torre del Reloj y el «Shakespeare Memorial».– Teatro, museo, biblioteca y jardines.– Conclusión de la visita.– La vida de Shakespeare. (Shoemaker: 1973: 3198-390).

8. Recientemente la editorial madrileña Rey Lear ha publicado de nuevo el texto galdosiano.

9. De ahí que, con gran sentido del humor, muestre su satisfacción por haber conseguido acomodarse en el tren adecuado: «Muchos empleados no saben cual es el camino de Stratford, y lo más que hacen es informar con incierto laconismo: «Es de la otra parte». Y recorra usted otra vez los puentes que comunican las inmensas naves por encima de las vías. Después pase usted por un túnel abierto debajo de otras, hasta llegar a las plataformas del costado Sur, y allí, échese a correr a lo largo del interminable andén […] Gracias a Dios, ya tengo en la mano el billete para Stratford; tomo asiento en un coche; el tren marcha. Mil y mil veces gracias al Señor» [1894: 9-10].

movimiento ferroviario, símbolo en su época de la modernidad y el progreso de un país:

> Verdadera maravilla de la ciencia y de la industria es la muchedumbre de trenes que ponen en movimiento todos los días de la semana, menos los domingos, las compañías antes citadas [«North-Western», «Midland» y «Great-Northern»], y además las del «Great Western» y «Great Eastern», y la fácil exactitud con que las estaciones de empalme dan paso a tan enorme material rodante sin confusión ni retraso. La velocidad, acortando distancias, desarrolla en aquel país hasta tal punto la afición a los viajes, que toda la población inglesa parece estar en constante movimiento. Se viaja por negocio, por hacer visitas, por hablar con un amigo, por ir de compras a una ciudad próxima o lejana, por pasear y hacer ganas de comer (1894: 8).[10]

Galdós opta por dirigirse a Birmingham y desde allí, tras el consiguiente y engorroso trámite de averiguar qué tren es el más adecuado para realizar el trasbordo y obtener un nuevo billete, desplazarse a Stratford. Tarea complicada, pues la estación de Birmingham se describe como hervidero de personas y trenes. El trayecto ferroviario hacia Birmingham le pone en contacto con una de las zonas más industriales de Inglaterra. El paisaje, salpicado de chimeneas humeantes, manifiesta el poderío industrial de la comarca de Hallamshire, donde se ubican Sheffield, la metrópoli del cuchillo, y Birmingham, «ciudad populosa, una de las más grandes, ricas y trabajadoras de Inglaterra. Un poco más alegre que Manchester, se le parece en la animación febril de sus calles, en la negrura de sus soberbios edificios, y en la muchedumbre y variedad de establecimientos industriales» (1894: 8).

La segunda parte del relato dirige al lector hacia una nueva zona geográfica camino de Stratford. Desde los ventanales del tren el escritor observa atento el paisaje rural y urbanístico que se ofrece a sus ojos:

> Han desaparecido las chimeneas, han huido aquellos fantasmas escuetos que se envuelven en el humo que vomitan, y que agobian el espíritu del viajero con su negrura satánica. Penetro en un país risueño, más agrícola que industrial, impregnado de amenidad campestre. No más fábricas, no más industria. La negra pesadilla se disuelve, y el humo, que todo lo entristece, se va quedando atrás (1894: 10).

Galdós fija su atención en la poética campiña, escudriña el castillo de Warwick y al pasar por las inmediaciones de las célebres ruinas del castillo de Kenilworth, no puede evitar recordar la afamada novela de Walter Scott titulada, precisamente, con este mismo nombre. No obstante, Galdós no se detiene en

10. En el presente trabajo citamos por la edición llevada a cabo por el librero Antonio López [1894].

la descripción de estos viejos vestigios del esplendor británico, pues su viaje, peregrinación emocional, se encamina hacia el lugar que acoge la memoria del inmortal dramático:

> Omito la descripción de esas hermosas ruinas, así como la del castillo de Warwick, que me apartaría de mi objeto, y sigo en busca de la casa del poeta. ¡Kemilworth, Leicester, Isabel! Todo esto ha pasado, mientras que Shakespeare vivirá eternamente, y su humilde morada despertará más curiosidad e interés que todos los palacios de príncipes y magnates» (1894: 11).

La realidad de Stratford no desilusiona a Galdós, sino que por el contrario le sumerge en una atmósfera cálida, humana, anclada en el tiempo, pero a su vez atada al presente. Stratford es una localidad de diez mil habitantes, que respira el aire campestre, pero que disfruta de una organización social idéntica a la de una gran ciudad, es un pueblo «donde las leyes reciben el apoyo de la sanción impuesta por las costumbres» (1894: 15); Galdós se admira de encontrar tiendas tan bellas como las de Londres y comprueba que los sujetos que pasean por sus calles tienen el aspecto mismo de la burguesía londinense. El bienestar, la comodidad, la medianía placentera y sin pretensiones son los elementos que configuran Stratford: «es algo como el olor a ropa planchada que brota de la patriarcal alacena en esas casas de familia, más bien de campo que de ciudad, donde reina el orden tradicional y la economía que se resuelve en positiva riqueza» (1894: 16). Tranquilidad, armonía que no impide que la imaginación del viajero permanezca en constante ebullición, pues

> […] se lanza a los espacios ideales, representándose el tiempo en que vivía la eximia persona cuya sombra perseguimos en aquella apacible y poética localidad. No podemos separar al habitante de la morada, y nos empeñamos en trasladar ésta a los tiempos de aquél, o en modernizar al poeta para hacerle discurrir con nosotros por las calles, hoy alumbradas con gas, de su querida y placentera villa (1894: 12).

Galdós dejará volar su imaginación, ya que todo en Stratford parece confabularse en el mundo literario de Shakespeare, desde sus principales calles, hasta el propio hotel donde el novelista pernocta dos noches: «Shakespeare's Hotel»[11]: Establecimiento que se caracteriza porque todas su habitaciones llevan el nombre de títulos de los dramas del poeta: «El que a mí me tocó se denominaba «Love's Labours Lost», y la derecha mano vi «Hamlet», y más allá, en el fondo de un corredor oscuro y siniestro, «Macbeth» (1894:12). Atmós-

11. Galdós también incluye en su relación la existencia del «Red Hotel», establecimiento que alcanzó celebridad porque en él escribió Washington Irving sus impresiones sobre Stratford.

fera poética, literaria a la que el propio dueño del hotel contribuye al haber llenado de cuadros, estampas y grabados alusivos a los dramas del poeta todas las paredes del confortable establecimiento, de manera que el viajero que pasa la noche allí se ve acosado por la turba de ilustres fantasmas:

> Se los encuentra en su alcoba, en el comedor, y hasta en el cuarto de baño. Aquí «Lady Macbeth» lavándose la mano; más allá «Catalina de Aragón» reclamando sus derechos de reina y esposa, o el «Rey Lear», de luenga barba, echando maldiciones contra el cielo y la tierra. Por otra parte el fiero «Gloucester», de horrible catadura; el vividor «Falstaff», panzudo y dicharachero; más lejos el judío «Shylock» ante el tribunal presidido por la espiritual «Porcia». No faltan Antonio discurriendo ante el cadáver de César, ni «Kaliban» y «Ariel», seres imaginarios que parecen reales; «Romeo» ante el alquimista; «Julieta» con su nodriza, «Ofelia» tirándose al agua; en fin, todas las figuras que el arte creó, y la humanidad entera ha hecho suyas, reconociéndolas como de su propia sustancia» (1894: 14).

Enumeración que pone de manifiesto no sólo el sólido conocimiento que Galdós poseía del poeta inglés, su familiaridad con sus personajes literarios, sino también su innegable admiración y reconocimiento. Atmósfera mágica, literaria, que le lleva hacia el pasado, pero que también impregna las impresiones de Galdós, atento observador, al reparar en los huéspedes que se hallan en el comedor del establecimiento hotelero, tipos que le parecen figuras inmortalizadas en las novelas de Dickens, de manera que mira expectante sus «piernas esperando ver en ellas las polainas de Mr. Picwick» (1894: 15)[12]. Galdós manifiesta su agrado por el confort y limpieza de este hotel que se asemeja a las hosterías descritas por Dickens en sus novelas o por Macaulay en sus descripciones de la vida inglesa. Encarece su abundante, aunque poco variada, comida y, sobre todo, el aseo de las habitaciones, dotadas de mullidas camas. Hotel familiar que se aleja por completo de las «magníficas colmenas para viajeros que en Londres se llaman el «Metropolitan» y en París el «Gran Hotel» (1894:13).

El tercer apartado de la crónica de viaje lo dedica Galdós a describir pormenorizadamente el espacio físico de la casa que compró Shakespeare en 1574. Galdós no duda en incluir todos los datos que pueden interesar a los posibles lectores, desde el precio que pagó el dramaturgo, cuarenta libras, hasta las vicisitudes sufridas. En 1847 fue comprada por los comités de Stratford y Londres y declarada monumento nacional. Situada en una de las principales y espaciosas calles de la localidad, contrasta con los edificios modernos,

12. Recuérdese que Galdós había publicado la traducción de *Las aventuras de Picwick* de Dickens en el periódico madrileño *La Nación*, 9 de marzo a 8 de julio de 1868.

por su estructura normanda, con ensamblajes de manera ennegrecida por el trascurso del tiempo. Galdós recorre la vivienda de dos pisos, observando las muestras de admiración que dejaron viajeros ilustres grabadas en las vidrieras verdosas que la adornan –Walter Scott, Dickens, Goethe, Byron, entre otras celebridades–. Se detiene ante el retrato del dramaturgo y fija largamente su atención en las piezas que más íntimamente están relacionadas con el mismo y que se conservan en un pequeño museo anexo a la casa: originales de contratos, ejemplares de las primeras ediciones de sus dramas, utensilios domésticos, un anillo marcado con las iniciales del poeta… El Museo le interesa vivamente y le conmueve, pero reconoce que la emoción más honda la experimentó ante la inmensa chimenea de campana que preside la cocina y que se adorna a un lado y otro de dos asientos o poyos de mampostería:

> Cuantos hemos tenido la dicha de penetrar en aquel lugar, que no vacilo en llamar augusto, nos hemos sentado un ratito en donde el dramaturgo pasaba largas horas de las noches de invierno contemplando las llamas del hogar, que sin duda evocaban en su ardiente fantasía las imágenes que supo después reducir a forma poética con una maestría no igualada por ningún mortal (1894: 17-18).

Galdós ensalza el cuidado, orden y organización que observa en este monumento nacional inglés, pues se percata de que, incluso, los detalles más nimios están destinados a ensalzar la figura del dramaturgo que tanto honró a su patria. Así, el viajero puede contemplar en el jardín que rodea la casa las mismas flores y arbustos que más comúnmente son citados por el poeta en sus inmortales escenas y sonetos. El recorrido sentimental por los lugares ligados a la memoria de Shakespeare continúa con la visita al lugar donde se hallaba la casa en la que murió el mismo, derruida «bárbaramente a mediados del pasado siglo por el poseedor de la finca, sir J. Gastrell, cuyo nombre ha pasado a la posteridad por este acto de salvajismo» (1894: 20). Galdós informa a sus lectores de que este acto fue llevado a cabo por las molestias que le ocasionaban las continuas visitas de todos aquellos que rendían tributo de admiración al dramaturgo. En la actualidad tal desaguisado que atenta contra la memoria del Shakespeare se ha paliado con la construcción de un pequeño museo y un jardín «lleno de la memoria, y de las huellas, y de las sombras de aquel a quien Ben Johnson llamó *alma del siglo, asombro de la escena*» (1894: 20).

La última parte de la crónica la dedica el escritor a ensalzar la tradicional costumbre del país inglés de venerar los restos de sus hombres eminentes. Los de Shakesperare reposan en la iglesia parroquial de Stratford. La bellísima iglesia de estilo ojival es descrita con todo lujo de detalles: su gran nave con crucero, sus dos capillas colaterales pequeñas, la torre del siglo XIV que

se alza sobre el crucero, etc. Galdós señala que su interior difiere de la desnudez árida propia de los templos protestantes por la variedad de elementos ornamentales con que está adornada, como sus rasgados ventanales de estilo inglés, el altar con gallardas esculturas, la sillería de nogal hábilmente tallado, los púlpitos y sepulcros ofrecen al viajero un conjunto de «extraordinaria belleza y poesía» (1894: 22). Galdós señala que al entrar en el *santuario*, todas las miradas de los visitantes se dirigen hacia el lugar donde se encuentra el monumento del dramaturgo en la pared norte del presbiterio. Se trata de un retablo «y quien no supiera qué imagen es aquella, la tomaría por efigie de un santo puesto allí para que le adoraran los fieles» (1894: 22). El cronista se detiene en la descripción del retablo, señalando la sensación de naturalidad que emana del mismo. El visitante contempla, sobresaliendo del retablo, la imagen de medio cuerpo de Shakespeare, cuyos brazos recaen con naturalidad sobre un cojín. En su mano derecha sostiene una pluma y la izquierda se apoya sobre un papel. Galdós subraya que la expresión noble de su rostro causa un impacto emocional a todos aquellos que lo contemplan: «Imposible apartar los ojos de aquella imagen, en que por un efecto de fascinación, propio del lugar, creemos ver al dramático insigne vivo y con la palabra en los labios» (1894: 23). Fascinado por el lugar, por el ambiente que se respira en la Trinity Church, Galdós describe la impresión mística, la comunicación espiritual, que siente en su ánimo, similar a la que experimenta una persona devota ante la contemplación de símbolos sagrados:

> El entusiasmo literario y la fanática admiración que las obras de un ingenio superior despiertan en nosotros, llegan a tomar en tal sitio y ante aquella tumba el carácter de fervor religioso, que aviva nuestra imaginación, sutiliza y trastorna nuestros sentidos y nos lleva a compenetrarnos con el espíritu del ser allí representado, y a sentirle dentro de nosotros mismos, cual si lo absorbiéramos en virtud de una misteriosa comunicación (1894: 25).

El espacio se configura como lugar sagrado, no sólo por pertenecer a una iglesia consagrada al culto, sino por encontrarse en él los restos del poeta. Galdós no alude en ningún momento a la fe religiosa de los visitantes, sino que contempla el recinto como un nuevo templo pagano en el que se venera al «dramaturgo más grande que han producido los siglos» (1894: 28). El novelista ha alcanzado la meta de su peregrinaje y su espíritu parece conmocionarse profundamente. Su lenguaje, plagado de términos y símbolos religiosos, transmite con nitidez sus emociones y sentimientos. Para Galdós el espacio e individuo se asimilan en perfecta armonía, pues «aquel interior es digno de encerrar la memoria y los restos mortales del más gran dramaturgo del mundo, que en aquel recinto duerme su genio con un reposo que no es

el de la muerte» (1894: 25). Espacio idóneo para que cualquier persona que posea un mínimo de tacto o delicadeza espiritual pueda experimentar, como él mismo comprueba, «emociones profundísimas, imaginando que conoce a Shakespeare, y se connaturaliza con él más estrechamente que leyendo sus obras» (1894: 25).

El clímax emocional va descendiendo en las últimas páginas de la crónica del viaje realizado por Galdós en 1889. La visita a otros lugares vinculados a la existencia de Shakespeare en Stratford cierra el viaje físico y epiritual del novelista español. Así, por ejemplo, rememora en el relato la visita a la Grammar School, donde el dramaturgo recibió la primera enseñanza o a la Guildshall, donde, según la tradición, los cómicos errantes que llegaban a Stratford daban sus funciones dramáticas. Lugar en el que con toda probabilidad Shakespeare vio las primeras representaciones escénicas que despertarían su genio creador. Los monumentos modernos consagrados a honrar la memoria del hijo más ilustre de la localidad no agradan en demasía a Galdós. La Clock Tower, de estilo gótico, le parece una construcción más severa que elegante y de proporciones no muy grandiosas, mientras que el Shakespeare Memorial Building se asemeja a un depósito comercial. La ventaja del segundo sobre el primero la percibe Galdós en los beneficios que proporciona, pues el Shakespeare Memorial alberga en su seno un teatro, un museo y una biblioteca. Especialmente atractivo le resulta la gran sala del teatro, donde «con frecuencia se representan por los mejores actores ingleses los dramas del sublime hijo de Stratford» (1894: 27) y la estatua en bronce ubicada en el agradable jardín que rodea el Shakespeare Memorial, estatua decorada con cuatro figuras representando a Lady Macbeth, Hamlet, Falstaff y el príncipe Hal, es decir, los cuatro caracteres fundamentales de la creación shakesperiana –el trágico, el filósofo, el cómico y el histórico–. Vasto edificio, en definitiva, que erigido por suscripción popular, honra a sus paisanos y es prueba irrefutable de su refinada cultura, en el sentir de Galdós.

El viaje físico y emocional de Galdós ha concluido. Viaje ardientemente deseado, tal como él mismo confiesa en las primeras líneas de la crónica: «En cuantas visitas hice a Inglaterra me atormentaron las ansias de ver la gloriosa villa… Una vez por falta de tiempo, otra por rigores del clima, ello es que no puede realizar mi deseo hasta el pasado año [1889]» (1894: 5). Galdós plasmará en esta crónica la turbación íntima experimentada al pisar el suelo, «que no vacilo en llamar sagrado» (1894: 5), donde nació y murió su admirado Shakespeare. Galdós no duda en unir la figura del dramaturgo con el lugar en que vivió, afirmando rotundamente que «no hay en Europa sitio alguno de peregrinación que ofrezca más interés ni que produzca emociones tan hondas, contribuyendo a ello, no sólo la grandeza literaria del personaje, a cuya

memoria se rinde culto, sino también la belleza y poesía incomparables de la localidad» (1894: 5). Espacio urbano y literatura hermanadas a través del genio universal de William Shakespeare.

BIBLIOGRAFÍA

BERKOWITZ, H. Chonon, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1989.

FRANCO RODRÍGUEZ, José, *En tiempos de Alfonso XII*, Madrid, Renacimiento, s.a.

HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel, *Bibliografía de Galdós*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.

NUEZ, Sebastián de la, *Biblioteca y archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN, *Cartas del Archivo de Galdós*, Madrid, Taurus, 1967.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro, *De como llego a Inglaterra. –Y a quien, y a donde– el primer ejemplar de «Fortunata y Jacinta», enviado por su autor*, Madrid, Imprenta El Arte, 1981.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1996.

PÉREZ GALDÓS, Benito, «Stratford-on-Avon. The home of Shakespeare», *El Imparcial*, 28 de mayo, 4, 11 y 18 de junio de 1894.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La casa de Shakespeare. Portugal. De vuelta a Italia*, Barcelona, Antonio López, Editor, «Colección Diamante», s. a. [1894].

PÉREZ GALDÓS, Benito, «La casa de Shakespeare», en *Memoranda. Paco Navarro. La Reina Isabel. La casa de Shakespeare. Pereda. Cuarenta leguas por Cantabria. Clarín. Ferreras. Don Ramón de la Cruz y su época. Niñerías. Soñemos, alma, soñemos. Rura. ¿Más paciencia? La República de las Letras*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), 1906, pp. 35-57.

PÉREZ GALDÓS, Benito, «La casa de Shakespeare», en *Obras Completas. Novelas y Miscelánea*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1196-1202.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras Completas. Novelas y Miscelánea*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1430-1473.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La casa de Shakespeare*, Madrid, Rey Lear, 2007.

SHOEMAKER, William H., *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

www.lascartasdeperezgaldos.es

Fecha de recepción: 20-1-2012
Fecha de aceptación: 30-4-2012

REALISMO Y ESPACIO URBANO: NOTAS SOBRE *LA TRIBUNA* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Dolores THION SORIANO MOLLÁ

Université de Pau et des Pays de l'Adour

RESUMEN

A través del presente trabajo se pretende demostrar que el espacio, en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, desempeña un papel preponderante en el establecimiento del pacto de ficción para que la novela sea actualizada como intencionalmente realista. El estudio de los paratextos, del *incipit,* del primer capítulo y del diseño de *La Tribuna* pone de manifiesto que el espacio urbano otorga cohesión y unidad al conjunto de cuadros y estudios que componen la novela, como elemento estructurante y estético en el que se sustenta el determinismo naturalista.
Palabras clave: Realismo, Naturalismo, Espacio, Novela urbana, La *Tribuna,* Emilia Pardo Bazán, *Incipit*.

ABSTRACT

This paper aims to show that the concept of space in *La Tribuna* of Emilia Pardo Bazán is paramount to the establishment of the fictional pact that is required for the novel to be revised as intentionally realistic. The study of the paratexts, the *incipit*, the first chapter and the design of *La Tribuna* underscores the fact that the urban space gives cohesion and unity to the ensemble of scenes and studies that make up the novel, as a structuring and aesthetic element, and a cornerstone its naturalist determinism.
Key words: Realism, Naturalism, Space, Urban roman, *La Tribuna,* Emilia Pardo Bazán, *Incipit*.

El reconocimiento por parte del lector de las coordenadas referenciales es una de las condiciones *sine qua non* para que el texto sea actualizado como intencionalmente realista (Villanueva, 1992 y 2004). El mundo posible en el que

programáticamente se entreteje una novela realista proporciona al lector de manera inmediata toda la información necesaria para que el relato se ajuste a un universo de ficción construido en unos espacios y regido en unos tiempos organizados de acuerdo con la lógica, los atributos y las funciones naturales de las experiencias vividas por el lector coetáneo; o en otros términos, para la creación «del campo interno de referencia y la producción de garantías de autenticidad» (Villanueva, 1992: 181). Los escritores, conscientes de la necesidad de seducir a su lector desde sus primeros contactos y de responder a su horizonte de expectativas, suelen utilizar los recursos del paratexto –retomando la terminología de Genette– y, como demuestra Darío Villanueva en su fundamental estudio *Teorías del Realismo*, en el «título, el primer párrafo y el capítulo inicial de la obra sometida a la prueba de su productividad realista como textos básicos sobre cuyas propiedades estructurales y estilísticas se habrá de comprobar la respuesta del lector o lectores» (Villanueva, 1992: 181).

En este trabajo nos detendremos además en el estado de la funcionalidad de otros elementos tales como el índice de títulos, los incipit de los capítulos y el diseño estructural de la obra en cuadros-secuencias. Observaremos cómo el espacio de la urbe –y la calle como unidad metonímica– otorgan cohesión y favorecen la plasmación de los preceptos estéticos naturalistas.

Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna* (1883) hizo uso de todos estos componentes narrativos para establecer un pacto de ficción realista y explorar las estrategias que permitían plasmar su personal lectura de la estética naturalista.

1. LOS PARATEXTOS DE *LA TRIBUNA*: UN PROGRAMÁTICO TEXTO REALISTA

El título anuncia una novela de personaje tan en boga a la sazón. Aunque en Amparo, la Tribuna, recaiga un peso fundamental en la construcción del mundo de ficción verosímil, nos centraremos en el estudio de la dimensión espacial ya que es uno de los componentes, que de entrada guía al lector en el proceso de desentrañamiento del texto y, por lo tanto, uno de los elementos que en primer término se suele someter a la «prueba de productividad realista» para que su lectura sea intencionalmente, valga la redundancia, realista. Por la fusión natural del espacio con la dimensión temporal –el cronotopo de Batjin– en el desarrollo de la trama o por las relaciones simbióticas que entabla con el personaje, asociaremos estas coordenadas y componentes cuando lo consideremos imprescindible.

Antes de adentrarnos en el estudio del *incipit* y del primer capítulo de la novela como unidades productoras de sentido de realidad en el establecimiento del pacto de ficción, detengámonos en otros de los componentes

del paratexto que cumple semejantes funciones. Se trata del prólogo de la novela, estrategia a la que solía recurrir en este período Emilia Pardo Bazán para exponer sus planes estéticos (Patiño Eirín, 1995). En el de la *La Tribuna* la escritora justifica algunas de sus elecciones y las referidas a Marineda, la ciudad literaria, son de singular importancia para el estudio de la dimensión espacial en la creación del pacto de ficción novelesco.

Emilia Pardo Bazán, guiada por los límites que imponen una «trama de sucesos políticos tan recientes como la Revolución de Setiembre de 1868» (Pardo Bazán, 2002: 47) transcurridos en la ciudad de La Coruña, recurrió en *La Tribuna* al prólogo para justificar su quehacer novelesco. La factura imaginativa de sus geografías, y no sólo morales como la escritora aducía en su manuscrito, le « impulsó a no situarla en ningún punto de la geografía física, sino de aquella geografía moral de que habla Pereda, y que todo novelista se forma en uso del más indiscutible de los derechos» (Bernardi, 2007: 159). En el manuscrito original de ese programático prólogo, la escritora optaba por elucidar en qué consistía su estética, parcialmente realista-naturalista por decisión propia, al igual que hizo en otras novelas:

> Así ni en el terreno privado ni en el político podría decirse que aunque el fondo está tomado en el riquísimo campo de la realidad, he prescindido de aquella libre invención que el novelista ha menester y a la vez que ha tenido más libertad para fijar con [¿razón?] de la verdad el palacio de la fantasía (Bernardi, 2007: 160).

Aunque Emilia Pardo Bazán estudiaba la realidad circundante, mantenía su relato en las lindes de la ficción verosímil ya que éstos le conferían mayor libertad para «dar vida a un análisis» (Bernardi, 2007: 160) que de manera objetiva había realizado previamente. Ese justo medio en el que deseaba establecer *La Tribuna*, pese a su significativa importancia, quedó algo eclipsado en la versión final de aquellas advertencias. En ella, la autora dilataba su justificación en un preciso pasaje en el que equiparaba la geografía física de la ciudad de Marineda con la de otras ciudades de existencia literaria, precisamente porque uno de los componentes que más ayudan al lector a aferrarse a la realidad es el espacio, si bien puede resultar un lastre para la creatividad del escritor. Por dichas razones, en el prólogo definitivo doña Emilia justificó con mayor detalle sus argumentos iniciales y recomendó a su lector ideal que se recrease su propio y ficticio espacio urbano:

> Quien desee conocer el plano de *Marineda*, búsquelo en el atlas de mapas y planos privados, donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino el de las ciudades de R***, de L*** y de X***, que abundan en las novelas románticas. Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que

> los elementos todos del *microcosmos* estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal fue el procedimiento que empleé en *La Tribuna*, y lo considero suficiente –si el ingenio me ayudase– para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra (Pardo Bazán, 2002: 47).

En esos términos definía la escritora el marco topográfico en el que se desarrolla la historia narrativa de *La Tribuna*. De hecho, los lugares que habitan o recorren los personajes se integran con verosimilitud en la unidad urbanística de la ciudad, en sus componentes arquitectónicos –casas, fábrica, iglesias, plazas, paseo, teatro y castillo–, en su vías de comunicación –calles y carreteras–, en sus organizaciones y divisiones en barrios altos y bajos, en el centro de la ciudad y sus parajes naturales circundantes –huerto, playa, alameda–, en el núcleo y el periférico mundo rural. Sin embargo, la protección de los acontecimientos y de los personajes que habitaban Marineda bajo el casi translucido velo de la ficción le servía de salvaguarda ante cualquier ejercicio de verificación en el que hubiesen podido explayarse sus convecinos de La Coruña. Los aspectos políticos y morales de la novela justifican en aquella Coruña decimonónica las precauciones que tomaba doña Emilia. Precisamente, ya se ha estudiado la dimensión espacial de las obras localizadas en las ciudades de su Galicia y se ha analizado cómo en *La Tribuna* la autora recreaba su ciudad natal bajo el nombre de Marineda, al igual que lo hizo en *De mi tierra* (1888), en *La piedra angular* (1891), en *Doña Milagros* (1894), en *Memorias de un solterón* (1896) y en las novelas cortas *La dama joven* y *Rodando* (Levy 1959-1961, págs. 283-284). Como afirmaba Benito Varela Jácome, en ellas «Marineda es más que un símbolo de prototípica ciudad provinciana. Es una realidad ciudadana concreta, recognoscible en sus menores elementos urbanos, a pesar de los cambios de nombre de sus barrios, sus calles y sus plazas» (Varela Jácome, 1973: 166). El lector coruñense o allegado a dicha urbe podía actualizar y descubrir los referentes realistas de la novela que compondrían, pese a lo afirmado por la escritora, su campo de referencia externo y establecer sus personales reglas de autentificación realista. Ese lector podía, sin grandes dificultades, identificar los lugares novelados, los barrios, las calles, las plazas y los monumentos… en los años de transcurso de la novela y cotejarlos con los existentes, como ya lo hicieron Josette Lévy y Benito Varela Jácome. En ese plano literario de Marineda, el lector local, sobre todo coetáneo, podría identificar sin grandes dificultades lo que en los siguientes términos exponía Varela Jácome:

> El Barrio Alto es la Ciudad Vieja; el Barrio Bajo, la Pescadería. El «Páramo de Solares» separa los dos núcleos urbanos. El antiguo «Derribo» corresponde a la actual calle empinada de Nuestra Señora del Rosario; el campo de San Agustín se transforma más tarde en plaza del Marqués de San Martín […] En

> el ámbito de la Pescadería, la «Calle Mayor», principal vía de enlace entre los sectores alto y bajo, es la actual Calle Real. La asoportalada Marina, surgida como consecuencia del relleno para la construcción figura con su verdadero nombre. El «Paseo de Filas» es el Cantón. El bullicioso mercado está localizado en el mismo lugar: Y la calle de Cartuchos, entre Panaderas y de San Agustín, se llama, desde 1916, de Varela Silvela.
>
> La descripción de la iglesia de «San Efrén», cita de la burguesía coruñera, es sin duda alguna, la parroquial San Jorge. […] En el cinturón ciudadano del sur, la *Olmeda* corresponde a la Palloza, y la «Cuesta de San Hilario», a Santa Lucía. En el extremo montaraz de la península podemos marcar varios itinerarios: los alrededores del cementerio; la actual calle del Faro; la vereda del polvorín; la Ronda de Monte Alto; el camino de la Torre de Hércules; desde el Campo de Marte a Las Lagoas, denominada Avenida de Hércules desde 1929… (Varela Jácome, 1973: 167-168).

Aun cuando los dictados de la escritora relativos a la ciudad quedaban claramente establecidos, su ocultamiento resultaba en realidad liviano, como bien demostraba Varela Jácome en la extensa cita reproducida.

Si consideramos otros paratextos como semilleros de sentido que potencialmente podían corroborar el realismo de *La Tribuna,* cabría –antes de adentrarnos en el estudio del espacio en el *incipit* y en el primer capítulo– examinar el índice de títulos, paratexto con el que la escritora estimula la curiosidad, nutre el horizonte de expectativas del lector y refuerza la trabazón de la novela. Aun cuando Emilia Pardo Bazán otorgaba gran relevancia al marco geográfico, el espacio ya no sobresale en la titulación de los capítulos con aquella singularidad que en el prólogo le atribuía. Sólo dos títulos remiten a lugares o escenarios: «Pueblo de su nacimiento» (III) y «Dónde vivía la protagonista» (XXX). Ambos ponen de manifiesto la relevancia del espacio en tanto que tema y base filosófica en la novela naturalista. Más tarde volveremos sobre el asunto.

Por otra parte, anotemos que predomina la titulación sustantiva sobre la verbal. Emilia Pardo Bazán seleccionaba cosas varias –«Barquillos» (I), Villancicos de Reyes (V), «Pitillos» (XI), «Estudios históricos y políticos» (X), «Sorbete» (XIV)–; anunciaba funciones de los personajes – «Padre y madre» (II), «Tribuna del pueblo» (XVIII)…– o introducía referentes históricos –«La Gloriosa» (IX), «Himno de Riego, Garibaldi, Marsellesa» (XV), «Revolución y reacción mano a mano» (XVI)...–. El esquematismo dominante no es óbice para que estos títulos no cumplan las funciones informativas, conativas y poéticas que les son propias, ya que todos obedecen a realidades que forman parte de las descripciones de ambientes o de los relatos de hechos. Numerosas titulaciones de *La Tribuna* responden al modelo de descripción realista-naturalista en la que incluso el objeto más nimio puede dinamizar un significado

metonímico. En última estancia, la titulación de los capítulos en *La Tribuna* revela su condición de estudios o documentos ensamblados «de una manera objetiva, documental, ofreciéndolos como pequeños conjuntos orgánicos, que en apariencia apenas presentan conexión unos con otros» (Baquero Goyanes, 1986: 11).

En el marco pragmático global de la novela, antes de iniciar la lectura del texto creativo, el lector ya poseía las reglas que la escritora establecía para la construcción de su universo ficcional y algunas claves para su desentrañamiento que estimulasen la suspensión del juicio, en particular las del lector coruñense y coetáneo. Todos estos elementos se revalidan desde el *incipit* del texto –a menudo coincidente con el primer párrafo citado por Darío Villanueva– en los primeros contactos efectivos del receptor con el universo de ficción.

Frente al concepto tradicional latino *Incipit liber*, o primera frase de un libro, Yuri Lotman (1988) estudió la presencia del marco como frontera que separa la obra literaria de todo lo que está fuera de ella y analizó su función codificadora. La delimitación de *incipit* ha generado opiniones muy diversas. Aunque todos suelen destacar su papel como generador de sentido, su delimitación es muy imprecisa, de la primera frase (Duchet, 1971 y 1980) o la primera escena (Dubois, 1973) a interpretaciones más flexibles que proponen una geometría variable, como la de Andrea del Lungo (1997, 2003). Para Del Lungo, la extensión del *incipit* depende del tipo de texto y de sus funciones. Por consiguiente, lo define como un fragmento de texto que se sitúa en el umbral de entrada al universo de ficción –en el que un narrador ficticio toma la palabra para dirigirse a un lector ficticio– y se cierra en la primera ruptura importante del texto. Este fragmento mantiene relaciones estrechas con el paratexto y el resto del texto, cumple las funciones de referente y orientador, establece un primer acuerdo con el que se relacionará el resto de la obra (Del Lungo 2003: 54-55).

2. EN TORNO AL *INCIPIT* Y EL PRIMER CAPÍTULO

El *incipit* de *La Tribuna* corresponde a las características del texto básico capaz de suscitar respuestas positivas en los lectores que se adentren en el universo de ficción. Pardo Bazán dispuso en un orden bastante clásico los componentes novelescos esenciales. El espacio, el tiempo, el personaje y la acción enmarcan el texto en unas coordenadas verosímiles según se puede observar en la cita siguiente:

> Comenzaba a amanecer, pero las primeras y vagas luces del alba a duras penas lograban colarse por las tortuosas curvas de la calle de los Castro cuando

> el señor Rosendo, el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda, se asomó, abriendo a bostezos, a la puerta de su mezquino cuarto bajo. Vestía el madrugador un desteñido pantalón grancé, reliquia bélica, y estaba en mangas de camisa. Miró al poco cielo que blanqueaba por entre los tejados, y se volvió a su cocinilla, encendiendo un candil y colgándolo del estribadero de la chimenea. Trajo del portal un brazado de astillas de pino, y sobre la piedra del fogón las dispuso artísticamente en pirámide, cebada por su base con virutas, a fin de conseguir una hoguera intensa y flameante. Tomó del vasar un tarterón, en el cual vació cucuruchos de harina y azúcar, derramó agua, cascó huevos y espolvoreó canela. Terminadas estas operaciones preliminares, estremeciose de frío –porque la puerta había quedado de par en par, sin que en cerrarla pensase y descargó en el tabique dos formidables puñadas. (cap. I, 51)[1]

Emilia Pardo Bazán introduce al lector con este *incipit* narrativo en su universo novelesco bajo la perspectiva de un narrador omnisciente, quien transcribe la materialidad de la escena observada con aparente fidelidad y objetividad. El narrador supuestamente selecciona la información necesaria para que aquel universo sea reconocido como verosímil. El *incipit* se estructura en dos partes. En la primera, se establecen los referentes iniciales del texto: tiempo, espacio y personaje. Las coordenadas temporales y espaciales yuxtaponen dos niveles informativos, el general o universal y el particular: cualquier amanecer y sus primeras luces, de cualquier calle «de los Castros» y cualquier cuarto bajo que el lector conoce de antemano y acepta como elementos del campo de referencias del universo literario marinedino. En este párrafo inicial la escritora aporta por lo tanto la información mínima sobre su universo de ficción y anuncia su proyecto de creación artística. A pesar de la aparente objetividad, el narrador utiliza un lenguaje poético con adjetivos y adverbios, con luces y formas que condicionan la percepción pictórica del escenario –sucinta pero eficazmente descrito– en el que sumerge al personaje. Las pinceladas descriptivas de la oración inicial despliegan significados connotativos que enriquecen las atmósferas contrastadas y en oposición –oscuridad y luz, frío y calor– del marco. Este se presenta ya en constituyentes mínimos del paisaje urbano: calle, ciudad, casa, tejados, chimenea, puerta, tabique combinando vistas exteriores e interiores, habitadas y vacías, públicas y privadas, que anticipan la singularidad de la novela por ubicarse en las clases bajas de la sociedad y reflejar su problemática condición en el seno de Marineda. Además, por el medio en que el personaje del señor Rosendo se desenvuelve, por su apariencia externa, por su oficio y por la relación de sus acciones y gestos a los

1. Citamos siempre por la misma edición de *La Tribuna* de 2002 a cargo de Marisa Sotelo, pero a partir de ahora, indicaremos sólo el capítulo y la página.

que dedica la segunda parte del *incipit,* la escritora vuelve a insertar *La Tribuna* en el ámbito de la estética naturalista. Así queda instaurado el paradigma que determinará posteriormente a su protagonista –y no sólo por la pobreza y por los lugares que la caracterizarán o por los que transitará en la urbe–, porque será, a imagen de su padre, el personaje que «disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda», capaz de sobrepasar las fronteras cerradas de su universo natural para contactar con los de las clases superiores sin por ello cambiar de condición. El ritmo vivo, la sintaxis y el vocabulario sencillos son otros elementos del relato de los que el *incipit* da cuenta. En suma, en su habilidoso párrafo inicial, doña Emilia abre las puertas de su universo de ficción con suma eficacia retórica y funcional, al punto que tanto los referentes como el establecimiento del proyecto estético encauzan incluso al lector despistado.

Dada la breve extensión de sus capítulos, el resto del primero sirve para completar la información del *incipit.* En él, el narrador redondea la descripción de la fabricación de barquillos en el que colabora la protagonista –una huraña y pobre «mozuela de hasta trece años» en cuya caracterización se demora– e introduce al tercer miembro de la familia, la madre paralítica y desdeñosa; todo ello en el espacio cerrado de la mísera casa. En armonía con el espacio en el que habita, el perfil de Amparo queda delineado de manera conductista merced a la descripción de los vestidos, de su comportamiento y de sus declaraciones, en contraste con las perspectivas del narrador comentador y de su madre. Ésta, condenada al inmovilismo del espacio interior, ya caracteriza a su hija de manera antagónica en el intercambio dialógico del final del primer capítulo:

> Viendo a la chiquilla vestida se escandalizó: ¿a dónde iría ahora semejante vagabunda?
>
> -A misa, señora, que es domingo... ¿Qué volver con noche ni con noche? Siempre vine con día, siempre... ¡Una vez de cada mil! Queda el caldo preparadito al fuego... Vaya, abur.
>
> Y se lanzó a la calle con la impetuosidad y brío de un cohete bien disparado (cap. I, 56).

3. LA CALLE COMO ELEMENTO DE COHESIÓN Y «PATRIA» DE AMPARO

En el diseño de un mundo verosímil en el que dar densidad corpórea a los personajes, Pardo Bazán utiliza la calle como unidad esencial de la geografía urbana. El espacio de la calle, que fija las coordenadas referenciales desde el *incipit,* contribuye a la creación de un significado reticular por los valores individuales y sociales que presagia la novela. Amparo, la niña vagabunda,

que rauda huye del sofocante espacio familiar «con la impetuosidad y brío de un cohete bien disparado», cierra el primer capítulo y prefigura la mujer emancipada en el espacio público. Ensanchando y abriendo referentes, del privado al público, del cuartucho en la calle de los Castros a las perspectivas panorámicas de la ciudad, logrará Pardo Bazán dar progenitura a Amparo en simbiosis con la urbe. Si en este primer capítulo en el que se prefigura la novela, la escritora logra captar a su lector, éste tendrá que subordinarse a los planes que ella le imponga al dividir *La Tribuna* en secuencias. En efecto, la brevedad con la que diseña sus unidades-documentos dilatan la definición del perfil de «la hija de la calle» (cap. VI, 86), a los capítulos inmediatos como después analizaremos.

Las coordenadas establecidas en el pacto de ficción, sobre todo en el *incipit* y el primer capítulo, se perpetúan y desarrollan a través de la novela. La concentración del espacio en un referente estructurado como la ciudad contribuirá de manera específica a la creación de la cohesión interna y responderá al horizonte de expectativas ya creado en el lector. A la ilusión de veracidad que dimensión espacial –en estrecho diálogo con los demás componente– potencia en estas unidades paratextuales y textuales se suma además la valoración que el naturalismo hace del espacio desde un punto de vista ideológico y estético. El determinismo del medio, la concepción de espacios que subsuman a los personajes y el detallismo de sus descripciones como metonimias de esos ambientes a los que tanta importancia concedió Zola y de los que no renegó técnicamente Emilia Pardo Bazán –a pesar de su defensa del libre albedrío y sus reparos a la prolijidad descriptiva en *La Cuestión palpitante–,* caracterizan *La Tribuna* como primer ejercicio naturalista de la escritora (Baquero Goyanes, 1986; Clemessy, 1988; González Herrán, 1988 y 1989b; Sotelo Vázquez, 1992).

En ese laboratorio naturalista que *La Tribuna* representa, si a medida que avanza la lectura la geografía de Marineda se va construyendo en fusión de los personajes, es porque éstos, siguiendo los dictados de Zola, están caracterizados por su entorno urbano como anunciaba el primer capítulo y ratificaba en los siete siguientes. Pardo Bazán atribuye a Amparo una vivencia fisiológica de la calle, sentida como necesidad vital: «Al sentar el pie en la calle, Amparo respiró anchamente» (cap. III, 62) y descrita de manera orgánica, pues «sentía Amparo en las piernas un hormigueo, un bullir de la sangre, una impaciencia como si le naciesen alas a miles en los talones» (cap. II, 57), de modo que una vez atendidas las tareas caseras, «con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones» (cap. II, 58). En simbiosis con su modo de vida en la urbe, a Amparo la caracterizan «instintos erráticos»

(cap. II, 58) y acabará encarnando el individuo cuyo destino condiciona el entorno. Si años después Amparo sobresalía en Marineda, se debía a su « robustez, vencedora en la lucha con el medio ambiente, había crecido en razón directa de los mismos peligros y combates» (cap. XXVII, 204). Por lo tanto, Pardo Bazán utilizó la dimensión espacial en las primeras páginas de su novela para definir el pacto de ficción realista, pero, en particular, para dar cuerpo artístico al determinismo naturalista. Para la niña abandonada y solitaria, «la calle es la patria» (cap. VI, 86) y «su paraíso» (cap. II, 58) «terrenal» (cap. VI, 86). Por ser un espacio en el que se afirmara su identidad femenina, el narrador recoge en su relato la mirada que ella vierte del mismo. La calle, vista a través del temperamento de la protagonista según rezaba el precepto naturalista, es ante todo movimiento, desplazamiento y fuente de libertad. Debido a sus orígenes y a diferencia de las mujeres de otras clases sociales, Amparo, niña o joven, deambula sola sin necesidad de entablar más que superficiales y, una vez más, fisiológicos a corporales relaciones de alteridad y sociabilidad:

> El gentío la enamoraba, los codazos y enviones la halagaban cual si fuesen caricias, la música militar penetraba en todo su ser produciéndole escalofríos de entusiasmo. Pasábase horas y horas correteando sin objeto al través de la ciudad, y volvía a casa con los pies descalzos y manchados de lodo, la saya en jirones, hecha una sopa, mocosa, despeinada, perdida, y rebosando dicha y salud por los poros de su cuerpo. Sola en casa con su padre, apenas este salía, ella le imitaba por no quedarse metida entre cuatro paredes (cap. II, 58).

Su infancia de andariega solitaria por las calles de Marineda legitima su carácter independiente, según un doble sentido de causalidad-efecto entre el determinismo ambiental y el temperamento. Con estas bases Amparo encarna un modelo de individualismo atípico a la sazón. Por haber sido independiente en el espacio público, podrá devenir «la cigarrera revolucionaria» (Sotelo, 2010).

En los primeros capítulos, la calle representa un lugar abierto y de tránsito; zona de circulación y de intercambio, la calle es también espacio de contrastes. Las calles de Marineda por las que suele deambular Amparo son activas y animadas en los barrios pobres de Abajo y en las zonas comerciantes; herméticas, frías y mortecinas en el barrio rico de Arriba; desafiantes en torno a la Calle Mayor o la Pescadería (Valera Jácome, 1973: 167-176). Con el paso de las estaciones, a raíz de los acontecimientos históricos y durante las celebraciones, estos núcleos se convierten en escenarios cambiantes y transfigurados. Para Amparo –en ello redundará la escritora–, la urbe está concebida como universo en la que se pone de manifiesto su pensamiento y su subjetividad y que prefiguran su carácter expansivo y soñador:

> La calle le brindaba mil distracciones, de balde todas. Nadie le vedaba creer que eran suyos los lujosos escaparates de las tiendas, los tentadores de las

> confiterías, las redomas de color de las boticas, los pintorescos tinglados de la plaza; que para ella tocaban las murgas, los organillos, la música militar en los paseos, misas y serenatas; que por ella se revistaba la tropa y salía precedido de sus maceros con blancas pelucas el Excelentísimo Ayuntamiento. ¿Quién mejor que ella gozaba del aparato de las procesiones, del suelo sembrado de espadaña, del palio majestuoso, de los santos que se tambalean en las andas, de la Custodia cubierta de flores, de la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas? ¿Quién lograba ver más de cerca al capitán general portador del estandarte, a los señores que alumbraban, a los oficiales que marcaban el paso en cadencia? Pues, ¿y en Carnaval? Las mascaradas caprichosas, los confites arrojados de la calle a los balcones, y viceversa, el entierro de la sardina, los cucuruchos de dulce de la piñata, todo lo disfrutaba la hija de la calle. Si un personaje ilustre pasaba por Marineda, a Amparo pertenecía durante el tiempo de su residencia: a fuerza de empellones la chiquilla se colocaba al lado del infante, del ministro, del hombre célebre; se arrimaba al estribo de su coche, respiraba su aliento, inventariaba sus dichos y hechos.
>
> ¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo, tan amiga del ruido, de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbraba (cap. II, 58).

Por su asimilación con la urbe, «Amparo, hija de las calles de Marineda, ciudadana hasta la médula de los huesos» (cap. XII, 120) se condena a sí misma al apartarse de la ciudad en un oculto y caricaturesco *locus amoenus,* escenario de sus amores. Ella no logra cambiar su condición porque el amor y la ambición la sumirán en cervantino engaño.

Como se ha podido ir observando, en *La Tribuna* los espacios no son meros escenarios ni lugares de paso o de estancia, sino que son «figuras activas, espacios personalizados, vivientes, malignos o pasivos» (Gullón, 1979: 119) o metonimias de los personajes que los ocupan. Son además espacios psicológicos y simbólicos, cuyos valores refuerza la percepción proxémica de los mismos (Álvarez Méndez, 2007: 14).

4. DISEÑO NARRATIVO Y FUNCIONALIDAD DE LA URBE

Otro de los resultados que doña Emilia obtuvo en el laboratorio naturalista es el diseño estructural de *La Tribuna*. El que esté fragmentada en treinta y ocho capítulos cortos e independientes responde a la voluntad de la escritora de crear un nuevo plan dispositivo de factura naturalista, como ya apunta Baquero Goyanes. Difícil resulta por lo tanto admitir que la organización de los capítulos, por muy superficial que le parezca a doña Emilia, carezca de significado y aun cuando diez años después, al analizar *El jardín de Berenice* de Maurice Barrès, declarase que: «la originalidad de un libro consiste en la

novedad y eficacia de su contenido intelectual o artístico, no en pueriles alambicamientos ni en que los capítulos estén divididos en secciones numeradas con letras griegas. Tampoco la sensibilidad en vanas palabras» (Pardo Bazán, 1973: 1071; Patiño Eirín, 1998: 202). Además, «es impensable», como anota Germán Gullón a propósito de *Los Pazos de Ulloa*, «que doña Emilia fuera simplemente una descuidada a la hora de narrar, inconsciente del hecho de que ciertas transiciones entre episodios parecen demasiado abruptas» (Gullón, 1990: 92). Los cuadros o secuencias narrativas que representan cada uno de los capítulos pueden parecer desligados o abruptos según el criterio desde el que se analice, desde el desarrollo de la trama, de las focalizaciones o del tiempo diegético, pero no ocurre lo mismo dentro de la estructura absorbente y unitaria que la ciudad representa. La trabazón de las secuencias que componen la novela se establece sobre todo merced a la función aglutinadora de la urbe y a la íntima relación que sus espacios mantienen con sus personajes en su caracterización y en el desenvolvimiento de la acción.

Independientemente de si Pardo Bazán estuviese respondiendo o no a las críticas de Clarín respecto de la débil estructuración de sus novelas anteriores (González Arias, 1992: 50; Penas Varela, 2003: 51-55), lo cierto es que cuando la escritora compone sus novelas más naturalistas modifica la estructura y la *dispositio*. Ateniéndonos a las unidades más visibles, la de los capítulos, anotemos que *Pascual López* (1879) y *Un viaje de novios* (1881) se componen de 12 y 14 capítulos respectivamente, mientras que en *La Tribuna* (1883) casi triplica el número de capítulos elevándolos a 38, pero, como ya hemos observado, fragmentando la intriga en secuencias ambientales, en *tranches de vie*, de modo que incluso el cuadro costumbrista se puede insertar por su interés documental como instantánea, sin gran menoscabo para el conjunto. Siguiendo la misma tónica en la creación de breves pero numerosos documentos orgánicos, Emilia Pardo Bazán compondrá *Los Pazos de Ulloa* (1886) con 30 capítulos y *La Madre Naturaleza* (1887) con 37, todos ellos de corta extensión como en *La Tribuna;* mientras que tras el paréntesis de *El Cisne de Vilamorta* (1885) con 26 capítulos, la escritora empieza a modificar sus diseños compositivos reduciendo paulatinamente el número de cuadros documentales –ya en *Insolación* (1889) eran 22–, pero, singularmente a partir de *Una cristiana* (1890), que consta de 13 capítulos, hasta llegar a los 6 capítulos extensos –con escenas y pausas internas–, que componen *La Quimera* (1905) o los 7 de *Dulce Dueño* (1911). Aunque todo ello dependa de los asuntos y tramas, es evidente que en el período de mayor auge del naturalismo y pese a las controvertidas opiniones sobre las características técnicas singulares o no

en España de la corriente estética francesa, Pardo Bazán está realizando sus propios experimentos con la novela.

Porque la noción de cuadro o escena que sustenta la novela es insuficiente para construir un relato perfectamente arquitrabado por los límites materiales que impone, como indicábamos a la hora de caracterizar el personaje de Amparo como hija de las calles de Marineda, la escritora se esmera en que todos los componentes narrativos participen activamente en el desarrollo de una unitaria trabazón, imagen del fluir verosímil de la vida misma, a la vez que sigue pergeñando en ofrecer las instrucciones concretas que estimulen un desentrañamiento realista y mantengan las bases del pacto de ficción.

Si bien cada capítulo-secuencia está refrendado por las relaciones de continuidad y de orden que mantiene con la trama novelesca, sus inicios –a modos de *incipit*– siguen enriqueciendo el campo de referencias interno. En ellos, la información espacial es la más constante y precisa –frente a la temporal y a los personajes–. En todo el libro sólo tres inicios de capítulo carecen de locativos, mientras que una decena se abren sin referencias temporales diegéticas o históricas. Por lo tanto, la mayoría de las secuencias cuenta desde el principio con su cronotopo, aunque la escritora solía fijar las escenas en el marco del día o en el tiempo interno con indefinidos determinantes[2]. Del cotejo de todas las introducciones secuenciales, podemos concluir que las ocho primeras –en las que se perfila el perfil de Amparo en las calles de Marineda– son mucho más precisas y establecen mayor cohesión entre ellas. La geografía urbana –calles, casas y en mero grado, fábrica y paseo– y el fluir del tiempo diegético está más concentrado –un año y medio de intensas implicaciones autobiográficas–, entre un domingo de marzo de 1867 y septiembre de 1868, como ha demostrado el profesor José Manuel González Herrán en su estudio todavía inédito «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883), de Pardo Bazán: Emilia y Amparo, entre 1867-1873»[3]. De hecho, la cohesión secuencial que caracteriza los primeros capítulos permite contrarrestar la imprecisión del tiempo histórico –retardada hasta el capítulo IX, «La Gloriosa»– como él mismo ya señalaba.

Tan pronto como Pardo Bazán proporciona a su lector la información necesaria en relación con los componentes narrativos, también a partir del capítulo IX, empieza a diversificar con mayor libertad creativa los espacios en los inicios de los capítulos. No obstante, la escritora tiende a concentrarlos

2. Estos definidos rara vez guardan relación con la temporalidad del cierre del capítulo.
3. Agradecemos al profesor José Manuel González Herrán el habernos facilitado copia del texto de su comunicación en el Congreso, «El individuo y la sociedad», celebrado en Santander, del 25 al 28 de noviembre de 2011.

en núcleos coherentes de varias secuencias –las casas y las calles, la fábrica y sus alrededores, la ciudad y los extrarradios–, que sin embargo mantienen relaciones de interdependencia con el resto de la ciudad según avance el hilo argumental y como espacios recurrentes del pacto ficcional realista.

Asimismo desde el capítulo IX, cuando el entramado histórico empieza a cobrar protagonismo con sus referentes realistas, de 1868 a 1873, las marcas temporales diegéticas tienden a velarse o incluso a desaparecer en las introducciones de los capítulos. Éstas vuelven a reaparecer al final de la novela durante el período de embarazo siguiendo el ciclo de las estaciones de la naturaleza, como por ejemplo en «Las hojas caen»:

> Aconteció que, cuando ya se aproximaba el otoño, la paralítica llamó a Amparo a la cabecera de su lecho, con tono y ademanes desusados, murmurando sordamente:
>
> –Acércate aquí, anda.
>
> Amparo se acercó con la cabeza baja. La madre extendió la mano, le cogió violentamente la barbilla para que alzase el rostro, y con voz aguda y terrible gritó: –¿Y ahora? (cap. XXXIII: 239).

Los espacios, al contrario, se van diversificando con mayor celeridad en función de la intriga, del desfile de personajes y de las marcas históricas realistas que va insertando la novelista. En estos cuadros independientes, el tiempo ficticio interno no parece esencial para la escritora, porque las referencias históricas del todavía presente del lector y su imbricación en los espacios del devenir de los personajes salvaguardan el efecto de realidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la apertura del capítulo «Un delito», cuya frase inicial reza: «Desde la venida de Amadeo I tenían las cigarreras de Marineda a quien echar la culpa de todos los males que afligían a la Fábrica» (cap. XXIX, 214). En estos casos, la introducción de la secuencia subraya el papel de los personajes, actantes en la intrahistoria de España (Sotelo Vázquez, 2002 y 2010: 34-39). Asimismo, Emilia Pardo Bazán introduce referentes del presente de sus lectores coetáneos que permiten actualizar el texto intencionalmente como verosímil:

> Más partido tenían en la Fábrica los periódicos locales que los de la Corte. Naturalmente, los locales exageraban la nota, recargaban el cuadro; sus títulos acostumbraban ser por este estilo: *El Vigilante Federal, órgano de la democracia republicana federal-unionista; El Representante de la Juventud Democrática; El Faro Salvador del Pueblo Libre*. Y como, aparte de algunas huecas generalidades del artículo de fondo, discurrían acerca de asuntos conocidos, era mucho mayor el interés que despertaban (cap. X, 105).

Los cambios de escenarios y ambientes se suceden a imagen de un fluir impreciso. En ocasiones, enlazan dos o tres capítulos en sentido de continuidad

–escenas revolucionarias, caps. XXV-XXIX–, o introducen escenas, en especial las costumbristas, apoyándose en referentes socioculturales y religiosos que completan la dimensión temporal:

> Extramuros, al pie de las fortificaciones de Marineda, celébrase todos los años una fiesta conocida por las Comiditas, fiesta peculiar y característica de las cigarreras, que aquel día sacan el fondo del cofre a relucir y disponen una colación más o menos suculenta para despacharla en el campo; campo mezquino, árido, donde sólo vegetan cardos borriqueros y ortigas» (cap. XXV, 190).

Estos cuadros en nada afectarían al pacto de ficción con sus lectores coetáneos, habituados al pintoresquismo costumbrista y a los tópicos románticos –ya estudiados al analizar el mitigado realismo de *La Tribuna* (González Herrán, 1975, 1988, 1989a, 1989b; Sotelo, 1998, 2002 y 2010)–, sobre todo porque Pardo Bazán los insertaba como pausas lógicas en el mundo dinámico de la estética realista. La sensación del fluir de la vida en las secuencias de escenarios fijos –como las costumbristas o las amorosas[4]– no desaparece, porque la escritora alterna dichos capítulos con el puntual recorrido de Amparo por los espacios céntricos y públicos de la urbe[5] y con el regreso a la fábrica[6].

Funcionalmente, ya hemos adelantado algunos ejemplos, los referentes espaciales de los inicios de los capítulos son de gran eficacia narrativa y cohesionan las secuencias de modo realista. Pueden estar asociados a la dimensión temporal para introducir analepsis: «Tres años antes, la imposibilitada estaba sana y robusta y ganaba su vida en la Fábrica de Tabacos. Una noche de invierno fue a jabonar ropa blanca al lavadero público, sudó, volvió desabrigada y despertó tullida de las caderas» (cap. II, 57) y elipsis temporales:

> Se ha mudado la decoración; ha pasado casi un año; corre el mes de enero. No llueve; el cielo está aborregado de nubes lívidas que presagian tormenta, y el viento costeño, redondo, giratorio como los ciclones, arremolina el polvo, los fragmentos de papel, los residuos de toda especie que deja la vida diaria en las calles de una ciudad (cap. IV, pág. 70);

4. Es lo que ocurre, pero en el desarrollo de los capítulos sobre las escenas amorosas, contramodelos del *locus amoenus* y del *hortus conclusus*. En ellas el tiempo histórico, como ha precisado el González Herrán transcurre de 1871, cuando en «febrero vio la aurora de aquel amor en un día clásico, el de la Candelaria» (Pardo Bazán 2002, pág. 203) a febrero de 1873. Pero, a su vez el tiempo diegético se ralentiza adaptándolo simbólicamente al del paso de las estaciones durante embarazo de Amparo, de primavera a invierno; o sea, de finales de mayo de 1872 a febrero de 1873 con el regreso al espacio inicial, su casa. Véanse los capítulos XXVII y XXXI-XXXII.
5. En los capítulos XXVIII, XXX, XXXIII, XXXV-XXXVIII.
6. En los capítulo XXIX, XXXIV-XXXV.

Pardo Bazán reorienta en algunos casos el relato hacia la acción principal, tal como se aprecia en el siguiente párrafo: «En la calle de los Castros estaba Carmela, la encajerita, descolorida como siempre y ocupada en oír de boca de Amparo el relato de los sucesos de la víspera» (cap. XV, 139).

Aunque a lo largo de la novela los personajes nunca se desligan de los espacios que los determinan, tan pronto como el lector pueda reconocerlos, éstos pasan a ser meros escenarios más nominados que descritos. Es evidente que la concreción de los espacios habituales resulta poco operativa si de antemano quedaron delimitados y caracterizados en sus múltiples componentes sociales, económicos, ideológicos tanto literal como simbólicamente. Una vez cumplidas las funciones metonímicas, el espacio «rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática» (Zubiaurre, 2000: 22). Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando los lugares son metonimia de los personajes y denotan cambios en sus vidas. Citemos como botón de muestra el cambio de estatus profesional de Amparo al mudarse de taller, al piso superior, para hacer cigarrillos (cap. XII: 209). El taller, antes cerrado, se abre ahora al entorno como bien describe el narrador merced a la tradicional y simbólica ventana: «Desde las ventanas del taller de cigarrillos se registraba hermosa vista de mar y país montañoso, y entraba sin tasa por ellas luz y aire. […] Y los personajes armonizaban con la decoración». (cap. XI, 209). En sentido contrario, el cambio de escenario puede dar cuenta de la degradación del personaje, aun cuando sea moral, en el tradicional retorno a los orígenes: «Alguna que otra vez volvía Amparo a visitar su antigua calle…» (cap. XXVIII, 209).

Como muestran estos someros ejemplos, la funcionalidad con la que Emilia Pardo Bazán concibe la dimensión espacial en las introducciones de los capítulos refuerza la unión entre los componentes novelescos de *La Tribuna*[7].

7. La riqueza del tratamiento del espacio, ya sea bajo aspectos estructurantes, temáticos o estilísticos no se agota aquí. Anotemos que si bien la fábrica es el centro neurálgico del activismo socio-político obrero en *La Tribuna,* Emilia Pardo Bazán nunca lo convierte en espacio exclusivo, sino que con maestría rompe su omnipresencia –y cualquier apariencia de esquema fijo–, volviendo al espacio público de sus alrededores, a la calles, al espacio privado de la casa o al íntimo del huerto amoroso. Merced a estos cambios de escenarios y de perspectivas espaciales, la escritora introduce nuevas dialécticas simbólicas, como las tradicionales oposiciones entre espacios abiertos y cerrados –casa, fábrica, ambiente de Marineda y de España–, entre espacios privados y de sociabilidad –casa frente a paseo, teatro, Círculos, paseo, playa, etc.–, entre los espacios colectivos frente a los privados –casa frente a fábrica, Casino Rojo y anfiteatro–, espacios todos ellos jerarquizados, verticales y horizontales, reproduciendo todo tipo de antagonismos –barrios de arriba y de abajo, emplazamientos en edificios públicos, apropiación del espacio urbano–.

La consecución del pacto de ficción, su evolución y mantenimiento en sus numerosos capítulo-documento redunda constantemente en el afianzamiento de un mundo geográfico verosímil. Pese a la incardinación del espacio en su dimensión temporal o en su función determinista, no es el establecimiento de una cronología del devenir lo que le interesa a la escritora para «dar vida al análisis» (Bernardini, 2007: 160) o condicionar destinos, sino la creación una cartografía urbana estructurante, dinámica y significativa en la que han de habitar sus personajes en unos momentos de profunda inestabilidad política en España.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *Espacios narrativos,* León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2002.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. «La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna,* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 6 (2007), pp. 121-148.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán,* Murcia, Secretariado de la Universidad de Murcia, 1986.

BERNARDI, Andrea. «Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 6 (2007), pp. 149-167.

CLÉMESSY, Nelly, «De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: Teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán», en Yvan Lissorgues (ed). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* Ed. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 485-496.

DEL LUNGO, Andrea. *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque,* Paris, Editions du Seuil, 2003.

DUBOIS, Jean. «Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste», *Poétique*, IV, 16 (1973), pp. 491-498

DUCHET, Claude. «Pour une sociocritique ou variations sur un *incipit*», *Littérature,* 1 (1971), pp. 5-14.

DUCHET, Claude. «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée,* 215 (1980), pp. 95-107.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. *Portrait of a woman as artist: Emilia Pardo Bazán and the modern novel in France and Spain*, New York, Garland Pub., 1992.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. [En prensa]. «Historia, ficción y biografía en La Tribuna (1883), de Pardo Bazán: Emilia y Amparo, entre 1867-1873», Congreso Internacional «El individuo y la sociedad», celebrado en Santander, del 25 al 28 de noviembre de 2011.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. «*La Tribuna,* de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista», *Ínsula,* 346, septiembre 1975, págs. 17-18.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «*La Tribuna,* de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo», en Yvan Lissorgues (ed). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* Ed. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 497-512.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. «Estudio Introductorio» a Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante,* Barcelona-Santiago de Compostela, 1989ª, pp. 47-50.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel.. «Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo», *Ínsula,* 514, (octubre 1989b), pp. 17-18.

GULLÓN, Germán. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Ámsterdam, Rodopi, 1990.

GULLÓN, Ricardo. *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid. Taurus, 1979.

JENNY, Laurent. «La stratégie de la forme», *Poétique,* 29 (1976), pp. 257-267.

LEVY, Josette, «Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego [continuación]», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 339-344 (1959-1961), pp. 283-293.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988.

MATZAT, Wolfang (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid– Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

MORHANGE, Jean Louis. «*Incipits* narratifs: l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction», Poétique, 104 (noviembre, 1995), pp. 387-410.

PARDO BAZÁN, Emilia. [1883]. *La Tribuna*, ed. de Marisa SOTELO VÁZQUEZ, Madrid, Alianza, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia [1892]. «Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrés», *Nuevo Teatro Crítico,* reproducido en *Obras Completas*, ed. a cargo de Harry Kirby, III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1056-1072.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante,* ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Barcelona, Anthropos, Universidade Santiago de Compostela, 1989.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. «Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71 (enero-diciembre, 1995), pp.. 137-167.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán,* Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1998.

PENAS VARELA, Ermitas. '*Clarín', crítico de Emilia Pardo Bazán,* Santiago de Compostela, Universidade, 2003.

PENAS VARELA, Ermitas. 2006. «El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán» José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, eds. *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, Coruña, Real Academia Galega, pp. 169-173.

SCANLON, Geraldine M. 1990. «Class and Gender in Pardo Bazán's La Tribuna», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 2, pp. 137-150.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. 1998. «Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo», en Luis F. DÍAZ LARIOS, Enrique MIRALLES, *Del Romanticismo al Realismo,* Barcelona, Universitat, pp. 429-442.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. 2002. «Introducción», en Emilia PARDO BAZÁN. *La Tribuna,* Madrid, Alianza, pp. 7-43.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. 2010. *La cigarrera revolucionaria. La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota.

VARELA JÁCOME, Benito. 1973. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán,* Santiago de Compostela, CSIC, Cuadernos de estudios gallegos, Anejo XXII, 1973.

VILLANUEVA, Darío. 1992 y 2004. *Teorías del realismo literario,* Madrid. Instituto de España, Espasa-Calpe y Biblioteca Nueva.

ZUBIAURRE, María Teresa, 2000. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fecha de recepción: 08-01-2012
Fecha de aceptación: 15-05-2012

RECORRIENDO MADRID. *UNA CRISTIANA* Y *LA PRUEBA* DE EMILIA PARDO BAZÁN[1]

Rocío Charques Gámez

Université de Pau et des Pays de l'Adour

RESUMEN

En *Una cristiana* y *La prueba* Emilia Pardo Bazán enmarca la historia de sus personajes en los espacios típicos de su obra de creación: Galicia y Madrid. En este trabajo analizamos la presencia del espacio urbano, en concreto de la capital española, en estas novelas. Los espacios públicos y los espacios privados son dos aspectos fundamentales en los que nos detendremos en este estudio.
Palabras clave: espacio urbano, Madrid, Emilia Pardo Bazán, novela XIX, *Una cristiana – La prueba*.

ABSTRACT

In *Una Cristiana* and *La prueba* Emilia Pardo Bazán introduces her characters' story in the typical spaces that she uses in her creative works: Galicia and Madrid. In this article we study the presence of urban space, particularly Madrid, in these novels. Public spaces and private spaces are two main aspects that we analyze in this article.
Key words: urban space, Madrid, Emilia Pardo Bazán, 19th century novel, *Una cristiana – La prueba*.

Madrid, siempre visto a través de los ojos de los artistas en distintos periodos y circunstancias, constituye de por sí un objeto de estudio y, desde hace unos

1. El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación «Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (FFI2010-18773).

años, la nueva ola de investigaciones a propósito de la presencia del espacio urbano en la literatura española nos hace volver la vista hacia la capital y, como hicimos tiempo atrás (2006), lo haremos de la mano de Emilia Pardo Bazán. Doña Emilia recrea en algunas de sus narraciones distintos espacios urbanos, ya apuntados por Nelly Clémessy en su clásico estudio sobre la autora *Emilia Pardo Bazán como novelista*. A este respecto, tal como la estudiosa señala, Pardo Bazán vertebra sus obras en dos ejes espaciales: el eje rural, centrado en Galicia, y el urbano, referido a Madrid y de nuevo a Galicia. Si bien es cierto que otras novelas, como *Insolación* y *Morriña* (1889), se prestan más al análisis de la presencia de la capital española en su obra, la elección de *Una cristiana* y *La prueba* (1890), publicadas con posterioridad a las otras, viene motivada por dos razones. En primer lugar, al escaso interés de la crítica por estas novelas y, por ende, la poca bibliografía sobre las mismas. Y en segundo término, por constituir esta serie un ejemplo más de la presencia de Madrid en la literatura de la escritora coruñesa[2]. A partir de estas premisas, damos paso a nuestra colaboración en el análisis del espacio urbano en esta serie novelística escrita por Emilia Pardo Bazán.

Las dos novelas constituyen un ejemplo más de cómo nuestra autora, al igual que sus contemporáneos, baste nombrar a Galdós, emplea su pluma en la descripción de ambientes madrileños fundamentales para acercarnos al Madrid de la época, a sus espacios físicos pero también a sus habitantes[3], aunque en estas novelas la autora se centra en el análisis de las clases medias (Rubio Cremades 2001, pág. 534). En *Una cristiana* y *La prueba* la voz narradora se identifica con la del protagonista Salustio, que al final de la serie le muestra a su amigo Portal las memorias que acabamos de leer, con lo que el trasiego por la ciudad viene mediatizado por la visión del mismo. Aunque la voz narradora, evidentemente, se aleja de la objetividad en el relato de los hechos, pues nos quiere describir un estado emocional y demostrar la beatitud de Carmiña, la presencia de los espacios es constante, sobre todo de Madrid, donde tiene lugar la mayor parte de la historia[4].

2. Penas Varela reflexiona acerca del espacio en la cuentística de Pardo Bazán. En su mención de la aparición de Madrid en los cuentos comenta respecto a la capital española: «El Madrid de los cuentos pardobazanianos es la gran capital de *Insolación*, *Morriña*, *Una cristiana*, *La prueba*, *La Quimera* y *La Sirena Negra*. Y su diversidad como urbe, en sus barrios y viviendas, en sus espacios públicos y privados, visualiza la sociología plural de sus moradores» (2006: 155).
3. «La ciudad no sólo está formada por sus espacios; las personas también forman parte del paisaje urbano» (Peñalta Catalán, 2010: 19).
4. Otros lugares donde se desarrolla la acción son Pontevedra y Ullosa, donde vive la madre de Salustio. Por consiguiente, en las novelas aparecen los dos ejes espaciales preferentes

Una cristiana nos presenta a Salustio, gallego que parte a la capital para estudiar Ingeniería de Caminos. Los ambientes, por tanto, por los que deambula el protagonista son los típicos de un joven universitario: las posadas madrileñas, en cuya recreación de personajes se deleita el narrador. La presentación de sus huéspedes y regentes, a la vez que las historias acontecidas entre sus paredes, nos recuerdan a las obras sobre estudiantes y sus peripecias, lo que nos remite, inmediatamente, a obras clásicas: «[…] en fin, todo lo que abunda en este género de guaridas de la villa y corte, mil veces retratadas por los novelistas y pintores de costumbres» (Pardo Bazán, 1956: 535). Igualmente, la preferencia por este tipo de personaje y sus ambientes se evidencia en otras de las obras de Pardo Bazán, baste recordar su primera novela *Pascual López* cuyo argumento se fundamenta en la vida de un estudiante de Medicina en Santiago de Compostela. Las posadas por las que pasa Salustio son dos, ambas regentadas por mujeres vizcaínas. De hecho, la mayor parte de las casas de huéspedes de la capital están dirigidas por personas procedentes de otros puntos de España que emigran debido a las pocas oportunidades laborales existentes en sus poblaciones. Madrid se presenta como un lugar de oportunidades al que el español de otras zonas acude movido por la situación económica desfavorable de su lugar de origen. Así pues, en las dos casas de la novela, la dueña es una mujer de origen vizcaíno, pero las características de las propietarias y, por tanto, las condiciones en las que tienen sus dependencias distan mucho entre sí. La primera posada en la que vive Salustio se caracteriza por la inmundicia y desorden; en cambio, la segunda, sita en la calle del Clavel, resalta por la limpieza y orden de su dueña. Es en esta segunda residencia donde el protagonista conoce a Luis Portal, personaje fundamental, pues entre ellos surge una buena amistad y a él acude Portal como interlocutor y consejero de su pasión amorosa. Durante las caminatas que realizan por Madrid, Salustio y Portal comparten sus ideas sobre el amor y sobre la vida. A pesar de tener las mismas opiniones, en varias ocasiones, vemos cómo en lo referente a la concepción de la mujer sus reflexiones son divergentes, produciéndose una distorsión en su convivencia. Estos paseos suelen desarrollarse en los lugares próximos a la posada, por eso los vemos deambular por la calle del Clavel y por la del Turco. Otro de los lugares favoritos de los estudiantes se encuentra en el viaducto, conocido como *suicidadero*, donde se venden libros al aire libre y desde donde se disfruta de una vista privilegiada de la ciudad. Esta visión, como siempre a partir de los ojos del narrador-protagonista, Salustio, se detiene en cinco

en la obra literaria de nuestra autora. Por otro lado, Santiáñez-Tió estudia la importancia de la voz narrativa de esta obra.

enclaves urbanos: el palacio de Uceda, la torre mudéjar de San Pedro, el Manzanares, el Guadarrama y la calle de Segovia, cuya profundidad les seduce al igual que a los suicidas que se lanzan al abismo desde este lugar. Leemos en el capítulo XX de *Una cristiana*:

> La tarde, de magnífica serenidad, convidaba a arrimarse al alto enverjado y admirar al través de sus huecos el punto de vista, acaso el más hermoso de Madrid. Sin entretenernos en resolver los libros viejos, de texto la mayor parte, mugrientos y maltratados casi todos, que vendía al aire libre y sobre el santo suelo un vejete con facha de maniático, aproximamos la cara a los hierros y nos embelesamos en mirar primero el grandioso panorama de la izquierda, el rojo palacio de Uceda con sus blancos escudos a que sirven de tenantes fieros leones, las mil cúpulas y rotondas de templos y casas que domina, esbelta como la palmera, la torre mudéjar de San Pedro. Luego nos volvimos hacia la derecha, encantados por la fresca verdura del jardinete que a gran distancia debajo de nosotros extendía un tapete de coníferas y arbustos en flor. Allá a lo lejos, el Manzanares trazaba sobre las verdes praderas una ese de metal blanco, y el Guadarrama erguía su línea blanca y refulgente detrás de los severos y escuetos contornos de las sierras próximas. Pero lo que nos fascinaba, la nota sublime de aquel conjunto, era la calle de Segovia, a pavorosa profundidad, abajo, abajo...

En este mismo lugar los protagonistas coinciden con otro huésped de la casa de la vizcaína, el cubano Trinitos, que se convertirá más adelante en crítico teatral. Él será, precisamente, quien les acompañe al teatro Real a ver una ópera de la que el cubano saldrá malhumorado debido a la nefasta calidad del espectáculo. De allí los tres se dirigirán al café Fornos a tomar un ponche, pero la velada nocturna acabará mal para Salustio, pues un enfriamiento le postrará en cama, dejándole convaleciente en casa de sus tíos Felipe y Carmiña, con quienes vive. En su delirio, causado por la fiebre, Salustio creerá que su tía le confiesa su amor por él.

Hasta este momento, nos hemos detenido en los ambientes estudiantiles madrileños en la primera parte de la serie novelística. La segunda parte también recoge otros recorridos, pues tras la recuperación de Salustio, los dos amigos caminan desde las calles de Serrano y Lista hasta el paseo de la Castellana. De nuevo, los estudiantes se ponen al día de sus emociones. Salustio le informa de la evolución de sus amores con la tía, mientras que Portal nos pone al corriente de su encuentro con la inglesa Mo, y su enamoramiento. A partir de entonces, la narración contrapone dos tipos de mujer bien diferenciados: Carmiña, ejemplo de la mujer tradicional y cristiana ideal, según Salustio, y Mo, paradigma de la mujer moderna y nueva, perfecta para Portal. En ambos casos, la presentación de la mujer amada es subjetiva pero sirve para presentar dos clases de mujeres diametralmente opuestas y enfrentadas entre

sí. En este aspecto, Portal resultará ser mucho más moderno y progresista que Salustio, quien desde el punto de vista sentimental prefiere un ideal de mujer que contrasta con el resto de su ideario. No vamos a detenernos en el análisis de este aspecto, pues ha sido uno de los puntos más comentados con respecto a estas novelas desde el punto de vista de la crítica feminista[5] y nos apartaría del contenido y enfoque de nuestro estudio.

En *Una cristiana* conviene señalar otros espacios urbanos no vinculados con el ambiente de los estudiantes y que se relacionan con los otros personajes. Por ejemplo, en el caso del tío de Salustio, Felipe, nos aproximamos al Hotel de los Embajadores donde reside este hasta el cambio de su domicilio en su nueva casa de la calle Claudio Coello, donde vivirá con su futura esposa y, posteriormente, con su sobrino Salustio. El tío, hacendado cuyos orígenes judíos provocan la animadversión tanto del protagonista como de su madre, costea los estudios de su sobrino a quien recibirá en su casa para recortar los gastos que le suponen su estancia en posadas. Hacia allí se dirige el sobrino utilizando el tranvía que toma en la Puerta del Sol. De este modo, la Puerta del Sol se erige como otro punto de referencia por el que transitan los personajes, así como también la calle Ancha de San Bernardo, donde, como es bien sabido, Emilia Pardo Bazán vivió a partir de la década de los 90[6]. En la calle del Rubio se sitúa, dentro de la historia, la casa donde reside la prostituta Belén, otro de los personajes femeninos enfrentados a Carmiña y que concederá sus favores amorosos al protagonista en los momentos de decepción sentimental. En *La prueba* el tranvía también aparece como un elemento recurrente de gran trascendencia, pues permitirá el encuentro entre Portal y Mo. Por supuesto, el tranvía no puede faltar en las narraciones ambientadas en Madrid, pues supone una auténtica revolución en los medios de transporte en el siglo XIX y pasará a ser uno de los protagonistas de la vida madrileña[7]. En *La prueba* Portal

5. Por ejemplo, Maryellen Bieder (1998) o Carlos Feal (1982), este último también desde el punto de vista de la religión. Sobre el feminismo de Pardo Bazán puede consultarse el trabajo de Adna Rosa Rodríguez (1991) o la edición de textos feministas de Pardo Bazán hecha por Gómez-Ferrer (1999).
6. La autora enmarca sus obras en el espacio madrileño que conoce como, en este caso, su calle, con protagonismo también en otras novelas. Ermitas Penas (2005: 285) puntualiza que en *Morriña* la acción tiene lugar mayoritariamente en espacios interiores. Además advierte que son escasas las descripciones de los espacios, pero hay una excepción: la calle Ancha de San Bernardo se describe con mayor detenimiento y aunque el ilustrador de la novela, Cabrinety, no dibuja el famoso tranvía, sí que incluye cinco viñetas donde aparece esta calle.
7. De hecho, Emilia Pardo Bazán lo presenta en muchas partes de sus obras de creación, como, por ejemplo, en el cuento *En el tranvía*, cuya acción transcurre en él y en el que la voz narradora nos presenta dos clases sociales bien diferenciadas: la clase alta, que

conoce a Mo durante el trayecto que emprende de vuelta a la posada tras uno de sus frecuentes paseos diarios. En la Puerta del Sol el personaje masculino toma el tranvía para dirigirse a la calle Fuencarral y bajar en la glorieta de Bilbao. Es en la parada de la Puerta del Sol donde ve por primera vez a Mo, que lleva en sus manos una edición de *Romeo y Julieta*. El flechazo es inmediato y Portal decide conquistarla. Observa que la joven sale del tranvía al llegar al Tribunal de Cuentas ya que su domicilio se sitúa en una calle solitaria cercana a la parada. Una vez que la ha conocido un poco más en sus encuentros en el tranvía, le propone acompañarla dando un paseo, desplazándose así, juntos, a la iglesia de Chamberí. En contraposición a la mujer tradicional española, y a Carmiña, en particular, Mo trabaja y todos los días da clases a las hijas de una familia rica que vive en la calle Ancha de San Bernardo. De nuevo se menciona esta calle en la que predomina un tipo de población de clase social alta. Los cambios de escenario, por tanto, se suceden a lo largo de la narración y los ambientes se mezclan ofreciendo al lector una galería de personajes y espacios amplios y diversos. Los recorridos, bien a pie o bien en tranvía, son continuos y nos muestran una ciudad dinámica así como también proporcionan acción y movimiento a la historia. Por ejemplo, cuando el protagonista comienza a perseguir a su tía en una de sus salidas pensando que se dirigirá hacia la misa de las Pascualas, descubre que cuando pasan de la calle Jorge Juan a la plaza Colón, ella no continúa por Prado, sino que emprende la subida de la Ronda de Recoletos para ir a la calle Almagro. Luego a la del Cisne y, finalmente, doblar hacia Chamberí. Se trata de un trasiego urbano incoherente que está motivado por el deseo de aturdir a su sobrino. En otros momentos, los paseos sirven para descubrir el pensamiento de los personajes, pues cuando Salustio va en compañía de una persona se entabla un diálogo interesante en este aspecto.

En lo que respecta a los espacios privados, refiriéndonos siempre a los episodios que transcurren en Madrid, además de las posadas y la casa de Felipe, cabe citar las casas de la señora de Barrientos, la del republicano Alejo Nevada y aquellas en las que vive Belén. Las dos primeras, por tanto, pertenecen a clases acomodadas, mientras que las segundas son las de una muchacha de condición bien distinta cuyo destino no le proporciona ningún tipo de estabilidad. En un principio vive en una casa en la calle del Rubio con su hermana y otras mujeres. Espacio privado que utilizan como taller a fin de preparar regalos hechos de papel y destinados, posteriormente. a la venta para la celebración de conmemoraciones. Después se mudará a una casa más lujosa gracias a

conforman la mayoría de los viajeros de la línea, y la baja, representada por una desgraciada mujer abandonada que lleva a su hijo ciego en brazos.

su relación con uno de sus amantes, pero de esta situación disfrutará por poco tiempo debido al abandono que sufrirá de este nuevo amante. Su vida disoluta contrasta con la de la señora de Barrientos y sus hijas, a las que la madre proporciona el tipo de educación enraizado en el clásico concepto de la época conocido como «el ángel del hogar». Pese a ello una de las hijas fracasará en su matrimonio y se desviará del camino marcado. La presentación de los personajes en sus ambientes es fundamental para entenderlos y estos se retratan a lo largo de la narración. El destino de la mujer es una de las cuestiones que más preocupan a doña Emilia, y fundamentalmente lo que respecta a su educación[8], por lo que el retrato devastador de la mujer de la época se presenta en las páginas de sus escritos, como en el caso que nos ocupa. Por otro lado, Salustio también frecuenta la casa de Alejo Nevada, donde se realiza la pintura de ambientes políticos, pintura completada por las que tienen lugar en Galicia con motivo de las incursiones políticas del tío en las que se ve envuelto Salustio en una de sus estancias en Pontevedra.

Hasta el momento contamos, pues, diversas recreaciones de la vida madrileña vinculadas con la presentación del espacio: las zonas de estudiantes, las de las clases altas, los espacios privados de mujeres y los espacios privados con debate político. A ellas se unen también otros como son los espacios religiosos con su representante el padre Moreno e, incluso, los relacionados con la salud, con el médico gallego Sáuco que atiende a Salustio y al fraile. El protagonista conoce al franciscano cuando veranea en Galicia en su camino hacia el Tejo, donde se encuentra la futura familia política del tío. La aparición de este nuevo personaje constituye uno de los momentos más interesantes de las memorias del protagonista. El detallado análisis de las reflexiones que Salustio lleva a cabo sobre su la figura del fraile durante la caminata hacia el Tejo tira por tierra los prejuicios que posee acerca de los representantes eclesiásticos. Su presentación supone una excelente muestra de la maestría de la pluma de Pardo Bazán a la hora de describir a sus personajes partiendo de referencias artísticas[9], en esta ocasión con comparaciones con las esculturas de San Antonio de Padua, frente a las ideas preconcebidas de Salustio, alimentadas de pinturas clásicas del Museo y la Academia, de Zurbarán e, incluso, de la interpretación de Rafael Calvo en *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas. La fuerte personalidad

8. Sobre este tema existe abundante bibliografía. Cito únicamente dos al respecto, además de las referencias a obras sobre feminismo citadas en la nota 5: el estudio de Mª Ángeles Ayala Aracil (2001) y mi estudio sobre los artículos feministas de Pardo Bazán en el *Nuevo Teatro Crítico* (2003).
9. Para ampliar la información respecto a la influencia de las artes en Pardo Bazán consúltese el trabajo de Yolanda Latorre (2002).

y los avatares del fraile –por cierto, franciscano[10]– le convierten en uno de los personajes más interesantes y de mayor presencia en la obra. El padre Moreno es el confesor y consultor de Carmiña, al que ella acude en diversos momentos de duda y de necesidad de apoyo. En lo que respecta a la presencia del fraile en Madrid, sabemos que viene causada por la enfermedad que sufre originada, según la opinión de quienes le conocen, por el cambio que supone vivir en Galicia viniendo de un clima cálido como el norte de África. En el hospital de San Carlos se reencuentran los dos personajes y tienen, mientras pasean en una berlina, un nuevo enfrentamiento a causa del convencimiento de Salustio de la infelicidad de su tía y de su pasión hacia él.

Anteriormente señalábamos y conviene recordarlo de nuevo, que los personajes de *Una cristiana* también se mueven por círculos artísticos, como el Teatro Real donde Portal y Salustio asisten a la representación de una ópera. En *La prueba*, en cambio, Saúco y Salustio asisten a una representación en el teatro Apolo, en el que actúa la hermana de Belén, hecho que motiva la próxima y última visita del protagonista a su amante ocasional. En la primera ocasión, las reacciones que provoca la ópera surgen de Trinito, tal como apunta Salustio. El cubano no sufre la deficiente actuación e insta a sus compañeros a abandonar la sala. En lo que respecta al teatro, no existe ningún apunte del tipo de espectáculo, sino que el narrador solo se fija en el impacto que la visión de la hermana de su amante provoca en él, así como en el inmediato interés en volver a ver a Belén en un momento de desestabilidad emocional. En este apartado de nuestro estudio conviene tener presente el interés de doña Emilia como espectadora y crítica de representaciones teatrales así como de amante de la ópera[11]. En muchos de sus personajes se encuentra reflejado este aspecto y entre sus obras se rastrea esta presencia, ya desde sus primeros escritos de creación como en la novela breve *La dama joven*, o en otros posteriores como *Por el arte*[12]. Desde luego, este es otro de los elementos que componen el espacio de la urbe y que Pardo Bazán conoce de primera mano.

La lectura de estas dos novelas nos descubre la recreación de los espacios principales dentro de la obra de nuestra escritora: Galicia y Madrid. En este

10. El interés de doña Emilia por la orden franciscana de la que forma parte es bien conocida. De hecho, uno de sus primeros trabajos se dedica al estudio del fundador San Francisco de Asís. Sobre el franciscanismo de Pardo Bazán consúltese el trabajo de Patiño Eirín (2001).
11. En 2007, especialistas de Pardo Bazán se reunieron en la Casa-Museo de la autora con motivo del *IV Simposio «Emilia Pardo Bazán: Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo»* (2008).
12. La pardobazanista Cristina Patiño Eirín ha estudiado los modelos de los que se sirve doña Emilia en *Por el arte* (2009).

último doña Emilia ha pasado a fijar su residencia y su conocimiento de la ciudad se demuestra en páginas como las que acabamos de comentar. El recorrido por las calles madrileñas viene de la mano del narrador-protagonista, Salustio, que siendo estudiante nos llevará por los ambientes típicos de los universitarios que llegan de otras partes de España. Las posadas constituyen el primer lugar en el que se sitúa la historia. En estos momentos se delinea el tipo de vida clásico del estudiante, las peripecias que experimenta en la villa y los amigos que encuentra a su paso, con clara referencia a una larga tradición literaria ya comentada. Las dueñas de estos establecimientos en Madrid suelen ser mujeres de otras regiones, como las vizcaínas que se presentan en estas páginas, con cualidades contrapuestas entre sí (una será sucia y desordenada mientras la otra se caracterizará por la limpieza y pulcritud). Después conviene indicar los paseos a pie que Salustio suele hacer, en general en compañía de su amigo Portal. Las salidas por el centro de Madrid se completan con la asistencia a espectáculos en teatros como el Real y el Apolo, así como con los cafés de Fornos o el Café de Levante. Con la aparición del tío del protagonista en la historia los espacios descritos se amplían, desplazándose hacia los propios de las clases sociales altas. De este modo, la primera visita que realiza a su tío le lleva al hotel de los Embajadores, y más tarde a su casa, en la calle Claudio Coello, en la que el protagonista pasará a vivir con él y con su esposa. Asimismo, el transporte constituye uno de los elementos indispensables a la hora de retratar el Madrid de entonces por lo que el tranvía hace acto de presencia en diversos momentos de la historia. Otros espacios que hemos remarcado a lo largo de nuestro trabajo son los privados que están ligados, en general, a clases burguesas como pueden ser la casa de los tíos, la de la señora Barrientos o la de un importante político. No obstante, asoma en la descripción de estas casas una que pertenece a una clase social baja: el domicilio de Belén. Su introducción no se desliga del ambiente retratado porque los hombres de clases acomodadas visitan a las mujeres de posición social inferior para satisfacer sus deseos. De hecho, el protagonista conoce a Belén cuando acompaña a su tío Felipe en una de sus asiduas visitas a la casa y él mismo se aprovechará de la joven en varias ocasiones. Madrid aparece ante nuestros ojos desde la visión de un joven gallego estudiante en la Escuela de Caminos cuya obsesión amorosa arrastrará a un torbellino de pasiones insatisfechas. Sus pasos no traspasan grandes fronteras de clase, pues son los típicos de un estudiante de su edad y condición. En definitiva, hemos observado cómo el espacio urbano contribuye a proporcionar movimiento y acción a la historia, así como a explicar a los mismos personajes, sobre todo en su relación con los espacios privados.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «Emilia Pardo Bazán y la educación femenina», *Salina. Revista de Lletres*, nº 15, noviembre 2001, pp. 183-90.

BIEDER, Maryellen, «Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista», en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. Volumen V: La literatura escrita por mujeres (Del siglo XIX a la actualidad)*, Universidad de Puerto Rico, Anthropos, 1998, pp.75-110.

CHARQUES GÁMEZ, Rocío, *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, Cuadernos de Trabajos de Investigación, 5, 2003.

CHARQUES GÁMEZ, Rocío, «Retrato de Madrid en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán», en VALDIVIESO, Jorge H. y L. Teresa VALDVIESO (eds.), *Madrid en la Literatura y las Artes*, Arizona, Editorial Orbis Press, Serie Reflexión, nº 11, 2006, pp. 38-45.

CLEMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

FEAL, Carlos, «Religión y feminismo en la obra de Emilia Pardo Bazán», en AMOR Y VÁZQUEZ, José y A. David KOSSOFF (eds.), *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 191-207.

GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, «Introducción», en PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 9-68.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO Eirín y Ermitas PENAS VARELA (eds.), *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO Eirín y Ermitas PENAS VARELA (eds.), *Actas del IV Simposio «Emilia Pardo Bazán: Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo». A Coruña, 25, 26, 27, 28 e 29 de xunio de 2007*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008.

LATORRE, Yolanda, *Musas trágicas. (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat de Lleida, Pagès Editors, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Una cristiana*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, tomo I, 1956.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La prueba*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, tomo I, 1956.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, «Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán», en ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, Juan CASAS RIGALL y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 455-75.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, «*Por el arte*: modelos vivos», en GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO Eirín y Ermitas PENAS VARELA (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Real Academia Galega, 2009, pp. 537-61.

PENAS VARELA, Ermitas, «El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación«, en GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO Eirín y Ermitas PENAS VARELA (eds.), *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, pp. 153-74.

PEÑALTA CATALÁN, Rocío, «El espacio urbano: de la metáfora a la significación. Una aproximación teórica», en *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Eugenia Popeanga (coord.), Peter Lang, 2010, pp. 11-22.

RODRÍGUEZ, Adna Rosa, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Edición do Castro/ensaio, 1991.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, 2001.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil, «Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-La prueba*», *Castilla: Estudios de literatura,* 19, 1994, pp. 187-205.

Fecha de recepción: 6-12-2011
Fecha de aceptación: 30-3-2012

DE LA CORTE TROVADORESCA A LA URBE DE LAS MARAVILLAS: LA CIUDAD EN EL TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN[1]

Montserrat RIBAO PEREIRA

Universidad de Vigo

RESUMEN

En la mayoría de las piezas publicadas por Emilia Pardo Bazán y en los fragmentos más significativos de las que han llegado manuscritas hasta nosotros puede rastrarse una constante disociación del espacio en dos ejes en torno a los que gira el conflicto dramático. La urbe (metrópoli, gran capital o de provincias) es el espacio en que triunfa la apariencia, la vulgaridad, el lujo ostentoso y el poder absoluto del dinero, frente al que se sitúa, teatralmente hablando, la tierra de origen, la reserva regeneracional que, metafóricamente, representa al espíritu de las tradiciones en el que Pardo Bazán insiste en profundizar.
Palabras Clave: Ciudad, Teatro, Emilia Pardo Bazán, Fin de Siglo

ABSTRACT

In most of the pieces published by Emilia Pardo Bazán and the most significant fragments of manuscripts that have come down to us can be a dissociation constant of the space in two axes around which revolves the dramatic conflict. The city (metropolis, capital or provinces) is the space in which triumphs appearance, vulgarity, ostentatious luxury and absolute power of money, against which lies the land of origin, the reserve regeneracional, metaphorically, represents the spirit of the traditions in which Pardo Bazan deepens.
Key Words: City, Theater, Pardo Bazán, End of the Century

1. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación INCITE09-104-249PR, financiado por la Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Xunta de Galicia.

Los textos teatrales publicados por Emilia Pardo Bazán no son, en lo concerniente al planteamiento urbano de buena parte de sus tramas, una excepción en el conjunto de su obra. Sin embargo, el acceso desde hace ya algunos años a diferentes textos que la autora decidió no dar a la imprenta y que han llegado hasta nosotros de forma manuscrita, por lo general, y fragmentaria (García Castañeda, 1997; Patiño Eirín, 1999; Ribao Pereira, 2010; Thion Soriano-Mollá, 2003), permite retrotraer y ampliar los límites de la constante y pertinente oposición que, de modo formalmente diverso, se establece en todos ellos entre la ciudad a la que llegan los personajes en la prehistoria de la acción y su espacio de origen. Desde sus inicios como dramaturga, doña Emilia esboza esta línea de fuerza que irá cobrando entidad y relevancia a medida que avanza en esta vertiente de su creación literaria, tal y como pretendo abordar en las páginas que siguen.

La ciudad medieval es el contexto en que se desarrolla tanto *Tempestad de invierno*, cuya acción transcurre en el palacio real de Estocolmo en el siglo XIII, como *Los peregrinos*[2]. Esta última sitúa el planteamiento de la acción en las cortes de Agen, en un castillo provenzal en el que se trova y donde la hija de los señores, Margarida, es incluso «muy aficionada a la poesía y algo juglaresa» (p. 591). Los protagonistas emprenden el camino de Santiago como penitencia por sus pecados y el desenlace se plantea en las inmediaciones de la ciudad del Apóstol, concretamente en lo alto del Humilladoiro desde el que se divisan las torres de la catedral. La silueta de las mismas, reiterada, como veremos, en el teatro de doña Emilia, cobija a los personajes y proyecta sobre ellos la paz que han buscado durante su peregrinaje, tanto desde el punto de vista social como moral: el perdón para Rambaldo, que no había evitado la muerte de su gemelo porque deseaba a la esposa de este, el convento para Laureta, la viuda, y la protección para los amores de la noble Margarida y el siervo que ha conocido en el camino.

También medieval es la ambientación de *El Mariscal Pedro Pardo*, drama en el que se verifica ya la rentable oposición a la que antes me refería, en este caso en torno a la ciudad de Mondoñedo y al castillo de la Frouseira. La fortaleza es el símbolo de lo que Pardo representa en su lucha por la legitimidad de la reina Juana frente a Isabel de Castilla: «la independencia de su patria y la conservación de los fueros de la nobleza, a que atentan los Reyes Católicos» (p. 415). De hecho, dos de los tres actos de la pieza (el planteamiento del conflicto y el desarrollo dramático del mismo) se desarrollan en diferentes

2. A propósito de este y los demás textos pardobazanianos a los que me refiero, véase el estudio y la edición *Teatro completo* (Ribao 2010a), por la que cito en adelante.

puntos de la plaza del Mariscal y solo el tercero en Mondoñedo. Este es, por oposición y contraste con el anterior, el espacio de la derrota, el de la exposición pública de la traición a que ha sido vilmente sometido el protagonista, el lugar asimismo de la subversión romántica, del triunfo del sino sobre la voluntad del héroe.

Pedro lamenta el alejamiento de la corte en que vive su hija. Aurea, sin embargo, no añora los fastos urbanos, ni siquiera una vida placentera: la hija del proscrito es feliz al lado de los suyos, en su solar, hundidas sus raíces en la tierra por cuya libertad apuestan la vida:

> ¿Por qué corte, o qué imperio de la tierra
> trocara yo la gloria bendecida
> de deberte el aliento de esta vida?
> ¡Oh! ¡Vengan las mujeres más felices,
> y desde el caro solio de tus brazos
> y besando estas canas tan hermosas
> sujeta en tales lazos,
> yo las quiero retar a ser dichosas! (p. 430).

De hecho, la humillación de Pardo que Castilla exige para perdonarle la vida no pasa solo por abandonar sus fortalezas y renegar de la reina Juana, sino –acaso la mayor afrenta tal y como se plantea en el texto– por partir hacia la corte («¡Tú, cortesano! ¡Tú, traidor!», p. 439). El Mariscal sabe que su causa está perdida, que el tiempo del honor ha pasado y que la nueva sociedad emergente de la crisis del siglo XIV (en paralelo a la revolución burguesa del XIX) ofrece brillo y esplendor a cambio del olvido de las raíces. El ardoroso alegato del héroe romántico, que conoce de antemano lo infructuoso de su lucha, sintetiza algunos de los aspectos a que se asocia esta alabanza de aldea constante en buena parte de la producción teatral pardobazaniana desde sus inicios:

> Tiempo vendrá que el noble ya no ciña
> la cota y el arnés, ni empuñe lanza,
> y solo envuelva en sedas y brocados
> su carne sin vigor, afeminada:
> ¡tiempo en que sus castillos no el alerta
> se escuche, ni vigile la atalaya,
> y solo cante el búho en sus ruinas,
> al través de las hiedras, y las zarzas!
> Entonces, en las cortes corrompidas,
> olvidando los timbres de su raza,
> irán a doblegar la altiva frente
> al último capricho del monarca,
> ¡y verán con asombro que ser pueda
> progenie del león, la oveja mansa!
> Yo al menos dormiré mi último sueño

> al dulce abrigo de natal montaña,
> junto al caro solar de mi familia,
> con mi Dios, con mis gentes, con mi patria.
> Soy el último noble (p. 441).

Inverso es el sentido que adquiere la ciudad en el planteamiento dramático de *La malinche*, vertebrado por la oposición espacial ciudad natal/campamento invasor. La urbe es Cholula, en tiempos de Cortés, representada por su plaza y calles adyacentes, con la gran pirámide al fondo. La vuelta de doña Marina a la ciudad y su ascenso por la escalinata del templo, para adorar de nuevo a la Estrella de la Mañana, es interpretado por sus paisanos como un signo de arrepentimiento y de reencuentro con sus orígenes, con su patria, con sus lealtades otrora olvidadas. Cholula será, según plantean sus habitantes, una trampa mortal para los castellanos, pero la nueva traición de la Malinche la convertirá, en realidad, en la sepultura de los nativos, de sus congéneres. La destrucción de la ciudad es un trasunto no solo del fin de una civilización y del surgimiento de un nuevo orden, sino de la muerte moral de la protagonista, maldita por los suyos como responsable de la tragedia: «Y mientras a lo lejos se oyen gritos de muerte y corre la gente despavorida, la Malinche llora amargamente viendo caer la pirámide» (p. 599).

Urbano se concibe también el espacio en que se desarrollan *Un drama*, *Los señores de Morcuende* y las escenas conservadas de *Soleá*, textos todos ellos custodiados entre los materiales autógrafos del fondo pardobazaniano de la Real Academia Galega. Resulta significativo comprobar cómo en el último de ellos, acaso el que de modo más fragmentario ha llegado hasta nosotros, aun cuando no lleguemos a conocer el nombre de la ciudad en que se ubican los hechos, esta aparece perfectamente definida como esa urbe de las maravillas en que tendrán lugar, al menos parcialmente, la mayoría de los dramas sí publicados por la dramaturga. El ámbito de *Soleá* es propicio para la ostentación y la apariencia. Los protagonistas, una familia sin ingresos económicos de origen conocido y sin otras armas para sobrevivir que la propia picaresca, se esfuerzan en adaptar su modo de vida a lo que la sociedad acomodada de su tiempo determina como buen gusto. De ahí que la madre considere disparatado que su hijo trabaje («¡Trabajar! No parece sino que Fredito sea algún holgazán», p. 586) o que mantengan un servicio doméstico que no pueden pagar. La perspectiva de un matrimonio ventajoso para los vástagos de la familia despierta en doña María ciertos remordimientos a la hora de mentir con respecto a su verdadera condición:

> Porque su novia es rica me gustaría que supiese, al formalizar las relaciones, que nosotros no lo somos, que cubrimos con gran trabajo las apariencias del

> dinero; que todo aquí es a fuerza de discurrir y de exprimirle el último jugo a una peseta. La verdad. Eso no es deshonra (p. 589).

Sin embargo, la aparición de Fredito en escena devuelve a las tablas los modos urbanos que presuntamente critica la pieza, tal y como ocurre también en otros títulos a los que más adelante me referiré. La exagerada afectación en su vestir y la pedantería en el habla son algunos de los signos teatrales de que se vale el texto literario para subrayar la ridiculez de sus pretensiones:

> ¿Hay flores para el centro de la mesa? ¿Han traído vinos, por lo menos un borgoña, un clarete para el pescado, un champagne? El criado que ha de servir, ¿tiene frac y pechera tiesa? ¿Tridentes para las ostras? [...] ¿Qué mantelería pondréis? ¿Has pensado en ramitos para el pecho de las señoras y para nuestras *boutonières*? ¿Hay algún plato de *foie-gras*? ¿La sopa es *demi crème royale* o nos vais a dar fideo, como en las casas de huéspedes? (p. 590).

La gran ciudad que aparecerá como telón de fondo en los textos teatrales de ambientación contemporánea publicados por doña Emilia será esta misma urbe en crisis de finales del siglo XIX, industrial y moderna (Vilei, 2010), materialista, burguesa, adocenada en lo espiritual, víctima de unos fuertes convencionalismos de clase e hipócrita en su comportamiento social. Frente a ella, el pazo rural –o la pequeña ciudad, en su defecto– conservará los valores que la urbe menosprecia y se convertirá en la reserva última del honor familiar y de la verdad.

Tal es así, que las piezas en las que no se establece esta dicotomía *gran ciudad/pequeña ciudad-campo* plantean, efectivamente, desenlaces sin esperanza de mejora futura. Un buen ejemplo es el monólogo *El vestido de boda*[3]. La historia de Paula Castañar se desarrolla en Madrid, de la que se menciona el propio teatro Lara en que se estrena la pieza, el taller de costura de la calle de la Montera, el convento en que ha sido educada su hija, la casa de vecindad familiar, el hotelito que es ahora su residencia... Tanto el origen como las relaciones sociales de Paula y su familia se circunscriben a este ámbito urbano, del que la modista conoce perfectamente sus engranajes funcionales. De hecho, el conflicto dramático mismo surge del aprovechamiento, en beneficio propio, que la protagonista lleva a cabo de su espacio vital. Tras el episodio con el senador, el encontronazo en la escalera con la oficiala determina su futuro; el ritmo vivo que imprime Paula a sus palabras refleja su inteligente asunción de los hechos:

3. Fue escrito expresamente para la actriz Balbina Valverde y se estrena el 1 de febrero de 1898 en el Teatro Lara de Madrid.

> Salgo de allí, que se podía encender un fósforo en mis carrillos… En la escalera tropiezo con una oficiala de modista, que subía un lío de obra en un pañolón. Inspiración fulminante… «Lío por lío, vengan estos» (p. 82).

A partir de aquí, el anonimato que favorece la gran ciudad auspiciará las sucesivas transformaciones de Paula, que pasará de muchacha rica y desocupada a aprendiza en un taller, para finalmente crear una identidad falsa y mantener una doble vida. Los usos sociales de la capital le permitirán, asimismo, sacar adelante un floreciente negocio, que se sustentará en la necesidad burguesa de exteriorizar sus marcas –tanto reales como ficticias, eso sí– distintivas de clase. Los trajes de *soirée*, los *deshabillé*, las *robes et costumes* que la moda parisina impone en Madrid son el medio del que Palmyre Lacastagne se vale para progresar económicamente y buscar un porvenir provechoso para su hija[4]:

El imperio de las apariencias en el medio urbano favorece, en este sentido, la proliferación de una variante decimonónica del pícaro clásico. La autobiografía (más ficcionalizada que ficticia) de la que da cuenta Paula en su monólogo, el carácter marginal (en lo económico) de la protagonista[5], las astucias que le permiten medrar, el aprendizaje y posterior independencia de diferentes amos (del senador tras la bofetada, primero; del marido, «un pillo redomado», después), el propio texto como respuesta al interrogante que plantea la ascensión social de la protagonista… son algunas de las deudas de *El vestido de boda* con la picaresca. En consonancia con todo ello, el desenlace de la pieza ilustra no tanto la culminación de ese proceso de mejora de que ha dado cuenta Paula a lo largo de la misma, sino la trascendencia de las renuncias que ha debido afrontar para llegar a ese punto. La relegación de la propia entidad, el sacrificio de su yo en aras de un bien superior esconden, en realidad, la paradoja de devolver a su hija –el fin último de sus anhelos– al ámbito social, falaz e hipócrita de cuya influencia ella misma había conseguido distanciarse irónicamente a través de la burla y del engaño. Los convencionalismos de la burguesía y la aristocracia madrileñas, de las que Palmyre ha sabido obtener un beneficio personal, engullen a la joven en esas mismas

4. «Pero lo cierto es que antes veía yo el color del dinero de ciertas tramposas que el médico o el panadero… o el maestro de los niños. ¡Hay cada historia en Madrid…!» (p. 85).
5. La muerte del padre sume a la muchacha y a su familia en la pobreza. El episodio con el senador, al que antes me he referido, remite –incluso lingüísticamente– al *Lazarillo*: «Había cierto señor senador que visitaba mucho nuestra casa… […] Pues cátate que mi madre, enferma, necesitada, tuvo que pedirle por amor de Dios una pequeñez…» (p. 82). Más adelante, la propia Paula no duda en visitar a todos los que han dejado de ser sus amigos con el fin de pedir prestado el dinero que necesita para poner en marcha su negocio.

servidumbres, convirtiendo así la telaraña que la ávida modista ha tejido durante toda su vida[6] en una paradójica trampa mortal: el «ventajoso matrimonio» de la señorita con un diputado de gran porvenir acaso no sea ni tan feliz ni tan prometedor como cabría esperar, y Paula lo sabe[7].

La ciudad desaparece del segundo estreno pardobazaniano, el diálogo dramático *La suerte*[8], ambientado «en un paraje montuoso y quebrado, a las márgenes del río Sil» (p. 90). La *vila*, que apenas si se menciona, es el lugar en que Payo debe vender el oro de Ña Bárbara para librarse de la leva y al que no llegará nunca. Pese a la evidente asociación de lo urbano con lo pecuniario, la acción dramática de la pieza no se sustenta en esta recurrencia, sino que orbita en torno a la fatal relación de los personajes con su entorno natural y a la presencia constante de una «negra suerte» que les persigue.

Bien diferente es el caso de *Verdad*[9], título en el que comienza a manifestarse la pertinencia de la oposición entre la ciudad y el solar familiar (rastreable ya en los manuscritos a los que me he referido) en el teatro publicado por doña Emilia. Los hechos se desarrollan en una casa antigua a orillas del Miño, en la frontera con Portugal. Se trata de una vivienda de campo, propiedad de los Trava, cuya decadencia material alude gráficamente al desmoronamiento moral del protagonista, que la habita, y a su concepción del honor, muy diferente de la de su amante, Irene, buena conocedora esta del gran mundo de los salones de Lisboa. El ámbito del protagonista es el de los «borrosos blasones» que adornan el portón de su casa (p. 111), que justifican por sí solos el comportamiento caballeroso de quien ha nacido noble. El de la mujer, sin embargo, es el de la «tiranía del mundo», el de un «círculo vanidoso» (*ídem*) y exclusivo de curiosos y aduladores[10].

6. En sus «Crónicas de Madrid» para *La Nación* escribirá doña Emilia a propósito de estas pretendidas modistas francesas, a las que relaciona con las arañas: «El insecto voraz que para cazar no tiene más arma que un poco de tela transparente, lo identifico con la modista, que quieta en su hotel, aguarda a las señoras que acuden, como el toro, al trapo» (publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, el domigo 8 de diciembre de 1912; cito por Julia SINOVAS MATÉ, *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña. Diputación Provincial, 1999, pp. 722-726, aquí p. 722).
7. «Lo único nuevo que habrá aquí será que, al ponerse la novia su ideal vestido, no sospechará que entre las perlas que lo recaman puede haberse cajado una lagrimita mía... de gozo... y también de miedo..., porque las bodas asustan... ¡Pueden traer cola! ¿Si a la chiquilla le saliese como a mí? ¡No quiero ni pensarlo» (pp. 86-87).
8. Se estrena el 5 de marzo de 1904, en el Teatro de la Princesa, en Madrid, y en mayo del año siguiente en A Coruña.
9. Drama en cuatro actos estrenado en el Teatro Español el 9 de enero de 1906.
10. «MARTÍN: Tú no has querido que yo frecuentase… IRENE: ¡Ni quiero! Nos conocimos… ¿te acuerdas?, aquí, en casa de mis tías, las Vizcondesas de Ourente…, en una fiesta de

En este contexto, la ciudad aparece en el acto primero del drama como metáfora de la propia Irene, de su hedonismo y de la falta de escrúpulos que la lleva a disfrutar de la vida como si de un juego sin consecuencias se tratase. Para la mujer no existen ni el pasado ni el futuro, solo los breves instantes del presente. Afirmaciones como «Martín, ¿qué más pides? Estoy contigo… Tenemos una horas de dicha…» (p. 116), «¡Martín mío…, estás echando a perder esta hora, única que poseemos, con discordias y exigencias!» (*ídem*) o «Vamos, no me acibares esta corta noche de verano, Martín» (p. 117), dan cuenta de la inmediatez del sentimiento en la protagonista, de la ausencia de conciencia temporal al respecto, de la superficialidad de sus actos. Su vida pública en la gran ciudad, los bailes a los que asiste, la platea desde la que se deja admirar, su posición como esposa de un relevante político y diplomático... nada tienen que ver con la necesidad de compromiso que expresa reiteradamente Martín, con el inmovilismo de su condición vital, que encarna su casa:

> MARTÍN: […] Te doy mi vida, te pido la tuya. Soy huérfano, nada me liga. Venderé mi hacienda, hasta este Pazo en que nací, en que residieron mis padres, hasta los muebles de estas habitaciones, que eran las suyas. […] Iremos a donde nadie nos conozca…, donde nadie te conozca, porque a mí, oscuro provinciano, nadie me conoce fuera de este rincón… […] Mentiste al pronunciar la palabra amor.
> IRENE: No, no he mentido… Pero acaso el amor es… eterno? ¿Lo crees tú?
> MARTÍN: Y si tú no lo crees, ¿por qué estás aquí, donde vivió y murió mi madre? (p. 117).

La tradición, la herencia, las costumbres heredadas constituyen para Martín un foco de verdad incompatible con la hipocresía de la ciudad. Por eso ha querido encontrarse a solas con su amante en su solar, lejos de las intrigas urbanas. Irene no saldrá nunca de Trava, pero la ciudad volverá para reclamar su memoria en el último acto, cuando el conde de Portalegre rompa su silencio de años y acuda al campo con la amenza de hacer público, en Lisboa, el final trágico de la mujer si Martín no confiesa el crimen. La búsqueda ibseniana de la verdad a ultranza, materializada en el pazo, acabará por socavar sus cimientos, pero seguirá siendo la marca que distinga, aun en la desgracia, el espacio del honor del de la maledicencia[11].

---

labradores… MARTÍN: Desde aquel día mi vida cambió…IRENE: Me seguiste a Lisboa… Te prohibí que penetrases en mi círculo… Ni era fácil, de todos modos, porque no les gustan las caras nuevas…» (p. 111).

11. La consideración social sigue siendo el resorte que mueve la acción de los personajes que proceden de la ciudad, de Lisboa en este caso. Irene había tramado el engaño del adorador para desviar la atención hacia Portalegre en caso de suspicacias. En el desenlace es este último quien, tras seis años de silencio y de ausencia, vuelve a la capital lusa

En *Juventud* la oposición significativa al solar patrio se establece con la pequeña ciudad de provincias, que no se nombra explícitamente, pero en la que fácilmente se descubre Santiago de Compostela (Ribao, 2010b). Ya la acotación inicial prescribe en el decorado la presencia, en perspectiva, de las «torres de una Catedral», cuya sombra preside el devenir de los hechos dramatizados y cuyo valor simbólico es evidente. La historia, la tradición y los poderes preestablecidos se dan la mano en una urbe organizada en torno a la Iglesia y a la Universidad, los dos establecimientos que determinan el presente y el futuro de los protagonistas. En efecto, la herencia de Bernardo procede de la generosidad del Deán, quien en su testamento ha supeditado la percepción de lo estipulado al hecho de que el joven termine sus estudios universitarios. Inés, por su parte, será apartada por su propio círculo social en nombre de una religión contra la que atenta manteniendo relaciones con Sálvora.

Compostela aparece perfilada en el texto como una ciudad de otra época, suspendida en el tiempo. De su configuración arquitectónica se destaca el Pórtico de la Gloria y sus «profetas bobos» (p. 303), así como el monasterio de santa María de Conxo fundado por el arzobispo Gelmírez (p. 305). De su geografía humana se mencionan las idas y venidas del señor Magistral, cuyas sobrepellices lava y plancha Misia Fidela para ganarse el sustento (p. 305), los vaivenes políticos y la alternancia de partidos (p. 316), los rumores que circulan en los círculos sociales distinguidos (p. 317), o las charlas domésticas de «los señores catedráticos» (p. 306), inmersos en una serie de revueltas en las que puden entreverse ecos de la *cuestión universitaria* a la que se enfrentan las Academias en los años sesenta y setenta del siglo XIX.

Bernardo de Sálvora contesta a este ordenamiento social compostelano enfrentándose a sus poderes fácticos: desprecia el legado del Deán y vuelve en su contra a la jerarquía académica, todo ello en nombre de una individualidad a ultranza que reivindica como filosofía de vida. El conflicto dramático no surge, sin embargo, de esta conciencia asocial del protagonista, sino de la quiebra de su heterodoxia vital tras la irrupción en escena de la conciencia nobiliaria encarnada en Jacobo de Montemor. El hermano de Inés llega a la ciudad desde su solar de origen y rápidamente se postula como representante de un modo de vida alternativo, ligado a valores primarios: familia, tierra... y bienestar económico[12]. Las altas tapias que rodean el jardín de Inés y de

y se decide a hablar, ya que «En Lisboa se me han hecho desaires crueles; se me acoge con sospecha, con frío desdén… No es justo; no hay motivo para que prolongue una abnegación tan funesta para mí» (p. 153).

12. «JACOBO: Ya sabe usted lo que sucede: se mete uno en la aldea; se embelesa con la familia; empieza uno a cuidar los cuatro ferrados de tierra que posee; se desacostumbra

Bernardo, y que les aislan de la realidad compostelana circundante, dejan de protegerles cuando se establece el contraste con Montemor. Jacobo, al verbalizar ese espacio no solo físico, sino también metafórico, que actúa como una zona de la conciencia (Filgueira Ganzo, 2002: 82), recuerda a la protagonista los deberes ligados a su apellido, la necesidad de mostrar una firme apariencia de honorabilidad y de merecer el respeto público. La burbuja en la que se ha recluido para vivir su amor asocial con Sálvora estalla al contacto con la realidad de sus orígenes, de ahí su desesperada necesidad de huir en busca de sí misma:

> INÉS. *(Rompiendo a llorar nerviosamente)*. ¡Sácame de aquí, hermano! ¡De esta casa, de este jardín, de este pueblo!
> JACOBO. *(Bajo)*. A Montemor... Esta misma tarde (p. 328).

El regreso de Inés a Santiago en el tercer acto deriva de la claudicación de sus deberes en favor de sus instintos amorosos. El retorno coincide con la rendición intelectual de Bernardo, quien abandona su jardín para sumergirse en las convenciones urbanas de las que abjuraba al inicio de la pieza. La muerte del auténtico Sálvora se emparenta con la asunción de las normas de la pequeña ciudad en que vive[13]. En este contexto deja de tener sentido su antigua pasión por Inés, ideal y subversiva. Privado de libertad, inmerso por voluntad propia en la marea social que, en adelante, decidirá por él, la relación convencional que la joven le ofrece tras su repentina y momentánea vuelta de Montemor carece ya de interés alguno para Bernardo. La protagonista retorna definitivamente al campo, como tenía previsto (p. 340).

Que el solar de una casa noble es la fuente de la que acaso pueda surgir una alternativa a la pérdida de los valores tradicionales y conservadores encarnada por la ciudad es una de las claves de lectura de *Cuesta abajo*[14]. De hecho, desde el inicio de la obra se establece una comparación constante entre *aquí* (Madrid) y *allá* (la aldea de Castro Real) de enorme rentabilidad dramática. En la urbe, el Casino, las veladas aristocráticas, las cacerías, la Bolsa y los

---

de venir al pueblo... y el día en que se ve precisado, un sacrificio. CATEDRÁTICO: [...] Te conviene dar tus vueltas, hasta por la política, que la tienes abandonada. Cuando vuelvan los nuestros... JACOBO: ¡Ah! Entonces... Eso le saca a uno de sus casillas. Tendré que irme por ahí de Poncio, sabe Dios a qué ínsula, como ya una vez me sucedió. En la oposición, al menos, descansamos y se hacen economías» (pp. 315-316).

13. «Ahora se va a ver quién es Bernardo Sálvora, sesudo, observador de la realidad y también explotador de ella, ¡qué diantre! Ahora se va a ver lo que un hombre sube por fuera... cuando no le importa bajar por dentro. [...] Y otro soy. [...] Otro Bernardo, activo, práctico, que en breve será piloto en el mar social donde va a engolfarse, es el que te saluda, el que se pone a tus pies» (pp. 342-344).
14. Comedia dramática en cinco actos estrenada en el Gran Teatro el 22 de enero de 1906.

toros (pp. 175 a 178) tejen una red de relaciones sociales sustentadas en la apariencia, en la ociosidad y en la ausencia de toda moral. Como explica Celina a su abuela, la Condesa, a la llegada de esta,

> [...] bien se ve que no conoces el personal, ni el escenario, ni la comedia. Madrina, aquí nadie tiene nada que hacer y nadie tiene tiempo para nada: aquí no se atrapa a nadie como no sea ofreciendo diversión y comida (pp. 184-185).

La Condesa, que voluntariamente se ha retirado de la vida de la capital y disfruta de la soledad de la aldea, encarna una visión de la vida impensable ya en Madrid. Uno de sus principios es la importancia del pasado, de la herencia (material y moral) recibida de la familia, en la que se sustenta –como hemos visto de modo habitual en el teatro parodbazaniano– la honorabilidad de una casa. De ahí que don Venancio no pueda sino dar tratamiento de respeto a Javier, con quien ha bromeado desde niño, cuando este alcanza la edad adulta y se convierte en heredero, o que todo su afán sea ordenar los archivos de la familia para reconstruir su genealogía. En la capital, por el contrario, el respeto por las tradiciones no se entiende ni se da valor a los papeles[15].

La pertinencia de la concepción de lo temporal, en términos de durabilidad, que expresa la anciana se traduce materialmente en su exigencia de mantener la disposición tradicional de la vivienda («ya sabéis que todo lo quiero invariable», p. 180) y el orden de sus muebles. Celina, como el resto de la familia, achaca al capricho de la protagonista este afán trasnochado, tras el que se esconde, sin embargo, una razón más profunda:

> CELINA: Todo lo encontrará usted como si hubiese salido ayer de aquí la madrina. A fuerza de cuidarlos he llegado yo también a tomar cariño a estos muebles, no sé por qué. […].
> CONDESA: Porque te infunden ideas de algo duradero. Eso de estar volviendo todo patas arriba es de ricachones improvisados y caprichosos. Mientras un mueble sirve, ¿A qué renovarlo? (p. 182).

Hasta tal punto vive la Condesa ajena al mundo de sus hijos que el propio Felipe, aun reconociendo la bondad de la madre, la percibe como una extraña. De nuevo el *aquí* y el *allá* explican estas divergencias:

> CONDE: […] Ella vive allá, tan fuera del movimiento que nadie se acuerda de que existe… […] Yo reconozco sus méritos… No puedo quejarme de mi

15. «JAVIER: Apéeme el tratamiento. Háble de tú, como entonces. VENANCIO: *(Asustado)* ¿Ahora, señorito? ¿Al primogénito de la casa? ¡No puede ser! (…) ¡Venga a Castro Real; le enseñaré unas ejecutorias magníficas, que andaban traspapeladas! JAVIER: Si me enseña billetes de banco, voy. ¿Quién piensa en papelotes comidos de las ratas?» (p. 181).

> madre; me ha entregado mi herencia íntegra, sin reservarse nada. Pero ni me entiende ni la entiendo. Si me hubiese quedado cerca de ella, en nuestro solar, qué diferente mi suerte… ¡Bah! ¡Quién piensa en eso! (pp. 174-75).

Frente al mundo de Castro Real, el de la ciudad –tal y como señalan los protagonistas– encarna la frivolidad de las relaciones sociales, el clasismo excluyente, la ausencia de pudor, la impiedad y la falta de dignidad. Así, por ejemplo, para alabar la decoración del nuevo salón de Gerarda la Marquesa de Castel Quemado se ve en la necesidad de criticar el de Gracia Altacruz (p. 187). Sin embargo, para asombro de sus nobles amigas, la Condesa afirma disfrutar en la aldea de la tertulia con sus parroquianos,

> […] que soy más democrática que ustedes y también llamo gente a mis colonos, a los modestos ciudadanos de la villa de Castro Real. Aquí no es gente, por lo visto, sino la que figura (p. 189).

La expresión deíctica de la oposición campo-ciudad sigue manifestando su relevancia en las palabras de la Condesa hasta el final del acto II. Tras la muerte de su hijo menor declara haberse retirado del mundo, incapaz de disfrutar con fiesta alguna, a lo que la Marquesa replica: «si por tales cosas se retrajesen aquí…» (p. 190). Del mismo modo, manifiesta una religiosidad sencilla pero respetuosa de sus normas; a la pregunta sobre si se ha convertido en una beata, responde:

> No; lo único que hay es que allí, como se dispone de tiempo, se puede cumplir con un amigo muy elevado, al cual aquí… ni le pagáis las visitas (p. 191).

Esta vivencia absoluta del aquí y del ahora en la ciudad, sin atención al pasado ni conciencia de provenir, se plasma incluso en el aspecto físico de las damas de la alta sociedad coetáneas de la Condesa: mientras la protagonista ha envejecido con el paso de los años, sus antiguas compañeras de juegos no solo no acusan el devenir temporal, sino que han ido rejuveneciendo paulatinamente. Como indica Celina irónicamente,

> De cierto, aquí no se vive como vivirá usted allá. […] Ya no hay muchachas. Ese género se acabó. En cambio tampoco hay viejas. Todas las mujeres aquí tienen cierta edad: la edad de ser temibles (p. 185).

Con el descubrimiento por parte de la Condesa, en el tercer acto, de la bancarrota familiar, la oposición campo/ciudad se reorienta hacia la caracterización exclusiva del ámbito urbano. Tres son las manifestaciones fundamentales a este respecto, expresadas por representantes de otras tantas generaciones de Castro Real: Celina sintetiza la esencia de la sociedad madrileña, su padre analiza el funcionamiento de la familia en ella y la abuela expone su propuesta de salvación. El paralelismo entre la organización del núcleo privado y del

público que se deduce de sus palabras pone de manifiesto el origen común de las tensiones que afectan a estos dos ámbitos, así como la coincidencia en la solución que el drama plantea. Así, a las palabras de la muchacha, «Mientras tú rezabas allá, ellos se arruinaban aquí… […] Madrina… Vas a creer que soy muy mala…, pero te lo aseguro: sin dinero la honra peligra. Esta sociedad respira por el bolsillo» (p. 208) y a las del conde («Hoy no hay pilotos. Cada cual rige. Así va la nave», p. 210), la protagonista responde ofreciendo una alternativa de regeneración a partir del retorno a los orígenes: «A Castro Real debíais venir todos» (p. 212).

El cuarto acto repite el mismo esquema del anterior: constatación de los vicios de la capital por parte de los personajes que la habitan y auxilio que procede de la Condesa, ajena física y moralmente a la realidad de su familia. La degradación de las costumbres se expresa aquí de forma extrema, mediante la aparición fugaz –pero significativa– de una actriz francesa, amante a la vez del Conde y de su hijo, al tiempo que pretendida por los amigos de este último. La presencia de la cortesana en el ámbito privado de los Castro, luciendo las joyas que ha robado Javier a su propia abuela, es recibida con entusiasmo por los jóvenes desocupados en los que, paradójicamente, radican todas las esperanzas de la nobleza finisecular[16]. La nueva réplica de la Condesa aúna la reivindicación del honor personal y la del orgullo nobiliario: frente al poder del dinero, la dignidad de los actos de quienes están obligados, por sus orígenes, a servir de modelo social, es la única garantía de salvación ya no solo moral, sino también física:

> […] ¿No nos toman por lo serio esas sociedades nuevas que ofrecen oro por el vino añejo de nuestros nombres? Todo pende de nosotros, de la dignidad de nuestros actos. […] Vente, hijo mío, salgamos esta misma noche para Castro Real; verás cómo se van de tu cabeza los malos pensamientos… Vente; así… no correrá peligro tu vida (p. 231).

En el final de la pieza se consuma el abandono de la ciudad, bien por huida hacia un paradero desconocido (Conde), por un cambio de vida radical que implica la adopción de una nueva identidad (Celina) o por el retorno al solar de los herederos. La aldea parece plantearse, así, como una variante teatral del cronotopo idílico analizado por Bajtin, al que –en palabras de T. Dorca– retornan, para encontrarse a sí mismos, los conversos del gran mundo, hastiados

16. «JAVIER: Necesitaría poner toda la carne en el asador; porque la Colombe, en este momento, no me hace a mí tan fácilmente una perrería. La tengo muy contenta. Figúrate que se iba a marchar de Madrid; no había venido aquí sino por curiosidad, a comprar mantones y a ver bailar flamenco; en fin, a estudiar las costumbres… GORITO: Las malas costumbres» (p. 221).

de sus cantos de sirenas (Dorca 2004, 28). Y si bien es verdad que Javier no sobrevive a sus heridas físicas –trasunto de las morales que han arruinado su juventud–, la llegada de Gerarda y su hijo deja abierta una puerta a la esperanza en el desenlace. La limpieza de alma de la mujer enmienda su falta de blasones; el hijo de la plebeya es el único sucesor de la tradición familiar, llamada a renovarse desde sus raíces o a desaparecer[17].

Madrid, el centro moralmente dañado del país, que dista mucho de ofrecer al resto un ejemplo recomendable (Miller, 1988: 236) se convierte, en *Cuesta abajo*, en una ciudad de las maravillas donde nada es lo que parece y en la que a todo puede aspirarse si se dispone de los medios materiales necesarios para adquirirlo. Otro tanto puede decirse de *Las raíces* y de *El becerro de metal*, aunque con diferentes matices significativos.

La primera de estas dos piezas se ambienta en un hotelito madrileño en el que los Alarcón preparan una fiesta navideña. Las visitas de cumplido, el lujo de los salones, el trato exquisito, los cumplidos en francés que se suceden… son el maquillaje formal de una familia cuyos cimientos, en realidad, se tambalean. El motivo fundamental de la acción dramática no es el sugerido adulterio de Susana con el banquero Casarrobles (del que habría resultado la hija pequeña del matrimonio, Fifí), sino el interés económico que lleva a la mujer a entablar una relación con él. El marido engañado, ajeno a todo ello, cree en la felicidad absoluta; las circunstancias le enseñarán que en la vorágine urbana los sentimientos carecen de valor en sí mismos.

El desengaño de lo afectivo se produce en dos ámbitos, teórico uno de ellos y dolorosamente práctico el segundo. El hermano del protagonista, don Vicente, que acude a Madrid a fin de rescatar su fortuna y encontrar una esposa para su hijo, es el primero en exponer, en términos materiales, las líneas fundamentales que rigen su conducta en ambos sentidos. Tío y sobrino conciben la vida como un combate y una conquista, sus posesiones como «pedazos de carne» que deben defender de la ambición de los demás, y el éxito como una recompensa por sus actos, no por la bondad de sus sentimientos:

> Mi hijo, negociante como yo, viene a tratar de encontrar novia… […], le acompaño en clase de agente de policía, para que, si hace una atrocidad, al menos la haga con pleno conocimiento de los antecedentes, esos antecedentes que no son por completo del dominio público y que jamás llegan hasta los

17. Al hilo del comentario de Claudio Guillén (1989: 116-117) sobre *Insolación*, podría decirse que este es un drama de Madrid sin protagonistas madrileños. Paradójicamente la salvación de la casa de Castro Real está en manos no solo de la plebeya, sino de la foránea, la única no-gallega de la familia.

> que parten de la suposición de que la gente es buena o quizá mediana. […] Investigaría tratándose de mi propio hermano (p. 357).

La ceguera de Aurelio le impide dar crédito al tajante positivismo de sus familiares[18]. Serán los hechos protagonizados por su esposa quienes le harán ver la luz. En efecto, Susana comparte la visión combativa de la vida en la ciudad expuesta en el acto I por su cuñado, pero ha creado para su marido una ilusión de armonía en la que este ha adormecido su sentido crítico[19]. En el momento de afrontar la verdad, sus piernas tiemblan (p. 369), pero su voz no desfallece para plantear el chantaje sentimental que le permitirá conservar su matrimonio y la fortuna que ha salvaguardado gracias a la relación con el banquero Casarrobles[20].

Susana, su cuñado y su sobrino, se identifican con la ciudad en la que habitan y ejemplifican la relación metonímica entre el ambiente y la conducta a la que se ha referido ya E. Penas a propósito de los cuentos pardobazanianos (Penas Varela 2006: 172). Pero a diferencia de lo que ocurría en los dramas que anteriormente he comentado, no existe en *Las raíces* un solar patrio al que huir y en el que regenerar el honor y la sensatez perdidos en la ciudad, de ahí que el final del drama no ofrezca ningún tipo de esperanza para los protagonistas. La muerte de Fifí ajusta el lazo que la ilusión de felicidad ha anudado en el alma de Aurelio. Desengañado ya, este se condena a sí mismo a vivir una farsa, mientras que Susana paga con la vida de la hija su propia ambición.

También en *El becerro de metal* la ciudad es el lugar al que se acude a buscar y encontrar una posición de poder. Como en *Las raíces*, falta en este drama un espacio rural que ofrezca soluciones a los males del alma de los protagonistas, si bien se alude a un ámbito geográfico amplio (Mallorca, sin más precisiones) donde sí es posible aún la felicidad. La huida de Madrid permitirá a la pareja Susana-Torrellas empezar una nueva vida regida por principios bien diferentes de los encarnados por los Leyva.

---

18. «Hay que dejarte hablar; tú no eres ni tan egoísta ni tan interesado como te finges… ¡Si no te conociésemos!» (p. 356).
19. «Hubiese sido preciso combatir, defender nuestro puesto en el mundo… Tú viviste descuidado, tranquilo… y encantado… No lo niegues… Lo repetías a cada instante, ¡nadie más feliz que tú!» (p. 372).
20. «Piensa con calma las consecuencias de tus acciones y no las realizarás, porque realizarías un crimen. De mí no hablemos; yo no importo. Pero si me obligas a renunciar a mi fortuna la escasez matará a Fifí y dejará a Gracia sin marido, sin establecimiento posible, trabajando para comer, con los dedos picados de la aguja y la cara marcada por las privaciones. ¿Concibes a tu hija sin trajes de seda? ¿Concibes a tu hija subiendo pisos para cobrar tres pesetas? ¿La concibes casándose con un hombre tosco y grosero, que la mantenga y la maltrate?» (pp. 372-373).

La familia de sefardíes vuelve a España desde París en busca de una fortuna aún mayor de la que atesoran. Su mundo social se circunscribe a un triángulo urbano (Madrid-París-San Sebastián) del que Mallorca (no una ciudad cerrada y acotada, sino un espacio amplio, el de la regeneración[21]), alejada de las órbitas aristocráticas del poder, quedará al margen. La capital francesa es el pasado, observado desde dos puntos de vista encarnados por la pareja protagonista. La muchacha rememora los bulevares, las grandes avenidas, las compras y los paseos. Pedro, por su parte, evoca a través del color y la luz parisinos sus anhelos, sus esperanzas amorosas de entonces, sus deseos a propósito de la muchacha, a quien ha seguido sin saber quién era e ignorando que el destino iba a unirles en el Sud-Exprés: «Tres horas detrás de usted, pisando sus huellas… ¡Qué gusto! ¡Cuánto sol, qué luz y qué bonitas estaban las calles de París» (p. 262).

Mallorca aparecerá muy pronto en el discurso de los jóvenes como esperanza de futuro. En ella están las raíces de Torrellas y los orígenes de la familia Leyva, circunstancia que la eleva a categoría de símbolo. Desde ella se entiende el sentido de las antítesis caracterizadoras que se establecen desde el primer acto: el viejo caserón del muchacho, en oposición al lujo del palacio de los judíos; el gusto por lo heredado frente a la ostentación de lo adquirido; las convenciones de la corte en oposición al anonimato liberador de la pequeña ciudad, definen el espíritu del protagonista por contraste con el de sus antagonistas y le acerca al universo emocional de Susana, a quien le interesa «lo íntimo; lo social muy poco….» (p. 277).

El presente, el tiempo de la acción dramatizada, se desarrolla en Madrid. Todos los movimientos de los sefardíes en ella responden a un plan perfectamente orquestado: la amistad con el marqués de Neblí, que les abrirá las puertas del gran mundo, «al objeto de que nos informe y nos ahorre esos primeros desaciertos, que son fatales» (p. 252); la compra de un palacio para fijar en él su residencia; el matrimonio, en fin, de Susana con un grande de España, de modo que los nietos del judío se cubran ante el mismo rey (p. 275). La finalidad última del viejo Simón no es, sin embargo, de tipo emocional. En España no busca ni satisfacciones de orgullo ni venganza de raza, sino poder

21. Significativas son, a este respecto, las palabras de Torrellas en el primer diálogo que mantiene con Susana, aún en el tren camino de la frontera: «Vaya usted, Susana… Cuando se desea una cosa, hacerla enseguida: a lo mejor se atraviesa el destino y la frustra. Yo no dejo nada que me agrade para después… Todo al instante. La vida es corta… Vaya usted a Mallorca, hace más sol que en París. Allí la aguardo. La guío, la enseño los sitios pintorescos, las grutas… ¡Y me envidia el rey…!» (pp. 263-264).

económico, y la gran ciudad –Madrid ahora, como anteriormente París– es el espacio idóneo para conseguirlo[22].

Dos son los modos en que se plantea la conquista de la capital. El primogénito, Ezequiel, propone ganar la confianza, la simpatía y el respeto público de los poderosos haciendo alarde de altruismo, superando incluso al Estado en munificencia:

> Yo fundaría en Madrid un establecimiento benéfico modelo, como el Estado no lo ha fundado nunca… Yo regalaría […] obras de arte a los museos… El Estado español no compra nada, deja que nos lo llevemos todo… Enseñaríamos su deber al Estado… Haríamos algo sensacional… La prensa lo divulgaría… Dominaríamos por la cultura y el bien (p. 255).

La opción de Benjamín, por el contrario, desnuda de apariencia de bondad la actuación de la familia. Como su hermano, desprecia el país y la ciudad en que van a instalarse, pero en su caso propone manifestarlo descarnadamente, sin cuidado por las formas:

> Es preferible dominar por la soberbia y el desprecio. Divertir, prestar, humillar, deslumbrar… Es un goce de venganza, exquisito, y lo estoy saboreando ya. ¡Qué de adulaciones, qué de bajezas vamos a paladear cuando entremos en campaña con nuestro oro! ¡Y hasta podemos darnos este placer refinado a poca costa! Madrid es pobre. El lujo allí consiste en un abono a medio turno y un coche con dos rocinantes… (*ídem*).

El acto II de la pieza muestra hasta qué punto el patriarca Simón ha decidido seguir las inclinaciones de sus dos hijos. La suntuosidad como medida del valor de personas y objetos, la concepción de la cultura (teatro, ópera, museos) como escaparate en que mostrarse y ser vistos, el menosprecio de la pobreza a través de la caridad… son aspectos de la sociedad madrileña que los Leyva conocen y rentabilizan para conseguir sus fines. Ni siquiera la religión es un obstáculo a la hora de acordar el matrimonio de Susana, de ahí que la llegada del Gran Rabino, para impedirlo, no plantee a la familia ningún conflicto de tipo moral, sino un auténtico problema social derivado de la inconveniencia de presentar, ante el gran mundo, a un personaje como él.

En el desenlace, Susana reniega de su fe y abandona a su familia. Ismael cree que el ambiente de la ciudad ha influido negativamente en ella (p. 292) hasta el punto de conducirla al perjurio. Sin embargo, nada más lejos de la realidad: impermeable a los cantos de sirena del espacio que la rodea, la

22. «SIMÓN: […] España es un terreno virgen, o poco menos, para las especulaciones atrevidas y geniales. He estudiado ese terreno y sé lo que puede rendir… Esto hará el viejo Simón de Leyva antes de ir a dormir al lado de sus padres… Con estos dedos exprimiré la última gota de jugo a la naranja española» (p. 256).

muchacha ha sucumbido al poder irracional de los sentimientos, la única línea de fuerza ausente en el discurso dramático sobre la urbe que han sostenido los diferentes personajes a lo largo de la obra.

Como puede verse, en términos generales –salvo en los títulos de ambientación exclusicamente rural como *La suerte*–, en las piezas publicadas por doña Emilia y en los fragmentos más significativos de las que han llegado manuscritas hasta nosotros puede rastrarse una constante disociación del espacio en dos ejes en torno a los que girará el conflicto dramático. En los textos de ambientación medieval la corte es el lugar del crimen, de la traición, del desdoro nobiliario y de la pérdida del honor que conducen bien a la muerte física del Mariscal Pedro Pardo y a la moral del rey Erico, bien a la búsqueda de salvación espiritual en el camino hacia Santiago de Compostela. No hay, sin embargo, en estos fragmentos, una reivindicación idealista de lo patrio, ni siquiera desde la óptica romántica de la estética subyacente a los mismos, sino la identificación de los personajes con su medio, por el que luchan, en el que sucumben o del que huyen.

También en *La Malinche* la ciudad se tranforma en el ámbito de la deshonra, si bien interpretada de modo diverso en función de la perspectiva (urbana y nativa, de extramuros e invasora) que se adopte. En el resto de los títulos, de ambientación contemporánea, la urbe (metrópoli, gran capital o de provincias) es el espacio sobrevenido en que triunfa la apariencia, la vulgaridad, el lujo ostentoso y el poder absoluto del dinero, frente al que se sitúa, teatralmente hablando, la tierra de origen, la reserva regeneracional que, metafóricamente, representa al espíritu de las tradiciones en el que doña Emilia insiste en profundizar para descubrir «los gérmenes de progreso, de libertad, de tolerancia, de fe, de trabajo y de esfuerzo viril»[23].

BIBLIOGRAFÍA

DORCA, Toni. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

FILGUEIRA GANZO, Jesús.«Observaciones sobre el espacio en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán», *Moenia*, 8 (2002), pp. 79-102.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. «El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión», en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo*

23. Tomo estas palabras, que proceden de la conferencia *La España de ayer y la de hoy: la muerte de una leyenda*, pronunciada por E. Pardo Bazán en París (1899), del estudio de M. Sotelo sobre la misma (1999: 362).

Bazán in memoriam Maurice Hemingway, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1997, pp. 113-145.

GUILLÉN, Claudio. «Entre la distancia y la ironía: de *Los Pazos de Ulloa* a *Insolación*», en Marina MAYORAL, ed., *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátdra, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 103-128. Reeditado en Claudio GUILLÉN, 2006. «Pardo Bazán. De la distancia a la ironía», *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX, XXI*, Barcelona, Crítica, pp. 65-88.

MACKEVITT, Kerry Ann. «O espazo simbólico: Pardo Bazán, Valle-Inclán e os pazos galegos señoriais», *Bradomín*, 1 (2005), pp. 67-77.

MILLER, Stephen. «Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIV (1988), pp. 223-251.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. «La experiencia frustrada en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Emilia Pardo Bazán», *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 5 (1999), pp. 93-15.

PENAS VARELA, Ermitas. «El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación», en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Cristina PATIÑO EIRÍN y Ermitas PENAS VARELA, eds., *Actas II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Real Academia Galega y Fundación Caixagalicia, 2006, pp. 153-174.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. E. Pardo Bazán, *Teatro completo*, Madrid, Akal, 2010a.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. «Un ejercicio de autoafirmación estilística: los manuscritos teatrales del drama *Juventud*, de Emilia Pardo Bazán», en Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN *et al.*, eds., *Desde la Platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Universidad de Cantabria, 2010b, pp. 191-208.

SANTISO, Julia. «Breve aproximación a los espacios creativos de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 669 (2006), pp. 7-23.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. «Emilia Pardo Bazán ante la crisis del 98: *La España de ayer y la de hoy: la muerte de una leyenda*», en A. VILARNOVO *et al.*, eds., *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98*, Barcelona, Universitat, 1999, pp. 355-368.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. «Et elle leur donna la voix: paroles de femmes dans les commédies dramatiques d'Emilia Pardo Bazán», *Paroles de femmes*, Nantes, Universidad de Nantes, 2003, pp. 129-151.

VILEI, Leonardo, 2010. «Soledad y solidaridad: la fábrica», en Eugenis POPEANGA, coord., *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Barcelona, Peter Lang, 2010, pp. 255-266.

Fecha de recepción: 20-11-2011
Fecha de aceptación: 15-05-2012

LA DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS URBANOS Y SUS CONVENCIONES. DEL ROMANTICISMO A LA NOVELA INTELECTUAL

Isabel Román Román

Universidad de Extremadura

RESUMEN

Proponemos un recorrido por diversas novelas españolas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del s. XX, para entender cómo evoluciona la descripción urbana en ellas. Nos interesan particularmente dos aspectos: el conocimiento de la ciudad como una expedición en la que el narrador actúa como guía de sus lectores, y el convenio de la vista panorámica totalizadora para describir escenarios en las aperturas de las novelas realistas.

Palabras clave: descripción de espacios, novela española S. XIX, costumbrismo, naturalismo, narrativa de vanguardia.

ABSTRACT

In order to understand the evolution of urban description from the 2nd half of the 19th Century to the early years of the 20th Century, we propose a journey through a number of Spanish novels from this same period.

We pay particular attention to two important aspects: the first is the presentation of the cities as an expedition, where the narrator acts as a guide for the reader. The second deals with the use of the all-enhancing Panoramic view convention to describe scenes in the openings of realistic novels.

Key words: description of settings, Spanish XIX century novels, Costumbrismo, Naturalismo, Avant-garde narrative.

Proponemos un recorrido en el que confiamos a la selección oportuna de algunas muestras narrativas y a su comentario, el reconocimiento de cómo evolucionan algunas convenciones de la descripción urbana desde el Romanticismo hasta las novelas intelectuales de Ramón Pérez de Ayala y los experimentos narrativos de Ramón Gómez de la Serna.

La conclusión de este trayecto pretende iluminar mediante estos dos autores el cambio en ciertos tópicos descriptivos de espacios urbanos, especialmente en el que plantea el conocimiento de la ciudad como una expedición en la que el narrador actúa como *guía* de sus lectores, y el convenio de la *vista panorámica* totalizadora para describir escenarios en las aperturas de las novelas realistas.

DE LA CIUDAD DEL COSTUMBRISMO A LA CIUDAD DE LA NOVELA NATURALISTA

El convenio costumbrista permitía la tipificación del paisaje y de los pueblos, y si para el novelista bastaba con dar un aire de familia o color local a un escenario, el ámbito descriptivo no tenía la misión de aportar gran cosa a la singularización de los personajes.

Si intentásemos sumar todo lo que las novelas de Valera nos permiten conocer sobre la ficticia ciudad de Villabermeja, tal vez nos sorprendería lo escueto del resultado. Partiendo de 1874 y *Pepita Jiménez*, comprobamos la escasez de detalles sobre el escenario del pueblo en el que transcurre la novela, junto a otras omisiones y reticencias que pretenden reforzar la verosimilitud. El ocultar datos que pudieran identificar a los protagonistas en su lugar implica precisamente la existencia real y contemporánea de personajes, lugares, hechos.

En *Pepita Jiménez*, las descripciones de interiores y de paisajes a cargo del joven Luis, con su tío como receptor y corresponsal, buscan la verosimilitud en el contexto. Su emoción ante el estallido de la primavera, asociada al amor incipiente, justifica las poéticas y amplias descripciones de los campos que realiza el protagonista en sus distintas salidas en marzo y abril. Así mismo, la casa de Pepita aparece descrita por él en dos ocasiones con motivo de reuniones y tertulias. Sin embargo, sus descripciones del paisaje serían aplicables a infinidad de lugares, y las de la casa presentan también una perspectiva generalizadora que vendría a incluirla en la tipología de las casas lugareñas andaluzas de ricos.

La Introducción en 1875 de *Las ilusiones del doctor Faustino,* insólitamente titulada, anuncia «Donde se trata de Villabermeja, de D. Juan Fresco y de las ilusiones en general». Pero en verdad el espacio de Villabermeja se liquida

en unas líneas; y más tarde, la descripción espacial del capítulo I es tan escasa que de Villabermeja se menciona sólo su castillo, trasladándose el interés descriptivo algo más demorado a la casa solariega de la dinastía de los Mendoza a la que pertenece el protagonista. En *El comendador Mendoza,* de 1876, el inicio del capítulo II sitúa una parte de la historia en «la pequeña ciudad, que dista dos leguas de Villabermeja, cuyo nombre no he querido nunca decir, y donde he puesto la escena de mi *Pepita Jiménez*»[1]. Y como si hubiese creado un preciso escenario inolvidable, Valera advierte al lector: «Para la mejor inteligencia de todo, y a fin de evitar perífrasis, pido al lector que siempre que en adelante hable yo de la ciudad entienda que hablo de la pequeña ciudad ya mencionada».

De nuevo dos años más tarde, *Doña Luz* se abre con la breve mención de la ya recurrente Villabermeja, presuponiendo a estas alturas que es muy conocido esta especie de archilugar andaluz, que algunos críticos no dudan en asociar a la propia vida de Valera, en las mixturas de ficción y autobiografía que el propio novelista gusta de sembrar en los prólogos de sus obras, donde advierte que los lugares de la acción están muy cerca o de su lugar natal o de otros en los que heredó propiedades de su padre.

De una manera algo mecánica, Juan Valera parece confiar en que la mixtura autobiográfica, la recurrencia de topónimos y el recuerdo de vagos escenarios anteriores será suficiente para que el lector reconstruya un mundo geográfico y de costumbres autónomo en un conjunto de sus novelas. Busca la complicidad con el lector asiduo sin haber creado un espacio con la suficiente autonomía y fuerza como para ser recordado por sí mismo y en su interacción con los personajes que lo habitan. También es cierto que el lector no requiere particular memoria para evocar el espacio prototípico de muchos pueblos andaluces con sus casonas y plazas, su iglesia y el influjo de ésta en el calendario eclesiástico-festivo de la localidad, sus fuerzas vivas, sus costumbres, sus circunstancias electorales y la manipulación caciquil, etc., etc.

Por otra parte, es comprobable cómo en la narrativa costumbrista el espacio urbano aparece en relación de oposición a la naturaleza y a los espacios rurales esquematizados e idealizados, en un modelo semejante al «menosprecio

1. En adelante, y siguiendo una propuesta que escuché muchas veces al querido profesor John H. Kronik, en los casos de obras cuyo texto ya fijado se haya difundido ampliamente en gran número de ediciones modernas disponibles, preciso todo lo posible la información que permita localizar con facilidad los textos referidos, sea cual sea la edición manejada por el lector. En los casos en los que no existan ediciones modernas, o sean escasas y raras las disponibles, se explicita la edición y paginación exactas a las que corresponden los textos citados.

de corte y alabanza de aldea». Recordemos casos como *La gaviota* de Fernán Caballero, o la novela de costumbrismo regional extremeño *Corte y cortijo* de 1870, en la que Antonio Hurtado da voz mediante el modelo epistolar a las dos corresponsales que desarrollan la polarización del título: la *corte* madrileña en la que una habita aparece como el lugar de la hipocresía social, de la soledad más absoluta en medio del fingimiento y las apariencias engañosas, frente a la *aldea* –aquí el campo extremeño de un rico propietario, ubicado con referencias escasas e imprecisas– como promesa de la liberación personal. (Hurtado, 2010: 26-29).

Parece claro en la mayoría de los casos que las «polaridades espaciales» pueden ir más allá de la construcción de ambientes necesaria en una novela; en efecto, suelen orientarse a reforzar el sentido de la trama para que el lector realice una lectura simbólica de la confrontación de espacios. (Zubiaurre, 2000: 62-63).

Pero progresivamente, la ciudad irá apareciendo de modo autónomo, sin servir tan directamente a una *tesis* que la enfrente a ningún otro espacio, aunque los escenarios rurales sigan formando parte de decenas de novelas en contextos de viajes y vacaciones de los personajes urbanos, entre otros. Y a la inversa, la ciudad puede ser el lugar de desplazamiento de personajes rurales que viajan para resolver sus asuntos, realizar visitas varias, por motivos de estudios… lo que permite a veces el contraste entre el lugar de origen y el movimiento de la urbe a la que el personaje debe adaptarse. La *Doña Berta* de Clarín (1892) en el capítulo VIII del relato se desplaza a Madrid desde el pueblecito asturiano cuya detallada ubicación abre el texto. La capital, donde transcurre el relato hasta el capítulo XI y último, aparece sólo como un tráfago de calles que la dama ni siquiera observa. No hay descripciones como tales, debido al ensimismamiento y la finalidad obsesiva con la que la anciana recorre el centro de Madrid. Pese a la escasez de juicios de valor sobre *la corte* en *Doña Berta*, un fino crítico como Kronik creyó ver en esta novela, en fecha tan tardía como el fin de siglo, la pervivencia de una de «las grandes preocupaciones de los escritores realistas: las tensiones entre tradición y progreso, entre el idilio del campo y las amenazas de la ciudad». (Kronik, 1999: 99).

Sin duda es asunto no menor y que desborda cualquier cronología, ya que el *menosprecio de corte y alabanza de aldea* forma parte de la *tesis* de algunas novelas regionalistas y, transformado, de las novelas que asumen desde fines del siglo XIX las ideas regeneracionistas.

Si pensamos en el conocido ejemplo de *Peñas arriba*, son bien explícitos los juicios de valor del narrador autobiográfico que, en su breve regreso a Madrid (la capital ocupa escasas líneas en la apertura, y una breve parte

del penúltimo capítulo) reconoce que su vida ha de seguir en Tablanca y la Montaña cántabra que tan placenteramente ha recorrido en sus continuas «andadas por montes y barrancas», y en consecuencia, ha descrito a lo largo de toda la novela.

Algunos tiempos y espacios, y las escenas prototípicas que transcurren en ellos –patios y cruces de mayo; praderas y romerías en honor de santos; fincas campestres y fiestas de inicio de la primavera; salones burgueses y tertulias– que ya venían presentados desde los artículos de costumbres románticos, permanecerán tanto en las novelas costumbristas como en el naturalismo más maduro, con interesantes transformaciones que merecen el análisis.

Lugares urbanos como plazas, paseos, teatros, casinos, serán el escenario preferido del ritmo burgués de la vida social. Los encuentros –y los espacios y situaciones narrativas– que propician las fiestas de carácter religioso (Día de los Difuntos, Carnaval, Semana Santa…) perviven en algunas novelas urbanas, sobre todo en las ambientadas en ciudades provincianas. Como en las novelas costumbristas, tanto la iglesia del pueblo como la catedral en la ciudad siguen marcando una parte esencial de la vida comunitaria. Tanto, que no es raro que la temporalidad de ciertas novelas del realismo español se organice según el calendario religioso, con el ejemplo señero de *La Regenta*, ya estudiado modélicamente. (Alarcos, 1952: 141-160).

El gran cambio se opera cuando la descripción no se pone al servicio de una tesis, sino que se vincula sobre todo al personaje, lo que se produce sobre todo en el realismo naturalista. Mientras más se asocien los espacios a los procesos interiores de los personajes, más se van alejando de la pura descripción funcional o de la «recreación colorista» propia del costumbrismo. (P. Landy, 1979: 15-18).

Ya a fines del s. XVIII, e intensamente en el Romanticismo, el paisaje aparecía vinculado a la psicología y los sentimientos del personaje, de tal modo que en el Romanticismo era usual el paralelismo entre paisaje y subjetividad de quien lo contempla. De ello, aún a las alturas de 1852, encontramos una interesante muestra con reflexión teórica superpuesta, en el final del capítulo XI de la Parte I de la *Clemencia* de Fernán Caballero. Aparece primero el paisaje, inspirador e idealizado tal como lo ve Clemencia, y luego las reflexiones sobre el poder de evocación espiritual y hasta religiosa que el entorno marino suscita en la protagonista: «Todo aquello le infundía mil sensaciones y pensamientos, pues como dice Balzac: *le paysage a des idées*; el paisaje tiene ideas».

El Naturalismo estrecha los vínculos entre naturaleza, medio ambiente y seres humanos, por lo que no es conveniente generalizar, como hace Zubiaurre, a toda la novela realista del siglo XIX el fuerte contenido semántico con

el que aparece el espacio en el naturalismo. El espacio «habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición», sí, pero habría que precisar en qué autores y épocas de su producción. (Zubiaurre, 2000: 22). Con *La Regenta* como objeto de estudio, Bobes expuso observaciones muy agudas, poniendo de relieve cómo los espacios se hacen símbolo de los personajes, ya sea por identificación o por contraste, además de entablarse oposiciones significativas con otros espacios presentes en el texto. (Bobes Naves, 1985: 213).

Se hace necesario distinguir las peculiaridades del realismo naturalista aplicado al mundo rural (en novelas regionales como *La madre Naturaleza*) de las que resultan de aplicarlo a un ámbito urbano. Pero en ambos casos la descripción de espacios (sean éstos paisajes naturales o sean calles y barrios urbanos) estará en conexión con la peripecia vital de los personajes, con su caracterización, con sus eventuales estados de ánimo y percepciones momentáneas. Y como bien sabemos, para el realismo naturalista el espacio será una componente del *medio* que *determina* al personaje o que al menos le *influye* conjuntamente con otros factores. Por ello la densidad y rasgos de los pasajes descriptivos en una novela se relaciona íntimamente con la caracterización de los personajes protagonistas y viceversa, asunto al que dedicaremos un epígrafe de este recorrido.

Zola explicó sus ideas sobre la función de las descripciones detalladas en las novelas naturalistas, a la par que se defendió a sí mismo del rechazo que habían recibido las cinco magnas descripciones de Paris que cerraban sendas partes de la novela *Une page d'amour.* El gran teórico y novelista del naturalismo avisó de que la descripción ya no podía ser ornamental, sino que tendría que estar vinculada con el ser humano, imbricada con él, y no constituir párrafos cerrados en sí mismos y ajenos a la peripecia humana. Es la única forma, avisa, de que la descripción alcance interés humano y novelesco. (Zola, 1989: 202).

Ciertas propuestas de Zola tienen su antecedente en Balzac, para quien el espacio era también un aspecto narratológico fundamental, si bien más orientado a la evocación de ambientes. Cuando Balzac explicaba en 1842 en el famoso prólogo de *La Comedia Humana* el sentido de agrupar sus novelas en seis ciclos dentro del conjunto, aclaraba que mediante las «Escenas de la vida privada», las de la vida de provincias y las correspondientes a la vida de París, buscaba dar una idea de las variedades de Francia, entendiendo que cada parte tenía su propio color local. La descripción detallada de espacios es uno de los factores que le servirán para dar una idea de las diferentes regiones del país, según declara: «Mi obra tiene su geografía, como tiene su genealogía

o sus familias, sus lugares, sus cosas, sus personajes y sus hechos.» (Balzac, 1987: 22)

Con otro punto de vista, declaraba Zola por su parte que el hombre no puede separarse de su medio, puesto que «su vestido, su casa, su pueblo, su provincia le completan». Ya que el personaje es el centro, las «eternas descripciones» que algunos detractores le reprochaban tenían la misión de explicar el *medio* en el que la persona se desenvuelve, imprescindible para entender el mundo intelectual y emotivo del personaje. (Zola, 1989: 199-204).

Aunque la Marineda de Pardo Bazán es tan ficticia como la Villabermeja de Valera, difieren los modos de crear estas ciudades, que recurren en sendos ciclos narrativos. Pese a todo, las trazas costumbristas de esta última son reconocibles, como lo son en los entornos geográficos de los grandes novelistas del siglo. (Ayala y Rubio, 1985: 68). Reconoce Pardo Bazán, en el Prólogo de *La Tribuna*, 1882, que Marineda es de la misma estirpe que ciertas ciudades ficticias de las novelas románticas, y que pertenece al conjunto de espacios de la geografía moral de España a la que se refirieron Galdós y Pereda:

> Quien desee conocer el plano de Marineda, búsquelo en el atlas de mapas y planos privados, donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino el de las ciudades de R***, de L*** y de X***, que abundan en las novelas románticas. Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal fue el procedimiento que empleé en *La Tribuna*, y lo considero suficiente –si el ingenio me ayudase– para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra.

Aunque tras aportar al lector las típicas coordenadas de tiempo y espacio aclare que la novela, pese a su marco histórico reciente, es «en el fondo un estudio de costumbres locales», nada más lejos de la creación costumbrista del escenario de una ciudad. Los detalles espaciales sobre Marineda, en los primeros capítulos de la novela, escasos y funcionales, están estrictamente vinculados con las actividades que se van a suceder en ellos: la salida de misa y el paseo en el capítulo III justifican la descripción de «las Filas», estrecho paseo con raquítica vegetación, antecedente del parque inglés que con toda verosimilitud la autora atribuye a la Marineda contemporánea a la escritura de la novela. Sin embargo, la descripción del paseo se justifica desde la mirada de Amparo, como es habitual en el realismo maduro, que asocia la descripción de ambientes al punto de vista e intereses de un personaje, según recordaremos más adelante: «miraba Amparo con gran interés el espectáculo que el paseo presentaba».

En el capítulo XVII aparecen breves brochazos descriptivos acerca de los arrabales del pueblo, pero no los redondos párrafos casi exentos acerca del escenario que a menudo encabezan capítulos o dan inicio a aquellas novelas en las que el narrador se sitúa como todopoderoso *guía* de sus lectores.

Algo más detallada, y de poderoso valor en sus analogías metafóricas, es la descripción de la fábrica en el capítulo XXI, «Tabaco picado». Pero sorprendentemente, el más importante enclave enteramente descriptivo no aparece ¡hasta el capítulo XXX! explícitamente titulado «Dónde vivía la protagonista», lo que según la tradición descriptiva podría haberse situado muy al comienzo de la novela. El lector encuentra ahí una extraordinaria descripción del barrio obrero, con sus viviendas, con sus pequeños comercios «que, acatando la ley que obliga a los organismos a adaptarse al medio ambiente, se acomodaban a la pobreza de las barriadas», su paisanaje… y la vivienda concreta de la protagonista. Por lo demás, las notas sobre toponimia urbana, los breves datos sobre ubicaciones de calles y plazas, aparecen sueltos e integrados con tal *necesidad* en el relato que produce efecto de veracidad y de existencia real de Marineda/La Coruña. Así, la referencia a «la calle del Sol, la calzada que conduce al mar», cercana a la fábrica en el capítulo XXXIV; o «el páramo de Solares en dirección al barrio de Arriba» que cruza Amparo con su amiga en el capítulo XXXVI.

El sistema descriptivo de *La Tribuna* es muy semejante al de los apuntes funcionales de espacios que aparecen en los diversos relatos conocidos como «Cuentos de Marineda», pertenezcan éstos a la variedad de narrador autobiográfico u omnisciente. De hecho, la lectura del conjunto de los cuentos permitiría hacerse una idea de los espacios principales de la localidad, y de las vidas y voces que resuenan en ellos. Así, conocemos la iglesia que, con todos sus rincones, capillas y corredores es el escenario de la febril peripecia del protagonista en «El rizo del Nazareno», de 1880, que acontece en la noche de un jueves santo. La tienda más antigua de Marineda se describe brevemente en «Las tapias del Campo Santo» de 1881; el narrador considera oportuno dar ciertos detalles, aduciendo el interés que para un observador tendrían su fachada y su abigarrado escaparate. Igualmente, se mencionan, aunque de paso, lugares como el paseo de las Filas, el llamado *Coliseo* o teatro de ópera, y el Casino de Industriales cuyos bailes eran frecuentados por la juventud. En la humilde casa de una lavandera tiene lugar la terrible escena de violencia doméstica de «El indulto» de 1883, encabezada por un escueto apunte sobre el lavadero público de Marineda en el que transcurría la sacrificada tarea de la protagonista. En «Morrión y Boina», de 1889, la narradora autobiográfica establece el origen del recuerdo que va a relatar en una casa tan concreta como

la número 16 de la calle de la Angustia, en Marineda. El interior del teatro pomposamente llamado Coliseo, donde se dan sucesivas representaciones de ópera, es el escenario del relato de 1891 «Por el arte», donde un solterón acomodado, trasladado de Madrid a Marineda, cuenta con detalle lo que la agenda musical y el espacio teatral mismo suponían para las relaciones sociales de la clase alta marinedina. Además, el personaje narrador da cuenta de su vida metódica, de la que forma parte su paseo diario por las Filas y calle Mayor, sus salidas al café y al Casino de la Amistad, sólo citados en este relato en función de situar sus hábitos.

En «El doctoral» de 1891 se menciona de paso la Fábrica de Tabacos, y con motivo del desplazamiento del sacerdote para confesar a un agonizante, sabemos de su trayecto por la ancha plaza, las callejuelas del barrio viejo, el descampado del Páramo de Solares, la calle Mayor y el tan mencionado paseo de las Filas marinedino. El relato de 1891 «¿Cobardía?», tal vez el de mayor minuciosidad descriptiva, se ambienta exclusivamente en el lujoso interior del café nuevo de la localidad, que es descrito en detalle por el narrador, uno de los contertulios habituales del local. Por él sabemos también que una de las partes del café fue alquilada en exclusiva para la sociedad llamada popularmente «La Pecera» a causa de las grandes vidrieras del local a dos calles que se especifican con precisión. El narrador es amigo del Mauro Pareja que narra en *Memorias de un solterón*, y a Mauro lo escucharemos en abundantes discusiones transcritas en estilo directo en este relato.

En definitiva, algunos de los lugares de reunión de la alta clase, el café, el teatro, la iglesia, las viviendas de los barrios humildes que esconden dramas asociados a la pobreza…, que aparecen enfocados individualmente en los relatos, formarán un fresco de la vida total marinedina en la novela *La Tribuna* y con menor intensidad, en *Memorias de un solterón*. En cierto sentido, *La Tribuna*, en su desorden presentativo, sería también la suma de otros varios relatos breves de Marineda, pero aquí orgánicamente unidos a la trama principal que genera Amparo *la Tribuna*.

No serían esperables en un relato breve largos párrafos descriptivos de escenarios, salvo que éstos tengan importante función para la trama. Pero el lector asiduo de Pardo Bazán recibe en cada texto marinedino apuntes, brochazos de espacios, escenas, voces, fragmentos de vidas que, sumados, permiten en su conjunto adquirir la impresión de una ciudad provinciana real, con sus trayectos urbanos principales, sus viviendas, su plaza, su pretencioso teatro, sus barrios pobres de casas lóbregas, en las que verdaderamente han podido ocurrir esas historias que componen el mosaico de los cuentos marinedinos y las historias de los personajes de *La Tribuna*.

La ciudad no sólo es el medio que explica a los personajes de las novelas naturalistas urbanas. Existe una fascinación genuina por la ciudad en los grandes novelistas europeos, algunos de los cuales la consideran emblema de movimiento, de transformación y de modernidad. (López-Landy 94-97). Esto explica el co-protagonismo urbano en las novelas, y la visión de la ciudad como organismo humano y social. Como ha señalado Zubiaurre, Balzac encabeza la lista de escritores realistas para los cuales «la ciudad es un ser que respira y se mueve, un complejo organismo viviente». Balzac trasciende, a su juicio, el mero sistema de clasificación territorial que hace del entorno urbano callejero preciso y verídico, para completarlo con una geografía de carácter ético, a la que no es ajena un procedimiento como el de la personificación de las calles. (Zubiaurre 260-261).

Pensemos en el gran valor y desarrollo que la presentación figurada de una ciudad o uno de sus espacios concretos pueden alcanzar. Archifamosa es la visión primera de esa «heroica ciudad» que dormía la siesta digiriendo «la olla podrida». Y quizás es ejemplo extremo la alegoría que Zola eleva hasta el título en su novela *Le ventre de Paris* en 1873, obra que propicia algunos de los festines descriptivos más impresionantes de los que guardamos memoria. «El vientre de París» que representa de manera orgánica el gigantesco mercado central de Les Halles, aglutina toda la alimentación –cada uno de los cientos de productos que un mercado puede exhibir– del enorme ente orgánico que es la ciudad de Paris, cuyas calles aparecen también descritas de forma poco denotativa. El lenguaje figurado, las personificaciones y animalizaciones de barrios, calles y casas, cuyo encadenamiento puede llegar a la alegoría, en esta y otras novelas, superponen una carga de permanente juicio de valor añadida al efecto básico de verosimilitud logrado por el mero hecho de nombrar y señalar estructuras urbanas.

LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES Y LOS ÍNDICES DE LA PERCEPCIÓN. LA «MIRADA SEMÁNTICA» SOBRE LA CIUDAD

La descripción tiene que seleccionar, jerarquizar y orientar la mirada en un proceso de descubrimiento. Incluso desde un punto de vista ontológico, ni siquiera literario, la descripción tiene sus raíces en la manera en que vemos el mundo y a los demás. Está tan vinculada al individuo que, para J. Molino, es difícil determinar retóricamente «cuáles son las partes de la descripción de un paisaje», lo que a nuestros efectos sería válido también para el paisaje urbano. La primera persona describiría sólo lo que es importante para él, lo que le impacta o lo que le resulta extraordinario. O bien, con un afán de conocimiento, buscaría toda la información posible acerca de algo, para luego exponer

ordenadamente su documentación, caso de las «enumeraciones científicas» en Balzac y Zola, según el mismo estudioso. (Molino, 1992:373-379).

Bobes, desarrollando algunas de las famosas propuestas del *padre* de la teoría moderna de la descripción, Philippe Hamon, explicó muy bien el concepto de «mirada semántica», aplicable a aquellos casos en los que el entorno es captado con la mirada de alguien que le da significado, ya que es frecuente en la gran novela del siglo XIX que los espacios están vinculados a la percepción de los personajes[2]. La «mirada semántica» de la que habla Bobes puede encarnarse en el narrador o en un personaje, pero parece más probable que la descripción encuentre cabida natural y no forzada en la narración novelesca si se asocia a las percepciones de un personaje *ad hoc* (Bobes Naves, 1985: 213).

Hay que distinguir la especial dificultad del novelista para justificar las descripciones de lugar si el personaje protagonista pertenece a ficciones autobiográficas o a novelas epistolares, por citar sólo dos variedades *conflictivas* al efecto. El punto de vista narrativo tiene importantes consecuencias sobre la descripción de espacios, y las propias convenciones descriptivas difieren según la perspectiva omnisciente, el estilo indirecto libre u otras formas de focalización interna de los personajes, la ficción autobiográfica, el modelo epistolar, el del relato interior intercalado en una estructura enmarcada, etc. En las novelas de ficción epistolar, los frecuentes comienzos *in medias res* obligan a los corresponsales –en especial al que abra la novela– a proporcionar la información que tradicionalmente correspondería al narrador en un capítulo inicial de novela: descripción del lugar, información de los antecedentes de lo que acontecerá en el tiempo presente del relato, presentación de personajes. Renunciando el novelista al narrador omnisciente, prescinde también de su típica función presentativa, y ha de esparcir con verosimilitud, mediante la vía epistolar, los datos inaugurales de la ficción.

La conciencia de que las amplias descripciones de escenarios pueden producir cansancio es mayor en los casos de un relato en primera persona y aún más si se trata de simular una narración oral ante un auditorio que podría sentir las descripciones como *enemigas* de la narración. La descripción detenida de ambientes y espacios, en un contexto de relato oral, puede exasperar a unos narratarios deseosos de «relato»; y por otra parte, se supone que las funciones –y la competencia y habilidad– del ocasional narrador no son tan

2. No es posible referirse aquí a variedades tan relevantes como el espacio recordado, el soñado o el mítico. La crítica ha subrayado, por ejemplo, cómo en ciertas novelas de Balzac, la «mirada interior» puede abolir el espacio o percibirlo de un modo simbólico: el sueño, el sonambulismo, el deseo, propiciarían la capacidad humana de percibir el espacio de un modo personal. (Lozano Sampedro, 2005: 1005-1021).

amplias como las de un novelista. El justificar la información que se aporta parece especialmente necesario en estos casos de narrador-testigo que cuenta oralmente. Y en todos los contextos, el que un personaje narrador proceda a una descripción demorada de escenarios tiene que motivarse muy bien en el contexto. Así, cuando el narrador autobiográfico de la primera serie de los Episodios galdosianos, Gabriel Araceli, se dispone a contar un momento de importante cambio en su vida (su paso a servir en casa de los Requejos, a fines del capítulo XIV de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*) el capítulo XV ha de empezar con una presentación del nuevo espacio en el que va a transcurrir su vida. Justificadamente en este contexto, el narrador autobiográfico se hace cargo de la misma función presentativa de espacios que cualquier narrador en el comienzo de su relato: «Al punto empecé las indicadas operaciones, cuidando de poner en ellas todo el celo posible para contentar a mis generosos patronos. Debo ante todo dar a conocer la casa en que me encontraba».

Si tomamos la novela de 1875 *El escándalo*, de Pedro Antonio de Alarcón, que combina la voz narrativa de tercera persona con amplios relatos en primera persona, apreciamos que el capítulo inicial de la novela, significativamente titulado «La opinión pública», es el encargado de ofrecer al lector toda la típica información sobre espacio y personaje. ¿De qué manera? El narrador omnisciente no declina de sus convencionales funciones presentativas, pero una parte de la información inicial queda a cargo de las voces sueltas de amigos y de desconocidos, que asaetean con sus juicios de valor a Fabián en su recorrido por las calles madrileñas a las 3 de la tarde del lunes de carnaval de 1861.

Una parte fundamental del texto corresponde al relato autobiográfico del arrepentido calavera Fabián, que durante seis horas resume su vida en una «larga relación» o «especie de confesión» –como se califica en distintos lugares de la novela– ante el Padre Paúl que actúa como narratario. La escasa acción presente transcurre en Madrid, y los apuntes espaciales son funcionales y breves, pues no existe el acto del caminar o pasear por la capital. El proceso de reconocimiento y expiación de una vida crápula transcurre en el día y medio que constituye el tiempo presente de la novela, al que luego el Epílogo añadirá un mes para el final feliz del casamiento.

Los breves apuntes espaciales sólo aparecen en función de trazar un itinerario urbano verosímil, sin que los escenarios tengan relieve en la acción ni sirvan a otro fin que la ubicación contemporánea y madrileña de los desplazamientos en coche del protagonista. Fabián, en efecto, visita las viviendas de sus amigos y el convento de los Paúles, lugares en los que desea ajustar urgentemente las cuentas pendientes con su pasado crápula. Se trata de una novela construida sobre la memoria, y en el presente, sobre la confesión discreta y

el diálogo liberador de la culpa, por lo que la ubicación de los coloquios en interiores es predominante. Si aparecen otros escenarios será en función de contraponer al presente los lugares donde el protagonista acudía en sus tiempos de vida amoral. Así, en Libro V, II, el café de Daoiz y Velarde del barrio del Avapiés, lugar de reunión de la mala vida madrileña.

Incluso después de la eclosión naturalista, la opción narrativa de la ficción autobiográfica en las *Memorias de un solterón* de Pardo Bazán (1891), excluye la posibilidad de la amplia descripción urbana, debido al tipo de personaje al que se le atribuye la redacción de sus Memorias. En efecto, no podremos esperar de un personaje introspectivo y meditativo como es el solterón del título más que apuntes descriptivos sumarios, asociados a sus escasas salidas al exterior y recorridos por las calles. El predominio de interiores domésticos en los que transcurre su vida, y las reuniones sociales a las que se suma el Mauro Parejo que narra, convierten en puramente funcionales (trasladarse de un sitio a otro) sus trayectos urbanos. No existe descripción de Marineda ni de ambientes en los primeros capítulos; al narrador sólo le interesa, además de ofrecer su autorretrato, recopilar gran número de apuntes sobre su mundo: los personajes con los que se relaciona, sus amigos, las hijas de Neira, sagazmente descritas desde la perspectiva de un varón maduro y casadero.

La atípica Feíta Neira, su amiga, sería el tipo de personaje ideal para mostrar la vida urbana: sus salidas continuas, su libertad y callejeo, su curiosidad, la convierten en el punto de vista ideal para la descripción. Pero al tratarse de un relato en primera persona, el narrador no omnisciente no puede seguirla ni escudarse en el punto de vista de la joven. Así pues, la mirada de Feíta no será útil a los efectos de la descripción urbana.

En el capítulo XXII el solterón narrador se dirige al lector presuponiendo su cansancio al avanzar poco en la intriga de una historia: «hasta este momento nada ocurre de eso que la gente llama sucesos dramáticos». Declara entonces su voluntad de «imitar a los novelistas», entendiendo por esto el cambio en ese punto a la narrativa omnisciente, lo que le permitirá reproducir abundantemente las reflexiones directas de Baltasar Sobrado sobre las pretensiones del hijo natural que tuvo con Amparo *La Tribuna.* Sin embargo, el trasvase a la perspectiva omnisciente no conlleva una mayor «gestión» de la topografía urbana. El lector hallará sólo breve apuntes de trayectos por la plaza mayor, de la llamada Pecera o especie de casino donde acude ocasionalmente y desde cuyas ventanas mira a la gente…

Muy cerca ya del modelo de personaje modernista, el ensimismado narrador autobiográfico de *La sirena negra* de Pardo Bazán, en 1898 oscila entre el continuo autoanálisis («esas conversaciones interiores, en que dialoga mi

doble yo», como las denomina en capítulo XVIII) y la frecuente transcripción de sus conversaciones, de tal modo que son casi inexistentes las descripciones de los espacios exteriores e interiores de Madrid. El narrador protagonista, Gaspar de Montenegro, tipo del personaje decadente y estragado tan frecuente en el modernismo, se define en el capítulo inicial como perteneciente al grupo de «los meditativos sensuales». La vida en la capital no le inspira la menor interacción con el entorno, y sólo la naturaleza, el campo y el mar –durante el verano en un lugar balneario cercano a Vigo– generan descripciones tamizadas por un cambio crucial en su vida.

El narrador autobiográfico no suele adoptar las premisas de orden narrativo comunes en el omnisciente, ya que no tiene que *componer una novela*, por así decir, sino que un motivo personal (un *caso*) le impulsa a «meterse a narrador». Esta es la razón de que el inicio de *La sirena negra* simule que por azar se reproduce una parte de un amplio monólogo del narrador, quien literalmente habla «para su sayo»:

> En la esquina de la Red de San Luis y el de Gracia, me separé del grupo que venía conmigo desde el teatro de Apolo, donde acabábamos de asistir a un estreno afortunado. Si hablase en alta voz, hubiese dicho «grupo de amigos», pero, para mi sayo, ¿qué necesidad tengo de edulcorar la infusión […]?

No tendrían sentido en esta ficción autobiográfica las convenciones de un narrador omnisciente obligado a presentar el espacio, especificar el cuándo y finalmente presentar al personaje principal, que aquí ya tenemos delante desde el principio. El egocéntrico protagonista deja claro al inicio del relato que la introspección, uno de los rasgos más definitorios de su personalidad, es contraria a la capacidad de salir de sí mismo y de «ver» el entorno, previas al acto de describir.

Inoportuno sería también describir sin objeto, sin un destinatario (el lector implícito o bien un interlocutor en la diégesis narrativa) para el cual elaborar con pertinencia la información descriptiva. Por ello se hace preciso justificar los apuntes de percepción sensorial del espacio que –y esto sí, según la tradición narrativa– suelen figurar en los capítulos de apertura, aunque en la novela que comentamos se entremezclan las escasas observaciones exteriores del espacio con las abstracciones en las que el personaje suele zambullirse enseguida.

Es evidente que el ensimismamiento está reñido con la atención curiosa hacia el exterior, tanto que Ángel Ganivet en *Los infatigables trabajos de Pío Cid*, por las mismas fechas que la novela de Pardo Bazán antes citada, hace que su narrador se disculpe ante el lector por la ausencia de descripciones de los paisajes que recorre el protagonista, argumentando que la introspección es

característica contraria al arte de la descripción. Cuando Pío Cid se encamina al domicilio de la duquesa, su actitud reflexiva impide que se fije en el paisaje. Así lo comenta el narrador, y justifica la pertinencia de sus explicaciones:

> Y no está de más esta explicación, pues seguramente no faltará quien me censure por no hallar en este relato ninguna descripción de los lugares por donde fue pasando mi héroe, siendo así que yo he debido atenerme a la verdad, y la verdad es que él no hizo consideraciones de ninguna especie sobre los terrenos que iba pisando. (Ganivet, 1983:334)

Por razones equiparables, las dos novelas de Ramón Pérez de Ayala *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (1925) que trataremos en el epígrafe final de este recorrido, incluyen tan mínimos apuntes –y éstos, escenario funcional aunque repleto de connotaciones– acerca de los espacios.

Si tomamos como motivo novelesco el de la itinerancia del personaje que llega de nuevas a una ciudad, sí que encontraremos en principio un contexto excelente para las descripciones urbanas. El lector conocerá la ciudad desde el punto de vista del personaje y según sus criterios de selección. Como señalaba Mesonero en su «Paseo por las calles» ya en 1835: «Nada más natural en un forastero que la curiosidad de conocer el aspecto general del pueblo que por primera vez visita». (Mesonero Romanos, 1993: 215).

Si el espacio real se ofrece al lector como registro de las observaciones del viajero, la subjetividad atribuida a la selección de la información es inevitable, y ello nos indicará mucho sobre la individualidad del personaje. Pero no sólo hay que hablar del personaje viajero que observa como novedad el entorno al que se desplaza. Cualquier lector puede notar también la funcionalidad de centenares de trayectos de personajes locales que abren los ojos a escenarios a veces desconocidos de su propia ciudad. Así, En *Fortunata y Jacinta*, una parte de las descripciones de espacio está vinculada a los recorridos urbanos de los personajes, y a su capacidad de observación, voluble y dependiente siempre de un estado de ánimo eventualmente expansivo o retraído. En palabras de López-Landy, en las novelas contemporáneas de Galdós –señeramente en *Fortunata y Jacinta*– las casas, calles y barrios madrileños añaden una atmósfera asociada estrechamente a la personalidad de los personajes, además de corresponderse con itinerarios absolutamente reales. (López-Landy, 1979: 16).

Memorable a este respecto es la viva descripción de la calle de Toledo con sus puestos abigarrados, que abre el capítulo IX, i de la Primera Parte de *Fortunata y Jacinta*. La percepción asombrada y aturdida de Jacinta, desconocedora de los espacios en los que habita «el cuarto estado» madrileño justifica tal despliegue descriptivo. El recorrido a pie de Jacinta y Guillermina las va (y nos va) aproximando desde una primera panorámica, hasta llegar a

la apertura de IX, ii, centrada ya en la descripción de la corrala y de la vida bullente que contiene, con sus corredores y túneles, su patio, la vista general de las casas e incluso de los tejados («echando una mirada a lo alto del tejado, vio la Delfina…»), para alcanzar al objeto final de todo el recorrido, el habitáculo de la familia de Ido del Sagrario.

El detallismo de la observación y la consecuente descripción es siempre variable, y por supuesto, el estilo indirecto libre, así como los continuos índices de percepción que jalonan el texto (x vio…, x observó…) son opciones recurrentes para describir desde los ojos y sensaciones del personaje.

La curiosidad del niño que llega a Madrid procedente de su pueblo norteño en *El doctor Centeno* galdosiano, explicará una primera panorámica urbana, seleccionada en consonancia con su asombro y su perspectiva sobre las proporciones de lo que contempla. A través de sus ojos, y en estilo indirecto libre, conocemos a un tiempo las vistas desde el exterior de Madrid, la estación, la mole del hospital, la «casona Grande» que luego sabremos que es el Observatorio madrileño… Y en adelante, buena parte del Madrid urbano se nos mostrará según «Felipe veía», «Felipe observaba». (Román Román, 2008b:24-26).

Por las mismas fechas de la novela galdosiana recién citada, 1883, Zola iniciaba igualmente *Au bonheur des dames* con la llegada a París de tres hermanas huérfanas, procedentes de una ciudad de provincias. Desde la estación los personajes recorren a pie, con curiosidad asombrada, las calles de la capital mientras buscan la casa de su pariente en la ciudad. El cansancio del hermano pequeño, que puede reflejarse en el de algunos lectores ante el detallismo del recorrido, no impide que la mayor se detenga con ojos muy abiertos ante el escaparate de la tienda que da título a la novela, descrita entonces con todo detalle, desde la visión subjetiva de la joven.

En general, la figura del recién llegado a la ciudad suele ser especialmente productiva para la presentación de las estructuras urbanas, salvo que se trate de un tipo de personaje abstraído, como ocurre con la ya mencionada doña Berta de Clarín (1892), cuya sordera y costumbres la aíslan del mundo –según leemos en capítulo X– pese a lo cual «doña Berta iba y venía, atravesando los peligros de las ruedas de los coches y de los cascos de los caballos; cada vez más aturdida, más débil... y más empeñada en su imposible». Sus trayectos se precisan en simultaneidad a la transcripción directa de sus pensamientos mientras recorre un Madrid perfectamente reconocible en su detallado callejero, aunque sin la demora descriptiva de espacios y escenas que correspondería en otro modelo de personaje.

A diferencia de las ciudades pequeñas o provincianas, la extensión de una capital tiene especiales requerimientos, para los cuales es aún más necesario el personaje paseante, el *flâneur* que sin objetivo exacto, sin prisas, permita la descripción. Las novelas de estudiante, las de artista, las iniciáticas o de aprendizaje son terreno propicio para el recorrido urbano. No es raro que hayan llamado la atención de la crítica ciertos personajes peripatéticos, muy funcionales para la descripción del espacio exterior, como los creados por Galdós asiduamente: el Frasquito Ponte que en *Misericordia* se mueve por los barrios pobres del Sur, evitando el Centro y el Norte para ocultar su descenso social, o la Nina protagonista de la novela, nos permiten acercarnos a escenarios infrecuentes en la narrativa de Galdós, como las casas de vecindad, las llamadas casas de dormir, las *rondas* de la periferia urbana… (Sádaba Alonso, 2001-2002: 63-80).

El Luisito de *Miau*, Felipín y Alejandro Miquis en *El doctor Centeno*, pertenecen a la amplia nómina de personajes que entran y salen desde los espacios interiores y domésticos, y cuyo incansable vagar permite la presentación de decenas de calles, plazas, iglesias, cafés y otros lugares de ocio, junto a la vida humana que hierve en ellos. Como el estudiante Miquis que llega de La Mancha a la capital en *El doctor Centeno*, el estudiante Rastignac balzaciano es especialmente provechoso para el conocimiento de Paris, dentro del heterogéneo grupo de pupilos que llegan a la pensión de la señora Vauquer, cuya famosa descripción abre *Le Pére Goriot*. La capital francesa se muestra al lector mediante el recorrido iniciático del joven de provincias, función que en la novela galdosiana se reparte entre Felipe Centeno y su amo el estudiante.

Por último, las salidas y trayectos de los personajes, con sus peculiares motivaciones y su actitud en los recorridos, son también un elemento importante para su caracterización, como propone F. Anderson acerca del cambio en los recorridos que Villaamil realiza en *Miau*, y que son índice de su toma de conciencia, de su enloquecimiento progresivo, de su rechazo a la opresión doméstica y de su liberación final. (Anderson, 1993: 23-29).

LA CONVENCIÓN DEL INICIO DE LA NOVELA COMO LUGAR PRIVILEGIADO PARA LA DESCRIPCIÓN ESPACIAL. LA CREACIÓN DE LA PANORÁMICA

Desde el punto de vista narratológico, el espacio puede aparecer en las pausas narrativas, cuando la acción se interrumpe y el tiempo queda suspendido mediante las descripciones espaciales, las digresiones y excursos, etc. Pero si el arranque de la novela se dedica a la descripción demorada de escenarios, algunos críticos y los propios novelistas en eventuales reflexiones metaliterarias,

reconocen el riesgo de defraudar las expectativas de un lector impaciente que espera anécdota, hechos. La descripción, entonces, puede ser vista como *enemiga* de la narración.

Algunos estudios de la novela han destacado la importancia de los inicios de las novelas, entendiendo que tienen una función informativa esencial, la de enunciar los objetos, personas, lugares y tiempos que el novelista se propone poner en juego en adelante. Para Grivel, las novelas que atrapan el interés del lector suelen introducir ya en las primeras líneas las localizaciones, más o menos precisas, pues señalar el espacio añade consistencia y veracidad. Pero si el novelista se desboca en el detallismo excesivo en las descripciones de apertura, está demorando el inicio del relato, ya que mientras más información se nos dé de los espacios, menos –o nada– sabemos aún de los hechos. En palabras de Grivel, «tout savoir du lieu c'est encore rien savoir (en fait) de l'événement». (Grivel, 1973: 104). A cambio, un aspecto paradójicamente positivo para el realismo de la novela es que aunque la acumulación descriptiva resulte contraria a la narración, mientras más detalles se den sobre un lugar, más comprobable o verificable será en la realidad, y el lector podría hipotéticamente buscar en la realidad una casa concreta en una calle de tal ciudad. Todos los datos que se dan para precisar la localización inicial y sucesiva de los hechos responden a la necesidad de presentarlos como verídicos, y son los datos espaciales los que definen al texto como imagen mimética de algo. (Grivel, 1973: 91-93 y 104-106).

En los relatos omniscientes, las grandes descripciones espaciales tienden a situarse en las aperturas. Si se asocian al punto de vista de un personaje, se añaden también –o a cambio– en otros momentos en la novela, como pinceladas bien trabadas y motivadas por la experiencia del personaje.

De todas maneras, es preciso diseminar con oportunidad y mesura las descripciones, advierte Zola, para quien la práctica de los Goncourt y de Flaubert era preferible a la de las amplias descripciones que solían abrir las novelas de Balzac. Estas aperturas balzacianas, en su opinión, eran desaconsejables ya que obstaculizaban el relato. (Zola, 1989: 39).

Si por nuestra parte volvemos al inicio de *Le Pére Goriot* comprobaremos cómo en su combinación de teoría y práctica de la descripción, una detallada parte se dedica a la descripción de la calle Neuve-Sainte-Geneviève en la que se ubica la pensión burguesa de la señora Vauquer. Las minuciosas especificaciones espaciales (a izquierda, a derecha, a lo largo de, enfrente de…) tienen un efecto deíctico y crean la ilusión de que en cualquier momento, pertrechado con ese plano, el lector puede dirigirse al lugar y verlo con sus propios ojos. Pero además, el novelista justifica su tarea aclarando que el detallismo

sobre la calle es proporcional a la función de la misma en la novela, que Balzac compara a un marco de bronce que enmarcará adecuadamente el relato.

El inicio del texto puede dar el tono de la novela, como la obertura a una ópera. Incluso si un espacio no va a ser el escenario principal, el honor de abrir la novela lo recibe por una razón poderosa, la de dar el tono del relato. Así, la descripción burlona de «un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica, con ciertos atisbos plateresco donde menos se pensaba…» que da inicio a *La de Bringas* de Galdós, sorprende al lector para enfrentarlo enseguida al contraste entre apariencia-realidad que esta novela de la hipocresía social va a ejemplificar una y otra vez, como explicó lúcidamente R. Russell (1993: 817-822).

Recuérdese también la potente descripción de la iglesia de San Sebastián en la apertura de *Misericordia* de Galdós, la cual aun no siendo el escenario esencial de la novela, revela el protagonismo de la iglesia en las vidas del esforzado ejército de los pobres madrileños. Al mismo tiempo, el malicioso lenguaje figurado de la descripción subraya la «doble cara» de la iglesia y encabeza el gran asunto de la hipocresía social y de las dobles caras de numerosos personajes que en adelante irán apareciendo en la novela. (Sádaba Alonso, 2001-2002: 63-80).

Asunto muy distinto es que un determinado tipo de lector se exaspere con tal detallismo espacial, cuando tal vez se conformaría con las coordenadas básicas de lugar y tiempo. Barthes cree que a Flaubert se le lee de una forma diferente que a los relatos más clásicos de Balzac, Dickens, Zola o Tolstoi. Su argumento es que el exagerado detallismo de éstos provoca que muchos lectores los afronten sin el menor reparo de saltarse pasajes que les parecen aburridos («las descripciones, las consideraciones…») con el fin de «reencontrar lo más rápido posible los lugares quemantes de la anécdota (que son siempre sus articulaciones: lo que hace avanzar el desvelamiento del enigma o del destino» (Barthes, 1974: 18-19). Sean cuales sean los razonamientos sobre la actitud de los lectores ante la descripción, lo que parece fuera de duda es la conciencia del novelista sobre la importancia de los arranques de los relatos, asunto que retomaremos en el epígrafe final con la intención de mostrar la reacción de las novelas intelectuales contra las convenciones del detallismo espacial en las aperturas de las novelas.

PARADIGMAS DE LA DESCRIPCIÓN. EL AGOTAMIENTO DEL MODELO DEL *NARRADOR-GUÍA*. EL AGOTAMIENTO DEL MODELO DE LAS APERTURAS PRESENTATIVAS. LA *DESCRIPCIÓN PANORÁMICA* Y SU SUBVERSIÓN

Las visiones panorámicas de espacios eran ya propias del observador costumbrista, y tenían estrecha relación con la dialéctica y hasta la confusión entre descripción y narración en los cuadros de costumbres, como bien apuntó José Escobar. El estudioso del costumbrismo ya subrayó esa perspectiva, tan común en muchos artículos, del paseante mirón que va y viene por la ciudad, y anota –a menudo con unas primeras visiones panorámicas– lo que ven sus ojos, y a veces lo que oye (Escobar, 1988: 53-60).

A los lectores de artículos de costumbres les resulta muy familiar ese modelo del figurado «guía» que, al frente del nutrido grupo de lectores, los lleva y los trae por los escenarios de la contemplación, dirigiendo a su antojo el periplo. Se trata de una estructura que representa muy bien el artículo de Mesonero Romanos «Paseo por las calles» de 1835 incluido en *Escenas y tipos matritenses*. El imaginario paseo propone a los lectores un itinerario con el periodista como guía que anima a sus lectores («vedla», «sigamos, por ejemplo, a alguna de esas parejas…») seleccionando ante sus ojos algunos detalles del recorrido, y también los tipos y escenas que, como al azar, se encuentran en el camino (Mesonero, 1993: 226 y 228).

Por lo que respecta a las novelas históricas del Romanticismo, el desorden cronológico y los continuos saltos de lugar en ellas eran consecuencia del l*aberinto* argumental propio del género, tan bien explicado por R. P. Sebold. Como el narrador debe atender a dos o más historias que se desarrollan simultáneamente en lugares muy diversos, tiene que apresurarse en transportarse de unos lugares a otros, y a menudo comparte con los lectores su agitación y sus dificultades, en una actitud de complicidad muy propia de la novela popular (Sebold, 2002:40-50).

¿En qué momento comienza a apreciarse un cansancio de la convención del «recorrido con guía» y del paradigma descriptivo de la panorámica? No es ociosa la pregunta, ya que la parodia, las balizas metaliterarias en el propio texto, la contrafactura, la subversión del paradigma, aparecerán para manifestar la distancia irónica respecto a los moldes consolidados.

El paso desde esta complicidad hasta la distancia humorística ante el trasiego espacial del narrador-guía ya está inserto en las propias novelas históricas. En la novela de Escosura *Estudios históricos sobre las costumbres españolas*, de 1851, uno de los narradores orales de relatos históricos, en el contexto de la tertulia que enmarca y articula parte de la novela, se hace eco jocoso de lo

que le parecía convención descriptiva, la del narrador-guía tan usual en decenas de artículos costumbristas y en la novela popular. Para el citado narrador oral de Escosura se trataba ya de un recurso muy trillado del cual toma distancia –aun sin poder abandonarlo– mediante el comentario metanovelesco:

> ¡oh, si yo fuera uno de aquellos bienaventurados narradores cuyo talento descriptivo extiende, deslíe y, por decirlo así, disuelve los sucesos, en un mar de entretenidos pormenores! Entonces me los llevaría a ustedes, mis caros oyentes, como por la mano a la casa del cura […] (Escosura, 1851: 18).

En el mismo año de la novela de Escosura, Carolina Coronado hace explícito en algunas de sus novelas que conoce bien la tradición de abrir el relato con las coordenadas de espacio y de tiempo y la presentación de los personajes principales. En efecto, su novela *Luz* se abre informando de que la acción principal se da en Sevilla en 1836, y mostrando desde el primer capítulo los espacios de palacios andaluces y ambientes y personajes aristocráticos. Y sin embargo, la expectativa del *narrador-guía* en las descripciones de ambientes específicos, ya dentro de cada capítulo, produce a la autora un eventual cansancio que comparte con sus lectores, como cuando el capítulo V de *Luz* afronta con humor expeditivo el «deber» del detallismo espacial:

> Qué calles cruzó para llegar a su casa, ni nos hemos tomado la molestia de observarlo, ni ofrece interés al lector, bastándole con saber que llegó en efecto y que entró en su habitación, cómoda, como debe serlo la de un canónigo (Coronado, 1999b: 57-58)

De manera desenvuelta, la autora se desembaraza de algunos de sus *deberes*, dejando al mismo tiempo en el texto la constancia de que los conoce. Sabemos bien que la complicidad con los lectores es común en las novelas populares y en las históricas; pero 1851 resulta una fecha temprana para cuestionar explícitamente las convenciones descriptivas, optando además por la reticencia. (Román Román, 2011).

Consciente la novelista de que el lector espera conocer el lugar donde vivía la protagonista, tiene que hacerse perdonar por sus renuencias descriptivas, como notamos en el siguiente pasaje de su novela *La Sigea*, aún en 1851:

> las ventanas del pabellón que habita la escritora de Toledo, dan sobre el jardín real, y mis lectores naturalmente querrán saber cómo es este jardín. Esto es muy justo. Desde que el primer escritor dio a su lector el adjetivo de *curioso*, ha sido curioso siempre y seguirá siéndolo mientras haya escritores (Coronado, 1999a: 403-404)

Las novelas de escenario urbano suelen describir ordenadamente, comenzando mediante la vista desde lo alto (a veces con el detallismo y selección posterior que permite el catalejo) que permite una primera visión panorámica

casi cinematográfica, en la que luego *la cámara* se acerca a un barrio, a una calle, y finalmente, a la casa o el edificio donde el protagonista principal habita. La vista desde lo alto, en efecto, es uno de los clásicos «modelos mentales» para representar un espacio, también desde el ámbito de la iconografía clásica de las ciudades. Como explica Cesare de Seta, la vista desde lo alto permite una mirada orgánica de síntesis. Ese punto de vista que miniaturiza lo percibido a vista de pájaro, ordena y comprehende, toma posesión del espacio para conocerlo, dominarlo y proyectarlo, aunque sea modificado, como consecuencia de la necesidad de representarlo de un modo verosímil (Seta, 2011: 27-30).

Muchas novelas del XIX evitan presentar una imagen del caos urbano, y para ello es muy útil la función del panorama, que enmarca y permite conocer ordenadamente la ciudad. El callejero y las indicaciones espaciales de todo tipo, prueban una voluntad de verosimilitud y también el deseo de trazar una especie de guía urbana que contribuya a presentar una visión ordenada de los escenarios (Zubiaurre, 2000: 231). A ello añadimos por nuestra parte que en algún momento el personaje puede sentir que la ciudad es un *laberinto*, puede perderse real o figuradamente en sus calles o en el magma de las relaciones sociales. La propia metáfora del *laberinto* aparece a menudo, manifestando cómo un personaje percibe la ciudad o una parte de ella, y ya Mesonero se refería a la agitación de la Puerta del Sol, calles adyacentes y trayecto hasta el Paseo del Prado como «laberinto» del que se puede salir marchando hacia la Calle Ancha entre otras (Mesonero, 1993: 225).

Es el caso de cómo la protagonista de *Doña Berta* (capítulo VI) anticipa Madrid, desde su miedo a la novedad y al agotador trayecto desde su lugar rural a la capital: «ella misma necesitaba de todo su valor, de su resolución inquebrantable, para salir de su casa y meterse en aquel laberinto de caminos, de pueblos, de ruido y de gentes extrañas, *enemigas*».

Un paisaje, una visión de una ciudad desde un promontorio, se ven de golpe, pero en literatura hay que dotar de un orden sucesivo a la presentación. Algunos ejemplos nos permitirán reconocer cómo se asienta la «poética» de la descripción panorámica. En el capítulo inicial de *La familia de Alvareda*, 1849, Fernán Caballero construye una típica descripción panorámica en la que se van destacando con precisión onomástica y espacial los caminos que deben seguir imaginariamente los ojos para reconstruir el escenario, en principio mostrado a vista de pájaro desde las ruinas del castillo de San Fernando, y luego con perspectiva descendente. El narrador articula y organiza su descripción mediante el conocido papel de *guía* de una caminata o expedición de reconocimiento, en la que le acompañan sus lectores: «Mas prosigamos la

marcha del camino, que adelanta abriéndose paso por entre los palmitos y las carrascas de una dehesa hasta penetrar en el lugar de Dos Hermanas que se halla asentado en un llano arenoso, a dos leguas de Sevilla».

Llegado a este punto de la ruta iniciada a las afueras de Sevilla, el lector se encontrará un panorama urbano de la trama de las calles, hasta llegar a la plaza; en ella, a la iglesia, y enseguida, a la casa del sacristán. A ello seguirá la precisa coordenada temporal («a la caída de una hermosa tarde de enero del año 1810») y la primera aparición de la figura humana en este decorado («hubiese podido oírse la sonora y fresca voz de un joven como de veinte años que, con la escopeta al hombro, caminaba con paso firme y ligero por una de las veredas trazadas en los olivares»). Cuando por último se ofrece el retrato del personaje, tendremos ya una cumplida muestra de modelo de apertura frecuentísimo en la narrativa del siglo XIX.

Si confrontamos la apertura (Primera parte, capítulo I) de *Gloria* de Galdós con la que Ramón Pérez de Ayala realizará en *Belarmino y Apolonio*, como haremos más adelante, tendremos buena muestra del contraste entre un típico modelo descriptivo decimonónico y la contrafactura de este modelo. El título del capítulo galdosiano, «Arriba el telón», implica la necesidad de la presentación de un escenario para el *espectáculo* que vamos a presenciar. En primer lugar se ofrece una visión panorámica de la ciudad costera de Ficóbriga; desde lo alto, el narrador encabeza una caminata que pretende llevar a los lectores desde los campos exteriores hasta la localidad. Aunque la villa «no ha de buscarse en la Geografía sino en el mapa moral de España», el narrador se vale de las explicaciones y de numerosos deícticos para que visualicemos plásticamente el lugar, y como guía anima la expedición en un *locus amoenus*, («marchemos», «estamos cerca y podemos verlo», «¡Hermoso espectáculo ofrecen desde aquí las montañas…!»), además de describir poco a poco cada detalle del apacible paseo en un «claro día», de «Junio, mes encantador en esta comarca costera […]», que contrastará finalmente con el aspecto de las primeras casas, viejas y destartaladas, de la villa.

El amplio decorado inicial debe presentar la ciudad o pueblo en el que transcurrirá la acción, y luego se irá precisando en sucesivos *zooms* desde la panorámica inicial, hasta llegar a las calles, paseos, lugares de reunión, casas concretas donde habitan los protagonistas, y finalmente, *la casa* en la que dará comienzo la historia: «En la plazoleta (miradla bien, porque ahora comienza nuestra historia) está una casa…»

Cuando aparezca la narrativa «intelectual» del siglo XX, la vanguardia tendrá en cuenta este modelo para crear sobre sus pautas, aun contrahaciéndolas

por diversos procedimientos, que recordamos a continuación, en el epígrafe final de nuestro recorrido.

LA CONTRAFACTURA DE LAS CONVENCIONES DESCRIPTIVAS EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y RAMÓN PÉREZ DE AYALA

¿Las descripciones detalladas son en verdad contrarias a la narración pura de acontecimientos que tanto agrada a la mayoría de lectores de novela realista? Los narradores declaran a veces su conciencia de que así es. Es cierto que existen enclaves descriptivos tan plagados de datos, que el novelista suaviza su mala conciencia justificándose por la impaciencia que puede causar tal documentación. Como ha visto la crítica, el novelista del siglo XIX no renuncia a la tentación de incorporar –sobre todo en los enclaves descriptivos– la documentación que ha acumulado en sus búsquedas de información preparatorias de las novelas. Para algún estudioso, la descripción es lugar preferente para incorporar el discurso documental a la novela, que cumple además las funciones narrativas de fijar los conocimientos sobre el espacio y los personajes, aportar datos de ambiente, añadir intriga al relato demorando la narración en momentos cruciales, entre otras. (Zubiaurre, 2000: 44-45).

Para E. Baker, el Madrid que presenta Ayguals de Yzco en sus folletines es frecuentemente «un simple trasunto de los *Manuales* de Mesonero y de otras obras por el estilo» al modo de las guías de forasteros. Y en el caso de Fernán, la Sevilla que aparece en sus novelas «no pasa de ser una serie de tarjetas postales –la catedral, la Giralda–» que representan el pasado estático (Baker, 1991: 92-93). Así pues, la documentación acarreada en dos modelos narrativos tan distintos sería un factor común en sus descripciones urbanas.

Buen ejemplo de la *mala conciencia* ante el eventual exceso documental de la descripción lo encontramos de nuevo en los citados *Estudios históricos sobre las costumbres españolas* de Patricio de la Escosura, donde el narrador anticipa el tedio que va a producir su profusa descripción –repleta de detalles arquitectónicos y decorativos– del edificio del regente de la audiencia madrileña. Como no va a renunciar de ningún modo a tal perorata, más temible aún al tratarse de un relato oral, anticipa a sus oyentes: «duérmase el que de oírme se canse» (Escosura, 1851: 48-49).

El comentario metaliterario sobre la descripción, e incluso una reticencia jocosa pueden ser vías para presuponer el efecto de hastío de una descripción demorada. Es el caso de la que, tras anunciarse en forma de acotación, pasa a omitirse flagrantemente en la voz de Agustín como posible narrador primera persona, «no novelista», en el capítulo XXV de *Tormento* de Galdós. Se reduce a breve acotación lo que habría sido una descripción de lugares de Burdeos

consagrados por la experiencia viajera. El narrador omnisciente se comporta como oyente implícitamente hastiado de la conversación entre la pareja formada por Amparo y su enamorado Agustín, conversación que ha reproducido desarticulada y fragmentariamente –además de en estilo indirecto libre– como prueba de distancia irónica ante lo que tiene que oír; entre otras cosas, la supuesta descripción que decide omitir:

> A él le daba por tener buenos vinos en su bodega. Sobre todo, de las famosas marcas de Burdeos no se le escaparía ninguna. ¿Y era Burdeos bonito? ¡Oh!, precioso. (Descripción de los Quinconces, del puerto, de la Allée de l'Intendence, de la Croix Blanche y de los amenos contornos llenos de hermosas viñas). A esta ciudad tranquila, que parece corte por la suntuosidad de sus edificios, sin que haya en ella el tumulto ni las locuras de París, irían los esposos a pasar una temporadita.

Un autor y crítico tan fino como Clarín, ya advirtió en una «Revista literaria» de 1891 cómo las descripciones detalladas podían ser contrarias a los intereses de los lectores. A propósito de la minuciosidad descriptiva de Toledo en la novela galdosiana *Angel Guerra*, Clarín valora que las descripciones ayudan a explicar el misticismo activo y la psicología del protagonista, siempre alentado por lo sensible. Pese a todo, advierte que tanto el exceso de personajes como el exceso descriptivo de esta novela galdosiana pueden cansar al lector. (Román Román, 2010: 100)

En 1929, en su «Primer manifiesto del Surrealismo», André Breton razonaba su horror por la estética realista, que encontraba su reino literario en las novelas basadas en la observación del entorno. Particularmente le indignaban las descripciones con las que suelen abrirse las novelas, y de las que afirma que lo inducían a cerrar rápidamente el libro:

> ¿y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece!

Tras proponer un ejemplo de un fragmento descriptivo de interior doméstico burgués en *Crimen y castigo* de Dostoievski, lo ridiculiza y concluye: «Permitidme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.» (Breton, 1992: 22-23).

Recordemos que mucho antes, en una fecha tan temprana como 1912, algunas obras españolas enfrentaban al típico lector de novela realista con un nuevo modelo que suponía una rotunda ruptura de las expectativas consolidadas por un cierto tipo de novela. Un lector de contenidos podría exasperarse, por poner un ejemplo, con un capítulo tan lento y heterogéneo como el

VI de la primera parte de *La pata de la raposa* de Pérez de Ayala, compuesto de notas sueltas, a modo de *collage* o album personal del protagonista, con apuntes de lecturas, con sus pensamientos propios. El aristócrata protagonista podría tener algo en común con el de *La sirena negra* de Pardo Bazán. Pero ahora, abúlico y ocioso, anota minucias cotidianas fruto de su observación: sus animales domésticos, un hormiguero en la huerta… en una actitud que guarda paralelismo con la que hallaremos en *Oceanografía del tedio* de D' Ors en 1921, obra bien ajena al concepto «novela». El personaje artista, creativo y eventual escritor es el protagonista ideal de este tipo de novelas, algunas de las cuales la crítica ha calificado como «intelectuales», en las que además se hace presente un tratamiento irónico de los recursos narrativos convencionales (Amorós, 1970: 26-28).

Frente a tanto experimento narrativo resulta en principio desconcertante la imitación –menos desconcertante si la consideramos parodia– que realiza Ayala de la apertura de *La Regenta* en *La Pata de la raposa*:

> Pilares, la decrépita ciudad, centenario asilo de monotonía y silencio, yacía al sol poniente, más callada y absorta que nunca. De vez en cuando, la voz medioeval e imperecedera de las campañas, sacudía, como errante escalofrío, la modorra de aquel pétreo organismo. La ciudad parecía respirar un vaho rojizo y grave […]»(Pérez de Ayala, 1970: 39).

A lo anterior, y a modo de *travelling*, seguirá la aproximación a la calle de Jovellanos, hasta enfocar una casa en la que una joven se asoma a un balcón, momento en el que se inicia una escena entre dos personajes.

La descripción de Pilares/Oviedo es por completo prescindible, salvo tal vez en lo referido a la silenciosa calle burguesa en la que se ubica la casa del protagonista, según Mª Dolores Albiac. A su juicio, ni en los exteriores ni en los barrios ni calles sucede nada trascendental para el relato de Ayala, novela de interiores en la que la ciudad no tiene la función simbólica ni alegórica de *La Regenta*. ¿Por qué Ayala comienza con una descripción de la ciudad sobre la pauta de Clarín, si lo que le interesa es el mundo interior de un intelectual abúlico, en un periodo especialmente crítico de su vida? Buena pregunta, a la que Albiac no encuentra otra respuesta que la inmensa admiración de Ayala por su maestro y antiguo profesor ovetense. (Albiac, 2001: 123-125).

Es posible que otra respuesta esté en la evolución de la propia obra de Ayala: sin abandonar definitivamente el influjo de *La Regenta*, en 1920 el autor cuestiona de forma teórica y práctica los modos descriptivos de la ciudad en la novela clariniana y por extensión en otras novelas decimonónicas. Es *Belarmino y Apolonio* la novela que, manteniendo el mismo espacio urbano de la ficticia Pilares trasunto de Oviedo, construye y destruye a un tiempo la

tradicional panorámica urbana con la que tantas novelas decimonónicas se iniciaban.

En *Belarmino y Apolonio*, la atípica descripción del escenario principal de la novela no aparece hasta el capítulo II, textualmente muy tardío ya que sigue a un largo «Prólogo», que no parece tal sino más bien un capítulo cero y a un capítulo I infrecuente, dado su carácter casi enteramente dialogal.

El novelista se declara remiso a cumplir las supuestas tareas descriptivas de todo narrador, consciente además de la fatiga que los lectores habrían de sentir ante la prologada costumbre de dedicar el capítulo inicial íntegro a la presentación del escenario principal. La apostilla que sigue al título del capítulo presupone que las descripciones de escenarios, estáticas por definición, y que por tanto no aportan nada a la trama, ahuyentan al lector: «Rua Ruera, vista de dos lados. *(El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada ligera este capítulo, que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción)*».

La advertencia de Ayala anticipa que para «el lector impaciente de acontecimientos» la descripción es una especie de rechazable *tiempo muerto* en el desarrollo narrativo. El capítulo II es el destinado a presentar lo que en la novela realista era habitual en el I: la descripción panorámica del espacio amplio de la ciudad, el barrio, la calle y la casa destinada a ser el principal escenario de los hechos que, según hemos afirmado, es una modalidad cercana a la convención descriptiva de apertura. Pérez de Ayala convierte este capítulo II en un interesante texto sobre teoría y práctica de la descripción de espacios en novela, combinando una disertación teórica o «poética de la descripción» con la mostración gradual de la ciudad, el barrio, la calle y –culminando el ordenado recorrido, como al desgaire– la casa-zapatería del protagonista.

El narrador hace notar que conoce sus deberes, aunque se le hace difícil el de la descripción. En primer lugar, tras una declaración incoativa, acude en su auxilio el recuerdo de la apertura de *La Regenta*, que tantos ecos paródicos deja en la narrativa de Pérez de Ayala, singularmente en *Belarmino y Apolonio*: «Ahora mismo me apercibía yo a describir la Rúa Ruera de la muy ilustre y veterana ciudad de Pilares, en donde vivía Belarmino Pinto […]».

Enseguida se superpone el recurso con el que Cervantes cedió en 1605 a la convención de escribir un Prólogo, habiendo declarado antes su antipatía por tal obligación. La visita de un amigo que aconseja metaliterariamente al escritor y cuya conversación va al tiempo construyendo el prólogo, también será en Ayala el procedimiento elegido para cumplir la preterida obligación de describir: se le aparece la sombra de don Amaranto, que al ver tan pensativo al narrador, suspendida su tarea de escribir, diserta sobre cómo ha de ser la

descripción de espacios en novela. La providencial sombra insiste en que no es el narrador el que debe asumir la descripción, sino que cada personaje debe dejar la huella de su punto de vista.

En especial, el perspectivismo se lograría contrastando cómo dos personajes totalmente distintos enfocan la calle que va a ser objeto de descripción. Más adelante, el narrador adopta los consejos, y transcribe un diálogo de dos amigos madrileños –diálogo también de índole teórica– del que él mismo fue testigo en la parte más alta de «la ilustre y veterana ciudad de Pilares», en nueva alusión a la mirada desde lo alto que abre la visión panorámica de Vetusta en *La Regenta*.

Con sendas ópticas contrapuestas, un filósofo clasicista y un pintor vitalista, viajeros madrileños en la ciudad provinciana de Pilares que encubre a Oviedo, debaten largamente sobre su concepto de ciudad, las estructuras urbanas, el tejido de las calles y sus consecuencias en las relaciones humanas, etc. Sin duda las dos perspectivas desarrollan el problema planteado por Lessing sobre las dos maneras de *pintar* espacios: la pintura, medio superior, al imitar de manera simultánea, y la palabra, que recrea de manera sucesiva.

La discusión tiene lugar en simultaneidad a la contemplación de la ciudad desde lo alto, una visión que comenzaba siendo panorámica, para luego ir centrándose en las viejas casas de Pilares que, según la alegoría humanizadora de Lirio, el interlocutor artista, «se amontonan, se empujan» y, en otra conexión con *La Regenta*, «buscan el abrigo de la catedral».

El capítulo se cierra cuando el recorrido visual, y el diálogo que lo acompaña, se acerca a una de las calles, la Rúa Ruera, dentro de la cual y mediante una especie de *zoom* cinematográfico se acaba por enfocar en primer plano una de las casas. En este punto final, el lector ya tiene delante, perfectamente enmarcado en su contexto, un escenario esencial: la vivienda de uno de los protagonistas, la casa-zapatería de Belarmino.

Otros espacios urbanos serán objeto de someros párrafos descriptivos en adelante. Así, el capítulo III se abre con una breve pero concreta descripción de uno de los lugares de reunión social, el círculo republicano de Pilares, y allí mismo las precisiones toponímicas crean una ilusión de veracidad que, añadida a los detalles urbanísticos del capítulo anterior, dotan a la ciudad de Pilares de un carácter de ciudad real y *visitable* según las pautas del texto.

Cuatro años más tarde, en 1926, el espacio de Pilares sigue siendo el marco en el que transcurren las novelas complementarias *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, y esta recurrencia implica que no es preciso reiterar la presentación de ciertos espacios. El «Adagio» de *Tigre Juan* que da inicio a la novela se ubica ya directamente en la Plaza del Mercado de Pilares donde tiene su

puesto Tigre Juan. Mantiene Ayala un interesante modo descriptivo que encadena analogías y usos figurados para presentarnos la plaza y el conjunto de sus casucas como «tertulia de viejas tullidas que se apuntalan en sus muletas y muletillas y hacen el corrillo de la maledicencia», entre decenas de símiles personificadores que anticipan y prejuzgan cómo serán la presencia humana y las relaciones sociales que pueblen ese espacio. La persistente forma figurada de referirse a cada elemento de la plaza (casas, puestos, fuente pública…) convierten en simbólico a este espacio, sin sustraerle por ello su función de decorado realista.

Ya en *La Regenta* Clarín exploró este procedimiento, tan propio del Naturalismo, de apuntar el paisanaje humano por la vía figurada en un «paisaje sin figuras», sea éste urbano o doméstico. Pero Ayala lo intensifica y concentra en los escasísimos enclaves descriptivos de las citadas novelas, breves pero de suma intensidad. Tras la apertura, sólo encontraremos en adelante esporádicas y muy funcionales referencias a la plaza del mercado, acotaciones mínimas para situar acciones y conversaciones, como el merendero de Buenavista en el exterior de Pilares (en el capítulo «Presto» de *El curandero de su honra*); algún dato sobre trayectos urbanos, como la llegada a «una plaza que daba a la marina» después de caminar Herminia y Vespasiano por las calles en «Adagio»; la salida de Tigre Juan y su esposa a misa de doce en San Isidoro, sin más precisiones sobre el lugar, pese a ser «la más concurrida de todo Pilares» (en «Coda»).

De igual forma, en el grupo de relatos cortos que componen *El ombligo del mundo*, conjunto iniciado en 1922, un único espacio cántabro encubierto bajo el nombre de «Valle del Congosto» dota de unidad a los escenarios de la serie de relatos. El conjunto se enmarca con un Prólogo que no responde sólo al convenio del diálogo autorial con el lector característico de todos los prólogos, sino que además inaugura el ámbito de la ficción. Este Prólogo haría las funciones de un capítulo I en las novelas realistas tradicionales, y tal vez por ello Ramón Pérez de Ayala lo encabeza con una advertencia (esta sí, autorial) al lector, presuponiendo de manera cómplice que los capítulos descriptivos o presentativos suelen ser considerados como «prescindibles» por el lector impaciente: «*Este prologuillo (de la propia importancia que todos los prólogos) puede el lector impaciente saltarlo de claro sin perjuicio igual que los escalones de entrada a una vivienda a donde se va de visita*».

Lejos de ser *prescindible*, el Prólogo explica la geografía del lugar, la división del valle en dos partes separadas por el río Pallariega, el asentamiento de la villa de Reicastro en la desembocadura del río, su estructura urbana, sus tres iglesias y el castillo ruinoso, etc. Pero, sobre todo, da el tono de las

novelas, rodea de ironía y juicios de valor lo descrito. Las personificaciones de la naturaleza, las metáforas y analogías para todo lo descrito, los comentarios burlones sobre la inmensa cantidad de topónimos que los habitantes han inventado para nombrar cada accidente de un espacio tan pequeño… inauguran el espíritu crítico de las novelas que han de desarrollar las peripecias de algunos habitantes señalados del valle.

Por último, este prólogo viene a ser también una condensación de cierta estructura –si bien a escala reducida– de novela tradicional: presentación general del hábitat del valle, paisaje, estructura urbana, y clasificación del paisanaje del valle, aunque aún considerado como personaje colectivo o tipificado en grupos, de entre los cuales los relatos que vienen a continuación seleccionarán en adelante sus personajes.

Ayala, pues, parte de convenciones muy asentadas en la novela realista, para experimentar con ellas acercándose y distanciándose de las mismas, movimientos visibles para el lector, y más visibles aún por los frecuentes comentarios metanovelescos que actúan como balizas del realismo novelesco.

Cercanos en el tiempo, los experimentos de otro gran Ramón, Gómez de la Serna, suponen una nueva contrafactura de la presentación de espacios urbanos de la novela del s. XIX.

En la novela de 1923 *El novelista*, de particular interés por su carácter metanarrativo, podemos señalar eficazmente algunas estrategias. Las «novelas» fragmentarias intercaladas que se atribuyen al protagonista, el novelista Andrés Castilla, constituyen experimentos transparentes, que muestran tanto el proceso como parte del resultado, ya que al lector se le permite compartir el contexto de la invención, la inspiración, las dudas del autor sobre los subgéneros narrativos, sobre los desenlaces, etc., además de los comentarios metanovelescos del narrador marco.

Podemos observar cómo algunos de los experimentos narrativos de Andrés Castilla tenían su origen en un personaje; otros, en una situación insólita; hay incluso la novela de un objeto, el farol. Pero también una ciudad puede ser el punto de partida de un relato. La propia vida urbana de Lisboa impulsa y genera la composición de una novelita titulada «El inencontrable», ya que Andrés Castilla ha ido a Lisboa a escribir la novela que ambientará en esta capital. Claro está que tendrá que hilar una historia, pues sólo de sus impresiones visuales y de descripciones no puede sustentarse su relato. El novelista Andrés Castilla inventa una trama: un detective irlandés recibe el encargo de localizar en Lisboa a un compatriota que vive oculto allí, excelente argumento para mostrar vistas panorámicas desde los miradores de los barrios altos, paseos, recorridos por calles y plazas, entrada en edificios y casas, etc., en

función de la búsqueda, y también de la propia caracterización del detective como curioso, mirón, *flâneur*, ingenioso observador de todo lo pequeño… en definitiva, un típico personaje ramonista.

¿A quiénes atribuir las nuevas visiones del entorno? Doctores, enfermos, artistas *dilettantes,* millonarios extravagantes… (Herrero, 2001: 197-208). ¿Es posible crear una novela desde el designio de describir una ciudad, en este caso la Lisboa que tanto quiso Ramón Gómez de la Serna? Parece ser que sí, y Ramón incluso atribuye a su novelista reflexiones sobre Lisboa como ámbito ideal para hallar materiales novelescos, partiendo de la observación de la propia ciudad, en los comentarios metanarrativos del capítulo XXXIII, significativamente titulado «En la ciudad novelística».

Cuando exista un narrador omnisciente, como el que actúa de marco en *El novelista*, serán especialmente necesarios los continuos índices de la percepción del personaje, del tipo «x pensaba que», «le parecía que», «veía», «consideraba», seguidos ya de la oportuna imagen o greguería. Una narrativa diferente precisaba, parece claro, nuevos modelos de personaje, caracterizados (si es que puede hablarse de caracterización) por una hipersensibilidad enfermiza, por una creatividad e imaginación desbordantes, que es la que permitirá a Ramón y a otros autores canalizar un nuevo enfoque de la realidad, un insólito punto de vista ante las cosas y el entorno (Román Román, 2008a: 285). Andrés Castilla va creando una novela, de la que conoceremos sólo siete capítulos, un fragmento de otro y el desenlace, transcrito éste en el capítulo XXXVII de la novela marco *El novelista*. La toponimia urbana real de Lisboa, muy precisa, adquiere gran relieve, pero desde una perspectiva aparentemente aleatoria al depender de los arbitrarios e imprevisibles pasos que da el detective extranjero por la ciudad. Ni el narrador ni el personaje pueden ser ya nuestro guía. No hay designio de orden, al contrario; la ciudad es marco, escenario de una búsqueda al azar, e igualmente los objetos de una tienda, los personajes de una plaza, los transeúntes de una calle, pueden cambiar el derrotero del relato, que pasa a centrarse en ellos hasta que se retoma el hilo conductor de la búsqueda policíaca.

Aunque hay más esbozos de novelas urbanas en *El novelista*, el que hemos comentado es buen ejemplo de cómo un autor vanguardista crea, y deshace a un tiempo, las expectativas de un lector del género policíaco. El lector de historias e intrigas puede impacientarse con las continuas rupturas de la anécdota que suponen los parones descriptivos, tan indiscriminados que igual corresponden a un alto en la Plaza del Comercio lisboeta, como a la descripción de un bastón en una tienda. Otras expectativas de lectura quedan burladas a lo largo de todo *El novelista*, libro que como bien señaló Richmond contiene

elementos «capaces de excitar y al mismo tiempo frustrar la fantasía del lector» (Richmond, 1989: 209).

La importancia de las calles y del deambular por ellas como situación muy frecuente en varias de las novelitas que esboza el protagonista Andrés Castilla, es un aspecto notado por Valis. Un breve texto, incluso, el que constituye el capítulo V del conjunto, se titula «La novela de la calle del Árbol», y transcribe un inicio de novela en primera persona para la que Andrés Castilla se inspira en su calle, fantaseando con las muchas vidas-novelas que contiene cada casa, cada balcón. Es comprensible el desconcierto que puede producir en el lector «de historias» la burla que Ramón hace de todo tipo de narraciones en las que prevalece la aventura, el contar. (Valis, 1986: 419).

Ni la reflexión metaliteraria sobre técnicas descriptivas, ni el triunfo de la descripción sobre la narración que hemos subrayado en los dos *Ramones*, serán del gusto de un cierto tipo de lectores de novela. Pero hay lectores para todo, y para todos. Sin duda este tipo de relatos apelan a un lector más sofisticado que el de las novelas del siglo XIX que asentaron las convenciones urbanas. El lector que en el siglo XXI se enfrente a novelas del siglo XIX y del siglo XX, puede disfrutar no sólo de la lectura individual de cada obra, sino de la confrontación de los modelos y sus contrafacturas, es decir, de la construcción de la propia historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS LLORACH, Emilio, «Notas a *La Regenta*», *Archivum*, Oviedo, II, 1952, pp. 141-160.

ALBIAC, María Dolores, «Perseo y el espejo. Autobiografía y literatura en la preguerra europea», en *La novela en España. Siglos XIX y XX,* ed. de Paul Aubert, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 66, 2001, pp. 111-123.

AMORÓS, Andrés, Prólogo de la edición de R. Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970, pp. 26-28.

ANDERSON, Farris, «Madrid y el espacio de *Miau*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 521, noviembre 1993, pp. 23-36.

AYALA, María Ángeles y Enrique Rubio, «Introducción» de *Antología costumbrista*, Barcelona, El Albir, 1985, pp. 9-78.

BAKER, Edward, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1991.

BALZAC, Honoré de, *La comedia humana*, I, traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1987.

BARTHES, Roland, *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI Editores, 1974.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría General de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.

BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1992.

CORONADO, Carolina, *La Sigea*, en *Obra en prosa, Novelas I*, edición, introducción y notas G. Torres Nebrera, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999a.

CORONADO, Carolina, *Luz*, en *Obra en prosa, Novelas II*, edición, introducción y notas G. Torres Nebrera, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999b.

ESCOBAR, José, «Narración, descripción y mímesis en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos», *Romanticismo*, 3-4, Genova, Università di Genova, 1988, pp. 53-60.

ESCOSURA, Patricio de la, *Estudios históricos sobre las costumbres españolas*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Tipográfico-Editorial, 1851.

GANIVET, Ángel, *Los infatigables trabajos de Pío Cid*, ed. de Laura Rivkin, Madrid, Cátedra, 1983.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague/Paris, Mouton Ed., 1973.

HERRERO VECINO, Carmen, «El concepto de enfermedad en las novelas de Ramón Gómez de la Serna (1914-1934)», *Siglo Diecinueve*, 7, 2001, pp. 197-208.

HURTADO, Antonio, *Corte y cortijo*, edición, estudio preliminar y notas de Isabel Román Román, Editora Regional de Extremadura, col. Rescate, 2010.

KRONIK, John H., «La resonancia del realismo: Galdós y Clarín entre fines de siglo», RILCE, 15, 1, 1999, pp. 93-104.

LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós,* Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1979.

LOZANO SAMPEDRO, María Teresa, «El espacio y la mirada o el hombre como espejo del universo en Balzac y Baudelaire: «L'immensité intime», en *Espacio y texto en la cultura francesa*, Tomo II, *El espacio en la teoría literaria y la literatura francesa*, Angeles Sirvent Ramos ed., Universidad de Alicante, 2005, pp. 1005-1021.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993.

MOLINO, Jean,»Logiques de la description», *Poétique*, nº 91, 1992, pp. 363-383.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La pata de la raposa*, ed. de Andrés Amorós, Barcelona, Labor, 1970.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El doctor Centeno*, edición, estudio preliminar y notas de Isabel Román Román, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2008.

RICHMOND, Carolyn, «Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*», AIH, *Actas,* 1989, pp. 209-214.

ROMÁN ROMÁN Isabel, «Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna y Eugenio D'Ors», en AA. VV. *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2008a, pp. 283-294.

ROMÁN ROMÁN Isabel, «Estudio Preliminar», Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, colección TextosUex, 2008b, pp. 12-100.

ROMÁN ROMÁN Isabel, «Las *interferencias* en la lectura de la narrativa de Galdós, según sus contemporáneos», en *Le roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux*, Coordination Élisabeth Delrue, Université de Picardie, Indigo, 2010, pp. 87-106.

ROMÁN ROMÁN Isabel, «Carolina Coronado y el envés irónico de la novela popular», Badajoz, *Alborayque*, nº 5, 2011, pp. 109-132.

RUSSELL, R. A. «Percepción, proporción y onomástica en *La de Bringas*», Actas *del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1993, pp. 817-822.

SÁDABA ALONSO, Soraya, «Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, 2001-2002, pp. 63-80.

SEBOLD P., Russell, *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca, Eds, de la Universidad de Salamanca, 2002.

SETA, Cesare de, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Giulio Einaudi, 2011.

VALIS, Nöel M., «El novelista Ramón Gómez de la Serna», *AIH*, Actas, IX, 1986, pp. 419-427.

ZOLA, Émile, «Sobre la descripción», *El Naturalismo*, traducción de Jaume Fuster, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Península, col. NeXos, Barcelona, 1989, pp. 199-204.

ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Fecha de recepción: 31-10-2011
Fecha de aceptación: 30-03-2012

LA CIUDAD COMO ESPACIO DE TRANSGRESIÓN Y DECADENCIA EN LA NOVELA FINISECULAR (LA TRILOGÍA *LA LUCHA POR LA VIDA* DE PÍO BAROJA)

Solange HIBBS

Universidad de Toulouse

RESUMEN

La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja).

El siglo XIX propicia la emergencia de una novela que quiere dar cabida a las múltiples representaciones del espacio de la ciudad, auténtico microcosmo metafórico del país. En la exhibición de ámbitos marginales, Baroja convierte en materia literaria temas relegados a la marginalidad y disemina en sus novelas, *La busca*, *Mala hierba* y, en menor medida, *Aurora roja*, multitud de detalles antropológicos y sociales.

Acude a todo tipo de información en torno al tema de la vida de los barrios bajos y de los suburbios y los cuadros minuciosamente detallados de la miseria urbana reflejan algunas de las preocupaciones penales, sociales e incluso científicas de más resonancia entre los reformistas del siglo XIX.

Palabras clave: novela urbana, barrios bajos, miseria,siglo XIX, antropología, Pío Baroja.

ABSTRACT

The nineteenth century inaugurates the urban realist novel which embodies different and numerous representations of urban space. Undoudtedly, urban space can be viewed as an metaphoric microcosm of Spain. When depicting marginalized suburbs and districts, Pío Baroja gives new legitimacy to themes which had been traditionally considered as unworthy of literary representation and some of his novels, La busca, Mala hierba, and, to some extent, Aurora roja swarm with anthropological and social details.

Pío Baroja scrupulously details life in the poor suburbs of Madrid and the unprecedented density of these representations evoke some of the most acute penal, social and scientific issues debated by social reformists.
Key words: urban novel, suburbs, poverty, nineteenth century, anthropology, Pío Baroja

El siglo XIX, esencialmente urbano, propicia la emergencia de una novela que quiere dar cabida a las múltiples representaciones del espacio de la ciudad, auténtico microcosmo metafórico del país. Se imponen a la novela española nuevos derroteros formales y temáticos por necesidades tanto sociológicas como estéticas. Como lo confiesa el propio Ramón Mesonero Romanos, el vasto escenario urbano es un material inagotable al que pretende dar forma: «Madrid es para mí [...] un teatro animado, en que cada día encuentro [...] nuevas y curiosas escenas que observar» (Mesonero Romanos, 1845: 368).

Escritores posteriores como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y Pío Baroja eligieron para escenario de sus novelas la ciudad decimonónica. Si la representación resulta distinta según el escritor, lo que es evidente es la fascinación por un espacio complejo y cambiante en cuyo perímetro se concentran realidades diversas y heterogéneas. El auge de estas novelas urbanas refleja las preocupaciones de índole sociológica y antropológica de los autores. Los cuadros que nos brindan, desde perspectivas distintas y con diferentes enfoques, reflejan el proceso de cambio que iba transformando la urbe. Se plasman en dichas transcripciones literarias las preocupaciones de la época ante las manifestaciones de una modernidad a la vez fascinante e inquietante con su cortejo de desigualdes sociales, de miseria y lacras. Entre estos novelistas que intentaron plasmar una aproximación más completa a la complejidad de la sociedad, algunos como Pío Baroja cuyo propósito estético no obedecía solamente a un afán realista, tuvieron la capacidad de vislumbrar mediante la exploración, a veces meticulosa, de la metáfora urbana las expectaciones, los miedos y temores de un siglo agitado.

TRANSGRESIÓN Y DECADENCIA EN LA CIUDAD BAROJIANA

Al caracterizar los años de entresiglo en los que publica *El mayorazgo de Labraz* (1903) y las que constituirían la primera de sus trilogías, *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora Roja* (1904), Pío Baroja define lo que entonces era el estado de espíritu de muchos intelectuales y artistas: «Al venir el final del siglo, la época que se llamó en francés 'fin de siècle', grandes nubarrones cubrieron aquel cielo azul y optimista, y comenzó el mundo a tomar

unos caracteres de oscuridad y de tenebrosidad. El optimismo del siglo XIX se vino abajo. El progreso moral no existía, según los hombres de final de siglo» (*El escritor según él y según los* críticos, 1982: 190).

El lento deterioro de la ciudad agonizante de Labraz, la «ciudad muerta» así como el recorrido minucioso por las realidades de la miseria en las novelas de la trilogía exhiben esta nueva sensibilidad estética en la que se unen el sentimiento del fracaso y de la tragedia y que no está exenta de cierta deformación grotesca. Una deformación que es, las más de las veces, la manifestación exterior de un profundo malestar, de la aguda conciencia de una crisis en la que aflora el sentido trágico de la vida española[1].

Mientras que España se ve sumergida en un tiempo histórico lleno de incertidumbres y que las consecuencias de la llamada crisis del 98 aún son palpables, Pío Baroja justifica detalladamente su propósito de explorador de la realidad social y sociológica de su época: «El plan que pienso seguir [...] es pintar mi familia en su desarrollo, en las distintas capas o costras sociales donde he vivido: la ciudad, el campo [...]. En Madrid, comenzaré por los golfos, y seguiré hacia arriba, pasando por el obrero, el comerciante pequeño, el comerciante grande, el trepador, hasta llegar al aristócrata» (*Patología del golfo,* 1980: 55-56).

Un afán de realismo que recoge las preocupaciones de un Galdós por ahondar en la realidad contemporánea aunque, en el caso de Baroja, esta voluntad de escrupulosa indagación no viene explícitamente justificada por un compromiso ético. La mirada del autor de las *Vidas sombrías* (1900) se parece más a la de un antropólogo que hurga en los distintos estratos de la miseria de su tiempo con cierta distancia crítica. Las tres novelas de la trilogía conocida, *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja* aparecen a menudo como una transposición literaria de ensayos de índole sociológica como *Patología del golfo* (1900). En la completa anatomía urbana que se va tejiendo en dichas novelas, el fondo de humanidad y de benevolencia que transparece en el humor barojiano exime el protagonista principal, el joven Manuel, de cierto determinismo positivista

1. La distorsión fisíca de los protagonistas sugiere, más allá de la apariencia diforme de seres miserables, la discordancia entre el hombre y el entorno en el que vive. Los personajes contrahechos de *La busca* como la criada Casiana, *El Bizco*, joven delincuente simiesco o el barbero Rebolledo, enano y jorobado así como o las prostitutas de la taverna de las Injurias como *Mellá* que tiene una cabeza gorda y diforme, son algunos de los seres harraposos que pueblan los barrios bajos de Madrid, diseñando una cartografía de la miseria y de la transgresión. Recintos decrépitos, antros malolientes, objetos ruinosos, viviendas malsanas y personajes decaidos se esparcen por las novelas barojanias y reflejan la realidad extraliteraria de la que se inspira el autor: una realidad impregnada por la decadencia del fin de siglo.

del que no se salvan los demás protagonistas. La representación de los barrios bajos no es el pretexto para la captación de las interioridades humanas: el mundo barojiano, más que el galdosiano parece fuertemente impregnado por la preocupación investigadora, cientifica y antropológica de los escritores y sociólogos de la época.

MUNDOS SUBURBIALES Y GOLFEMIA URBANA

En varias de sus novelas, Baroja incurre en una reflexión desencantada sobre la ciudad como microcosmo degradante y degradado, en el que las deambulaciones de los protagonistas reflejan el ambiente fin de siglo y la lesión de energía moral que lo caracteriza. Precisamente en otra de sus trilogías, significativamente titulada *Las ciudades*, uno de los héroes epónimos, Luis Murguía que adolece de la falta de «ilusiones fuertes», de «decadencia de los instintos», se dedica a la vagancia en una urbe madrileña que no es más que la metáfora de una España que «es una e indivisible en su adustez, en su sequedad, en su roña» (*La sensualidad pervertida*, 1920: 124). El indeciso Luis Murguía experimenta el mismo sentimiento de rechazo al asomarse a los suburbios de grandes capitales europeas como París, todas parecidas ya que comparten la misma incapacidad para enfrentarse con los desafíos de la modernidad. Parasitismo social, especulación de una clase aburguesada que no tiene «grandes condiciones para la vida moderna» (*Ibidem*, 222) y proliferación de la golfería que es «un fleco que cuelga de las distintas clases sociales» (*Patología del golfo*, 1980: 55-56). En otra novela, *La ciudad de la niebla* (1911), el panorama de Madrid es desolador.

Quizá las más interesantes para nuestro propósito sean las de finales de siglo como *El Mayorazgo de Labraz* (1903) y más particularmente *La busca* y *Mala hierba*, fruto de un momento histórico de especial desazón como se ha subrayado anteriormente. Bajo una cierta heterogeneidad, dichas obras son el evidente «tributo de Baroja a la nueva sensibilidad estética», centrada en la exacerbación del fracaso (Mainer, 2010: 245) En *El mayorazgo de Labraz* se retrata «una ciudad agonizante, una ciudad moribunda», Labraz, pueblo de la antigua Cantabria, símbolo «del fracaso de los ensueños románticos» (*El mayorazgo de Labraz*, 1972a: 7).

En esta ciudad, como la de Almazán que cruza Manuel en *La busca*, predominan los colores del abandono y de la decrepitud: torres negras, color amarillento, masa parda, edificios roñosos paralizados en una especie de somnolencia histórica y que bien podrían evocar La España negra de Gutiérrez

Solana (1886-1945)[2]. Este cromatismo que asemeja la ciudad a una serie de manchas indistintas y fragmentadas predomina en *La busca*. El periplo urbano y suburbano adquiere singular significación en *La busca* y *Mala hierba* en las que Baroja privilegia la pintura de lo que considera uno de los paisajes más sugestivos y desconocidos: las afueras de Madrid. Pintura pero también observación realista y profundizada como lo reivindica el propio autor al erigirse sucesivamente en cronista: «pero los deberes del autor, sus deberes de cronista imparcial y verídico, le obligan a decir la verdad» (*Ibidem*, 16) y en observador. El cometido que se asigna Baroja en la segunda parte de la novela es precisamente el de un observador que ha captado en el terreno lo que otros sólo ven por casualidad:

> El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno (*Ibidem*, 59).

La ciudad por la que se mueven los protagonistas halla su equivalente en la realidad extraliteraria. El primer urbanógrafo es el propio autor al trazar con especial meticulosidad el plano de la miseria de Madrid. Un plano en el que se van estableciendo límites entre la ciudad y los suburbios que se extienden por círculos concéntricos desde el centro hacia los descampados y cerros exteriores. La representación orgánica de la vida en la urbe madrileña desdibuja una geografía de calles y barrios perfectamente reconocible.

Sin lugar a dudas, Baroja, autor de un ensayo sobre *La patología del golfo* conocía las obras de reformistas y sociólogos como Bernaldo de Quirós, Pedro Dorado Montero y Fernando del Río Urruti y muchas de la páginas de su trilogía dedicada al sub-mundo madrileño recogen reflexiones y preocupaciones de las obras de penalistas y criminólogos.

Bernaldo de Quirós, ligado a la Institución Libre de Enseñanza, miembro del Instituto de Reformas Sociales dedicó un estudio a *La mala vida en Madrid* publicado en 1901 en el que constan varias referencias al novelista Baroja. Es de particular interés destacar que el propio hermano del escritor, el pintor y grabador Ricardo Baroja (1871-1945), había ilustrado la obra de Quirós. La descripción de las localizaciones sub-urbanas de *La busca* y de *Mala hierba* reflejan de manera detallada la realidad descrita por el autor de *La mala vida en*

2. La evocación de ambas ciudades se hace mediante cierta escenificación pictórica. Abundan los tonos oscuros asociados con el deterioro: «montón negruzco de tejados» (*Ibidem*, 10),»tenía el pueblo, vislumbrado en la oscuridad de una noche vagamente estrellada, la apariencia de grande y fantástica ciudad muerta» (*La busca*, 1972b: 25).

Madrid. Un lector de la época que desplegara el mapa de la ciudad encontraría con exactitud las distintas divisiones entre el centro de la ciudad y los suburbios. Varias de estas zonas de «vida inferior» (Quirós, 2010:116) son las rondas por las que transita Manuel y los demás golfos: rondas que se extienden del sudoeste a sudeste y que son las rondas de Segovia, de Toledo, de Embajadores, de Valencia, de Atocha, de Vallecas. Nuevas barriadas debidas al flujo y reflujo continuo del campo y de otras localidades provocan la aparición de núcleos deshumanizados como las que recorren los demás protagonistas del mundo barojiano, entre otros, los pequeños caseríos de Casa del Cabrero y Casa blanca y el barrio de las Injurias:

> Llegaron los dos primos a una barriada miserable y pequeña. Esta es la Casa del Cabrero –dijo Vidal–; aquí están los socios.
>
> [...] Desde el momento en que llegó Vidal, la cuadrilla se movilizó y anduvieron todos los chicos merodeando por la Casa del Cabrero. Llamaban así a un grupo de casuchas bajas con el patio estrecho y largo en medio. En aquella hora de calor, a la sombra, dormían como aletargados, tendidos en el suelo, hombres y mujeres medio desnudos. [...] Pululaba una nube de chiquillos desnudos, de color de tierra, la mayoría negros, algunos rubios de ojos azules. (*La busca*, 1972b: 75-76)

La suciedad, la mugre y la falta de higiene son la realidad cotidiana de los habitantes. Esta lenta desfiguración del paisaje que se hunde en la miseria humana se intensifica a medida que se adentra uno en las afueras.

El barrio de las Injurias, donde se sitúa la taberna de la Blasa, zona donde se refugian todos los delincuentes de la ciudad, es una de las que rezuma «la enorme desolación de los alrededores madrileños (*Mala hierba*, 1972c: 198). Ubicado en una zona embarrancada cerca del Paseo de las Acacias, la de las Yeserías, la del Canal y la de Embajadores, este barrio es uno de los centros de operaciones de los golfos que acompañan a Manuel y donde se juntan «merodeadores y randas» (*Ibidem*, 105). El recorrido habitual de la pandilla de golfos antes de llegar a las Injurias es el del puente de Toledo y el Paseo de Yeserías. La proximidad de las escombreras de la Fábrica del Gas acentúa el carácter devastado del paisaje: la hondonada de las Injurias es el depósito de los escombros de la planta y la proximidad de la fábrica marca el desfase ingente entre progreso y miseria; los avances industriales no mejoran la suerte de todas las clases sociales:

> Por la mañana salieron de la casa. El día se presentaba húmedo y triste, a lo lejos, el campo envuelto en niebla. El barrio de las Injurias se despoblaba; iban saliendo sus habitantes hacia Madrid, a la busca por las callejuelas llenas de cieno; subían unos al paseo Imperial, otros marchaban por el arroyo de Embajadores. Era gente astrosa: algunos, traperos, otros, mendigos;

> otros, muertos de hambre; casi todos de facha repulsiva. Peor aspecto que los hombres tenían las mujeres, sucias, desgreñadas, haraposas. Era una basura humana [...]. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído, todos los estigmas de la enfermedad y de la miseria (*Ibidem*, 190).

Este cuadro que nos brinda Baroja con rigurosidad casi quirúrgica es un compendio de los males epidemiológicos y sociales de la época tal como lo hace un Bernaldo de Quirós. Se trata ante todo de documentar la realidad cotidiana y el ojo clínico se antepone a la mirada empática. La humanidad descrita por Baroja es anónima y cuando se destacan los individuos, éstos no son más que figuras degradadas a las que se asigna una función específica: el *Bizco*, el *Pastiri,* la *Muerte*, la *Blasa*, el *Tabuenca*, la *Chivato,* la *Tarugo,* el *Cojo*. La tipología novelesca a la que pertenecen, incluso personajes como el estudiante Roberto o los golfos como Leandro y Vidal, define su estatus social mediante los rasgos más sobresalientes: la prostituta, el asesino, el chulo… Manuel, el principal protagonista, anti héroe de la trilogía, tampoco se salva de la miseria del entorno pero es el único que, en algunos momentos, es capaz de sobreponerse a su atonía moral y reflexionar sobre las circunstancias que determinan sus actuaciones[3].

En estas zonas donde los grupos sociales se componen y descomponen continuamente debido a la condición nómada de los habitantes, vive una población abigarrada, socialmente excluida y transgresora: prostitutas, mangantes, gitanos, esquiladores y gente pobre que se dedica a oficios de todo tipo. Los barrios en los que se amontonan llevan el nombre, tristemente humorístico, del oficio que pretenden desempeñar: el del barrio de los hojalateros, el de los matapobres…

La fisionomía de la periferia experimenta una degradación paulatina mediante el carácter simbólico de ciertas descripciones y el envilecimiento de sus habitantes. El Asilo de las Delicias, nombre drámaticamente irónico en este caso, camino de Yeseros arriba en la zona de las Injurias, está cerca de un cementerio e iluminado por un farol de cristal rojo, que esparce «una luz sangrienta en medio de los campos desiertos» (*Ibidem*, 192).

3. En varios episodios de la trilogía, el autor omnisciente nos acerca a los momentos de duda y de vacilación de Manuel. Es el caso al final de *La busca*, cuando el protagonista sumido en un profundo decaímiento, asiste al desfile casi esperpéntico del Madrid parásito y holgazán: «Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente. Comprendía que eran los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra» (*La busca*, 1972b: 297).

En las proximidades del puente de Toledo, paraje en el que se refugia a menudo Manuel, se encuentra una casa en ruinas, la Casa Negra, antro de gitanos y mendigos. En el antro de aspecto siniestro donde todos «dormían mezclados, arremolinados en un amontonamiento de harapos y de papeles de periódicos», se enciende una hoguera y prende un incendio con «una inmensa llamarada en el cielo» (*Mala hierba*, 1972c: 203): las chispas rojas recuerdan «el crepúsculo rojo que esclarecía el cielo, inyectado de sangre como la pupila de un monstruo» (*La busca*, 1972b: 27), que ocasiona angustia en Manuel a su llegada a la capital. Símbolo de la violencia de una urbe primitiva e casi intemporal, el color rojo alterna con los claroscuros de la periferia creando una zona equívoca, de fronteras oscilantes entre holgazanería, delincuencia y crimen. En la zona de los Pontones, y cerca de la Ronda que circunvala el barrio de las Injurias, los humos negros y rojos «que salían de las altas chimeneas «de la Fábrica del Gas acentúan el ambiente siniestro e intensifican el contraste entre la deshumanización de los golfos y la personificación de la planta: «las pansas de los gasómetros se acercaban al suelo» (*Mala hierba*, 1972c: 204). Los habitantes de las barriadas se quedan al margen del progreso y de la civilización como lo recalca el anarquista Jesús: «La civilización! Bastante nos sirve a nosotros la civilización. La civilización es muy buena para el rico [...]» (*Ibidem*, 204).

Una densa isotopía léxica de la miseria satura el texto. Los descampados de la zona son «lugares de ruina, como si en ellos se hubiera levantado una ciudad a la cual un cataclismo aniquilara» (*Mala hierba*, 1972c: 192). Las habitaciones de las casuchas son «focos de infección [...] con un montón de basura y de excrementos» (*Ibidem*, 190).

El descenso al mundo sub-urbano y mísero también se hace siguiendo distintos recorridos como el que se fundamenta en el eje norte-sur partiendo de los alrededores de la calle de Tabernillas, hasta llegar a la calle del Aguila que desemboca en la explanada de Gilimón. En el Campillo de San Gilimón, Manuel se aloja un tiempo en casa de un pariente, el zapatero del señor Ignacio. Desde las alturas del Campillo, el protagonista toma concienca de su irremediable marginación social y contempla las lontanazas hacia Getafe, Villaverde y los cementerios de San Isidro donde acabará vagabundeando sin oficio ni techo.

Otros parajes son las cuevas del cerrillo de San Blas cerca de la Ronda de Vallecas y la Montaña del Príncipe Pío al final de las calles de Bailén y de Ferraz. El carácter agreste de estos lugares está perfectamente documentado por Baroja que describe con minucia las localizaciones del trogloditismo madrileño.

Las cuevas constituyen la expresión más degradada de una humanidad que sobrevive en condiciones espantosas. Las primeras pinceladas de este cuadro antropológico nos dan a ver las cuevas del cerrillo de San Blas donde Manuel y la pandilla de jóvenes golfos, la mayoría de ellos niños abandonados, intentan guarecerse. Las cuevas se organizan como un territorio sobre el que ejerce un dominio algunos golfos con más autoridad. El golfo llamado el *Cojo* es un proxeneta cuyo negocio consiste en prestar ciertas cuevas a las prostitutas (*La busca*, 1972b: 207). En este episodio de *La busca*, Baroja demuestra su conocimiento de las reglas que rigen las cuevas y madrigueras en determinados barrios de la ciudad[4].

El aspecto salvaje del entorno acentúa el primitivismo e incluso la bestialidad de los seres humanos como es el caso en las cuevas de la Montaña del Princípe Pío donde, bajo la autoridad del cacique de la zona, se reúnen golfos, mendigos y truhanes. La oscuridad de la noche, la topografía abrupta del lugar son el escenario en el que Manuel y el *Bizco* se mueven al buscar donde esconderse: «A obscuras anduvieron el *Bizco* y Manuel de un lado a otro, explorando los huecos de la Montaña, hasta que la línea de luz que brotaba de una rendija de la tierre les indicó la cueva» (*La busca*, 1972b: 252)[5].

El aspecto lóbrego del lugar se acentúa mediante un juego de luces y sombras de gran valor pictórico. Los protagonistas exteriores a la escena que observan sólo captan elementos visuales borrosos gracias a las luces de la vela que iluminan la cueva por dentro: «A la claridad vacilante de una bujía, sujeta en el suelo entre dos piedras, más de una docena de golfos, sentados unos, otros de rodilla, formaban corro jugando a las cartas. En los rincones se esbozaban vagas siluetas de hombres tendidos en la arena» (*Ibidem*, 252).

La imprecisión semántica refuerza la sensación de algo informe y borroso: «docena de golfos», «vagas siluetas de hombres» y las sombras de los hombres que se alargan y se achican» (*Ibidem*) confieren un aspecto fantasmagórico al conjunto. Como se verá más adelante, la deshumanización del mundo

4. Bernaldo de Quirós dedica un capítulo entero a las localizaciones del trogloditismo: «La más importante localización del trogloditismo madrileño se encuentra hoy en la Montaña del Príncipe Pío, en la vertiente que limita el solitario y árido paseo del Rey hasta la cuesta de Areneros. Allí, el aluvión de la montaña ha sido atacado por gentes errantes y sin domicilio, jóvenes golfos, vagabundos, mendigos y prostitutas que rondan en torno a los cuarteles» (*La mala vida*, 2010: 34-35).

5. En este caso también, Baroja sitúa con minucioso realismo el emplazamiento de las cuevas y excavaciones de los golfos madrileños: «Salieron los dos por la Puerta de Moros y la calle de los Mancebos, al Viaducto; cruzaron la plaza de Oriente, siguieron la calle de Bailén y la de Ferraz, y, al llegar a la Montaña del Príncipe Pío, subieron por una vereda estrecha, entre pinos recién plantados» (*La busca*, 1972b: 254).

representado, más allá de las referencias a una realidad social aterradora, supone cierta reelaboración estética.

Los recorridos de los protagonistas construyen el mapa de la urbe madrileña. Recorridos, paseos, vagabundeos, trazan innumerables redes en las zonas neurálgicas de los bajos fondos.

La calle es, desde un principio, el espacio más emblemático de la actividad y del movimiento que impregnan el relato: una actividad en la que se superponen estratos sociales diversos, oficios distintos y lugares de la mala vida y de la golfería unidos por los desplazamientos e itinerarios del principal protagonista, Manuel. Su recorrido por los distintos espacios de la novela representa un periplo iniciático: la llegada en tren a la capital es el primer contacto del joven con las afueras miserables de una ciudad pre-industrial y los pueblos abandonados de la comarca como Almazán. Manuel sólo reside fugazmente en el centro de Madrid, en la calle Mesonero Romanos donde se sitúa la pensión de doña Casiana. Al final del relato, después de sus peregrinaciones por las barriadas cada vez más alejadas, acaba refugiándose en la Puerta del Sol al lado de las calderas del asfalto junto con el Madrid «parásito, holgazán» y miserable. La lucha por la vida se ha transformado en una vida paralela, y «extrasocial» (*La busca*, 1972b: 193).

Después de cumplir como recadero en la pensión de doña Casiana, Manuel Alcázar, hijo de la criada Petra con la que se reúne en Madrid, trabaja en la zapatería de su tío Ignacio, luego en el puesto de verduras del gallego tío Patas, de panadero en una tahona insalubre antes de dedicarse al oficio de trapero en los descampados más alejados de Madrid. Esta movilidad profesional y física es una constante de las dos primeras novelas de la trilogía y en *Mala hierba*, Manuel Alcázar, mientras busca al *Bizco*, asesino de su primo Vidal, recorre otra vez los parajes míseros de sus primeras correrías: la Ronda de Toledo, Casa Blanca, las Peñuelas, las Injurias, las Cambroneras.

La inestabilidad profesional de Manuel se acompaña de un descenso simbólico desde el centro de la ciudad (calle Mesonero Romanos) hacia las barriadas alejadas. La hondonada negra cercada por montones de escombros y cascotes donde trabaja como trapero, es el último refugio del joven golfo que se considera «residuo también deshechado de la vida urbana» (*Ibidem*, 262). Recorrido del hambre y de la marginación que el héroe epónimo resume en su diálogo con otro golfo:

> Pero, ¿tú has trabajado? ¿Tú has aprendido oficio?
> –Sí; he sido criado, panadero, trapero, cajista y ahora golfo, y no sé de todo eso lo que es peor.
> –¿Y habrás pasado muchas hombres, eh?
> –¡Uf ! …, la mar… ¡Y si fueran las últimas! (*Mala hierba*, 1972c: 235).

Desde la calle Mesonero Romanos, pasando por la calle del Águila, Manuel penetra poco a poco en los barrios bajos y su progresivo alejamiento del centro entraña un deterioro de su condición y una inevitable transgresión[6]. A medida que se familiariza con los distintos núcleos urbanos, se adentra en un territorio cada vez más hostil. El recorrido físico también adquiere una notable dimensión simbólica: «pícaro» moderno, anti héroe, Manuel Alcázar hace suyas las reglas de la golfería y de la delincuencia. La pérdida de su identidad coincide con la transformación del espacio del extrarradio en el teatro de la transgresión. Las barriadas pobres encierran Madrid en una red de múltiples calles, tabernas, garitos, pensiones de mala muerte, prostíbulos y asilos para mendigos cerca de «las rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno» (*Ibidem*, 60).

Desde la ronda de Segovia, se aleja el joven golfo hasta la ronda de Toledo y el paseo de las Acacias donde se encuentra la Corrala, una casa de vecindad «en la que hay todos los grados y matices de la miseria» (*Ibidem*, 84). Sigue su descenso por la zona de las Injurias, de las ventas de Alcorcón y los descampados próximos a la carretera de Andalucía, pasando también por la ronda de Atocha, el cerrillo de San Blas y la Montaña del Príncipe Pío. Sus paseos convergen a menudo hacia el Portillo de Gilimón en las alturas del sur de Madrid desde donde contempla el escenario algo irreal de una ciudad de la que está excluido.

Madrid se parece a un páramo desolado, tan estéril como el tiempo histórico al que alude Baroja y que nos recuerda, con agria ironía, el letrero de la zapatería del señor Ignacio cerca de la ronda de Segovia, *A la regeneración del calzado*:

> El historiógrafo del porvenir seguramente encontrará en este letrero une prueba de lo extendida que estuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional y no le asombrará que esa idea, que comenzó por querer reformas y regenerar la Constitución y la raza española, concluyera en la muestra de una tienda de un rincón de los barrios bajos, en donde lo único que se hacía era reformar y regenerar el calzado (*Ibidem*, 62).

De hecho la única regeneración posible en esta novela es la de los materiales utilizados por el trapero, el señor Custodio, que sueña con posibles industrías de reciclaje y de aprovechamiento de los residuos y desperdicios «del vivir refinado y vicioso» (*Ibidem*, 67).

La ciudad lleva en sí las huellas de una decrepitud irreversible que refleja la sombría atmósfera de fin de siglo. Un deterioro que roe no solamente las

6. «Pues bien; él se pondría en contra de la sociedad, se reuniría con el *Bizco*, y asesinaría a diestro y a siniestro» (*La busca*, 1972b: 290).

calles y los barrios bajos sino también los espacios más íntimos de la cotidianidad. La decadencia de los espacios privados está agazapada desde los primeros renglos de *La busca* (Vienne, 2011). En la pensión de doña Casiana, coexisten vestigios de una época pretérita y la roña de la pobreza. El abandono y la mugre son palpables desde el mismo portal al que acude el lector como un espectador más: «El portal, largo, oscuro, mal oliente, era más bien un corredor angosto, a uno de cuyos lados estaba la portería» (*Ibidem*, 16).

El interior de la pensión, a semejanza de las cuevas y excavaciones de la Montaña del Príncipe Pío, es oscuro y nebuloso y no se distinguen más que formas inciertas y desvaídas. Los objetos y trastos que se amontonan se parecen a los estratos de la miseria acumulada durante años Una esclerosis parece haberse adueñado de las habitaciones y salas donde se mezclan objetos inútiles, y moradores aletargados por el peso del tiempo. Un tiempo inmóvil, indeterminado que refleja la atonía general, y quizá la decadencia nacional:

> El papel amarillo del cuarto, rasgado en muchos sitios, ostentaba a trechos círculos negruzcos, de la grasa del pelo de los huéspedes, que, echados con la silla hacia atrás, apoyaban el respaldar del asiento y la cabeza en la pared.
>
> Los muebles, las sillas de paja, los cuadros, la estera, llena de agujeros, todo estaba en aquel cuarto mugriento, como si el polvo de muchos años se hubiese depositado sobre los objetos unido al sudor de unas cuantas generaciones de huéspedes (*Ibidem*, 32).

Otros espacios como la Corrala, que da al Paseo de las Acacias y está ubicada en las afueras, funcionan como microcosmos sociales de los barrios bajos. La exploración de la casa de vecindad de la Corrala es un estudio de particular relevancia antropológica por la abundancia de detalles que proporciona Baroja. La representación de los bajos fondos de Madrid plasmada en una pintura escrupulosamente detallada de los rincones habitados no deja de recordar la magistral descripción de Galdós de la casa de vecindad en *Fortunata y Jacinta*. Pero en el caso de Galdós es la mirada de Jacinta, acompañada por Guillermina en su busca de Ido del Sagrario, la que pinta literalmente la pobreza de los barrios bajos. Durante la incursión de Jacinta en un espacio que no es el suyo y donde se la considera como una intrusa, son los sentimientos de la protagonista y su empatía los que capta el lector. En *La busca*, el ojo clínico de Baroja diseca los más mínimos detalles de la miseria humana que se asemeja a un catálogo de todos los males acarreados por la pobreza y la marginación: mugre, falta de higiene, enfermedades, prostitución, violencia y delincuencia. El autor omnisciente, cuya intervención se asemeja más a la de un sociólogo y penalista, escribe a «pie de de la calle», «a pie de suburbio» y con cierta impasibilidad científica.

La Corrala, que es «un mundo en pequeño, agitado y febril, bullía como una gusanera» (*Ibidem*, 86) y reproduce en su recinto la realidad suburbial.

Los habitantes del corral constituyen una masa de hombres y mujeres que han perdido su identidad y su nombre y no se distinguen de la legión de golfos que pueblan las casas y refugios de mal dormir de los solares abandonados, de los alrededores de las zonas fabriles: «[...] había en aquella casa todos los grados y matices de la miseria [...]» (*Ibidem*, 84). La vida orgánica, intra e infrahistórica en su cotidianidad se expresa mediante la profusión de detalles y la multitud de actividades que se desarrollan simultáneanente en los distintos espacios de la Corrala: «[...] allí se trabajaba, se holgaba, se bebía, se ayunaba, se moría de hambre; allí se construían muebles, se falsificaban antigüedades, se zurcían bordados antiguos, se fabricaban buñuelos, se componían porcelanas rotas, se concertaban robos, se prostituían mujeres» (*Ibidem*, 86). Esta efervescencia, así como la organización social de las galerías «por el aspecto de este espacio podía colegirse el grado de miseria o de relativo bienestar de cada familia, sus aficiones y sus gustos» (*Ibidem*, 83), son el reflejo simbólico de la organización de los barrios bajos; de hecho las galerías se asemejan a las calles populosas de Madrid que atraviesan zonas céntricas y barriadas y estructuran la fisionomía urbana de la miseria y de la marginación: «De los lados del callejón de entrada subían escaleras de ladrillo a galerías abiertas, que corrían a lo largo de la casa en los tres pisos, dando la vuelta al patio» (*Ibidem*, 82). Las exhaustivas descripciones de escenarios y personajes y la focalización en objetos múltiples que funcionan como naturalezas muertas crean un efecto de realidad atomizada (Fernández, 1995: 119). El portal, los distintos trozos de galerías, los cuartos, el patio grande y el patio interior son instantáneas de la pobreza y de la decrepitud: un deterioro que se desparrama por la sustancia narrativa del libro en el que se yuxtaponen las barriadas como entidades autónomas y mundos superpuestos del hampa y de la golfería. Los vagabundeos y movimientos de los protagonistas, que escriben la ciudad literaria, restablecen la continuidad espacial y la permeabilidad de los barrios bajos. Antes de alojarse en la Corrala con la familia de su primo Vidal, Manuel descubre la casa de vecindad cuando todavía se hospeda en la calle del Aguila, en el Campillo de Gilimón. En su recorrido, y antes de llegar al Paseo de las Acacias, deambula por la zona del arroyo de Embajadores, el Paseo de Yeserías y la dehesa de Arganzuela. Su exploración del mundo suburbial diluye los límites entre distintas zonas acercándolas en una misma unidad orgánica: la urbe madrileña con su proliferación de recintos suburbiales y descampados[7].

7. Es interesante notar que Baroja recurre a la misma imagen de la gusanera para calificar el recinto de los mendigos en el Puente de Toledo: «y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera» (*Ibidem*, 94).

La tensión creada por la acumulación de la miseria se acrecenta con la observación de los espacios privados que permiten descubrir a los personajes en sus actos más íntimos. Numerosas alusiones a la prosmicuidad, a la prostitución, el hacinamiento y la falta de higiene reflejan la realidad más degradada en los escenarios cotidianos de la marginación social. El contenido argumental en este caso, como en los demás cuadros barojianos de la trilogía, se asienta en los temas y debates más relevantes de la sociología e incluso de la criminología. Varios juicios del autor rompen la aparente neutralidad del observador y dejan aflorar cierto fatalismo psicopatológico. Nos describe una humanidad que experimenta «una miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral» (*Ibidem*, 84). Si Baroja rechaza el determinismo seudo-científico de un Lombroso, no descarta en la valoración de los infra-mundos que describe, ciertas aportaciones de la antropología social como las de Quirós en sus estudios sobre la patología industrial y urbana de las «tribus» de delincuentes, o de Rafael Salillas[8].

El golfo es un producto de la degeneración social; la falta de sustentación económica y la inestabilidad social acentúan los efectos fisiológicos de la miseria: «Era, en general, toda la gente que allí habitaba gente descentrada, que vivía en el continuo aplanamiento producido por la eterna e irremediable miseria; muchos cambiaban de oficio, como un reptil de piel; otros no lo tenían [...]. Vivían como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada» (*Ibidem*, 86-87). La ley del entorno es despiadada como lo percibe el propio Manuel que, pese a su atonía moral, tiene atisbos de lucidez en los que mide el peso de las circunstancias[9].

8. En su ensayo, *El escritor según él y según los críticos*, Baroja condena el enfoque sistemático de Lombroso y de su escuela: «En mi tiempo hubo muchas novedades que a mí, al menos, no me parecieron muy verídicas: la explicación de los genios y de los criminales por Lombroso [...]. Las afirmaciones de Lombroso tenían su base, pero no completa [...]. De la ciencia de los Lombroso y de sus secuaces no salió nada en limpio» (Baroja, 1982, 125). Para más detalles sobre el debate de los siglos XIX y principios del XX sobre criminología y derecho penal, véanse las obras de Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid* así como obras de penalistas conocidos como Rafael Salillas, *Hampa*, y «Patología del golfo «en *Vidas sombrías* de Baroja, autores muy citados por Quirós.
9. La carencia de fuerza volitiva es una de las características más notables de los protagonistas barojianos y Manuel, en su lucha por la supervivencia, no es capaz de luchar contra las circunstancias: «Ideó mil cosas, la mayoría irrealizables, imaginó proyectos complicados. En el interior luchaban obscuramente la tendencia de su madre, de respeto a todo lo establecido, con su instinto antisocial de vagabundo, aumentado por su clase de vida» (*Ibidem*, 233).

En la exhibición de ámbitos marginales, Baroja convierte en materia literaria temas relegados a la marginalidad y disemina en sus novelas, *La busca*, *Mala hierba* y, en menor medida *Aurora roja*, multitud de detalles antropológicos y sociales.

RITOS Y ESTIGMAS DEL ÁMBITO URBANO

Pío Baroja acude a todo tipo de información en torno al tema de la vida de los barrios, de los suburbios en los márgenes de la realidad. Los cuadros minuciosamente detallados de la miseria urbana reflejan algunas de las preocupaciones penales, sociales e incluso científicas de más resonancia entre los reformistas del siglo XIX.

El protagonismo en la novela del XIX de las clases urbanas como la burguesía y más específicamente de las clases populares y del llamado «cuarto estado» suscita, más allá de la representación literaria, una cuidadosa exploración de los ritos y estigmas de la ciudad. La enfermedad social de las urbes conlleva su propia patología física y psíquica (Fernández, 1995: 163). La crónica de la desintegración de determinados ámbitos de la ciudad madrileña se acompaña, en el caso de Baroja, de cierto perfeccionismo descriptivo. Un afán que impone recoger una información lo más exhaustiva y verídica posible, lo que justifica las frecuentes alusiones del autor a su cometido de «cronista». La ostentación de «plagas sociales» se hace con un sesgo sociológico e incluso científico, debido en parte a la propia experiencia de médico de Pío Baroja. Es patente esta porosidad entre discurso científico (antropológico, médico y psico-sociológico) y la ficción. Miedos, temores colectivos que alimentan el imaginario de la ciencia se trasvasan en los textos literarios en los que las descripciones hiperbólicas de los males contemporáneos cobran tintes sombríos y los convierten en cuadros esperpénticos. La mendicidad, la infancia abandonada, la insalubridad, la prostitución y la delincuencia más o menos organizada son temas que inundan la trilogía y recuerdan el interés casi entomológico de su autor por las barriadas: «Yo no conozco pueblo cuyas afueras me den una sensación tan aguda, tan trágica, tan angustiosa, como esas zonas que se divisan de algunas rondas meridionales madrileñas [...]. Las afueras de Madrid no han tenido escritor que las haya explotado y descrito. Unicamente yo he intentado hacerlo en las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja*, novelas un tanto deshilvanadas, pero que tienen cierta autenticidad sentimental» («Gente de las afueras», 1980: 752-753).

Los sedimentos de la miseria se asientan sobre una estratificación social de la golfería. En Madrid, hay un mundo estructurado de hampas con espacios definidos y con reglas que rigen estas sociedades marginales. Se determinan

radios de acción específicos compartidos por los golfos de diferentes zonas: «Su radio de acción era una zona comprendida desde el extremo de la Casa de Campo [...] hasta los Carabancheles» (*Ibidem*, 194).

Las asociaciones de golfos como la cuadrilla formada por Vidal, Manuel y el *Bizco*, se asemejan a una especie de agremiación industrial en la que los vínculos autoritarios han sido reemplazados por los vínculos nacidos de la solidaridad que une a todos en la desgracia y en la miseria: «Se conocian, por lo que decía Vidal, todos los randas, hasta los de los barrios más lejanos. Era una vida extrasocial la suya, admirable; hoy se veían en los Cuatro Caminos; a los tres o cuatro días, en el Puente de Vallecas o en la Guindalera, se ayudaban unos a otros» (*Ibidem*, 193).

Manuel es un «socio» más de «la cuadrilla de los Tres» formada por su primo y el *Bizco* y la venganza evocada por el Bizco en caso de traición es premonitoria del desenlace trágico de la novela con el asesinato de Vidal:

> ¿Y nos ayudaremos unos a otros ? –preguntó Manuel.
> –Claro que sí –contestó su primo–. Y si hay alguno que hace traición…
> –Si hay alguno que haga traición –interrumpió el *Bizco*–, se le cortan los riñones. Y para dar fuerza a su afirmación sacó el puñal y lo clavó con energía en la mesa (*Ibidem*, 196).

Los ritos de la tribu se plasman en la jerga y los apodos, en los registros linguísticos populares cuyos mecanismos y rasgos explora Baroja. La representación de los espacios sociales se fundamenta en la observación de todos los aspectos imprescindibles de la cotidianidad es decir el lenguaje pero también la vestimenta y las actitudes. El niño abandonado llamado el *Expósito* justifica su apodo por ser inclusero. En unas cuantas líneas, Baroja resume toda la miseria de la infancia abandonada que puebla los arrabales: niños que duermen en las cuevas, en los corrales y en los asilos, que sufren de degeneración física y viven de la mendicidad y del hurto.

La degeneración de los barrios bajos se refleja en el deterioro fisiológico y psicosocial de sus habitantes. Es la lacra de la prostitución que se extiende en las barriadas. La prostitución empieza en el mismo centro de Madrid en las casas de cita o en casa particulares. La prostitución clandestina y domiciliaria se convierte en un negocio corriente en la sociedad contemporánea. Un negocio que alimenta los fantasmas de Doña Casiana que sueña con transformar su pensión en un «burdel monstruo», semejante al de la casa de huéspedes de su barrio[10].

10. «En aquel momento apareció en uno de los balcones de la casa vecina una mujer envuelta en amplia bata, con una flor roja en el pelo, cogida estrechamente de la cintura por un señorito vestido de etiqueta con frac y chaleco blanco» (*La busca*, 1972, 10).

La prostitución también es el trabajo callejero al que se dedican dos huéspedes de Doña Casiana, Petra e Irene, cuya actividad ilustra uno de los numerosos sedimentos de la prostitución clandestina. Más allá de una representación literaria no desprovista de ironía, de lo que se trata es del total desamparo de muchas mujeres casi predestinadas por su falta de educación a «buscar las pesetas necesarias para vivir» en las calles de la ciudad[11]. La prostitución es el fenómeno de las grandes urbes que corroe todos los barrios y se convierte en una vedadera plaga en los territorios de la marginalidad. Uno de estos territorios es la casa de vecindad como la Corrala donde el hacinamiento, la prosmicuidad constuyen una gangrena. Las niñas impúberes son una presa fácil ya que no existen normas o conveniencias sociales: «La primera noche de Manuel en la Corrala vió, no sin cierto asombro, la verdad de lo que decía Vidal. Este y casi todos los de su edad tenían sus novias entre las chiquillas de la casa, y no era raro, al pasar junto a un rincón, ver una pareja que se levantaba y echaba a correr» (*Ibidem*, 85).

La prostitución atañe a mujeres de todas las clases sociales, a mujeres solteras, casadas, viudas, criadas pero también vendedoras de periódicos, pensionistas y obreras de distintos oficios. En los establecimientos de «compromiso» o de citas de las barriadas, la prostitución refleja el pauperismo urbano y el total desamparo de las prostitutas clandestinas. En la taberna de la Blasa, en el barrio de las Injurias, la decrepitud física de las viejas prostitutas es una muestra de los estragos físicos y morales, una exhibición de la degeneración a la que Baroja alude más o menos explícitamente: «Todos contemplaron a la *Paloma* con atención; tenía cara enorme, blanda con bolsas de piel violácea, mirada tímida de animal; representaba cuarenta años lo menos de prostitución, con sus enfermedades consiguientes; cuarenta años de noches pasadas en claro, rondando los cuarteles, durmiendo en cobertizos de las afueras, en las más nauseabundas casas de dormir» (*Ibidem*, 121).

Los males venéreos y las enfermedades afectan más a las prostitutas pobres y llamadas «carrreristas», que ejercen la prostitución por su cuenta, paseando por las calles y perseguidas por las autoridades y que se refugian en las cuevas como la *Rubia* y la *Chata* (*Ibidem*, 208) o los portales de las casas. Todas estas mujeres que ya no tienen identidad propia y solo se conocen por los motes y apodos constituyen, como los golfos, asociaciones o «sociedades». Las consecuencias higiénicas y fisiológicas de este comercio se exponen con particular

11. El decaimiento moral y fisíco de las dos mujeres está evocado con cruel ironía por el narrador, ironía palpable en el contraste que opone las dos partes de la misma frase: se evocan las «tres damas de los Jardines» que, de hecho, no hacen más que acudir a los jardines de Retiro «en busca de las pesetas necesarias para vivir» (*Ibidem*, 12).

crudeza en el caso de las cuatro prostitutas que acompañan a Manuel y a su primo Vidal. Son muchachas que tienen entre trece y diez y ocho años, vendedoras de periódicos y que viven juntas en el barrio de Cuatro Caminos. La regresión atávica a la que hace referencia Baroja afecta su lenguaje y sufren de todos los estigmas fisiológicos de la prostitución: rasgos deformes, dientes defectuosos, constitución raquítica, piel manchada, tuberculosis y anemia. El cuadro que reúne a las cuatro prostitutas del barrio de Cuatro Caminos es aterrador y el apodo de una de ellas, la *Goya*, realza el carácter monstruoso y diforme de estos muñones humanos[12].

Como otros autores, entre otros los novelistas del naturalismo radical, que abordan el tema de la prostitución, Pío Baroja acude a estudios médico-sociológicos conocidos. El trasvase del discurso científico en el texto literario también conlleva la traslación de cierto imaginario social: un imaginario social alimentado por los temores propios de une época obsesionada con la difusión de ciertas enfermedades como la sifilis, la expansión de focos de infección propiciada por el hacinamiento y la insalubridad de las grandes urbes. Una verdadera ansiedad biológica impregna las páginas de tratados médicos y aflora en la producción novelística. Asimismo el negocio de la prostitución se convierte en el símbolo de una sociedad degenerada moral y físicamente, en la que «la miseria ha servido de centro de gravedad para la degradación de estos hombres» (*Ibidem*, 120).

Para Baroja, que en este aspecto comparte los postulados de los escritores realistas y de los naturalistas más radicales, cualquier aspecto de la realidad es fuente de materia literaria. La puesta en escena de los realidades más sombrías de la sociedad contemporánea refleja cierto propósito tremendista dictado, quizá, por una preocupación didáctica. Los alardes de neutralidad casi quirúrgica del autor no desembocan en una denuncia o terapéutica social. Si lo monstruoso es verosímil, y la miseria descrita es monstruosa, esta monstruosidad podría bien ser el reflejo de cierta impotencia ante las «llamaradas un poco sombrías y trágicas» que brillan en Europa al final del siglo (*El escritor según él y según los críticos*, 1982: 188-189). Una impotencia que ni el progreso científico, ni el progreso moral pueden subsanar.

12. El extenso estudio dedicado por Bernaldo de Quirós a la prostitución en su obra, *La mala vida en Madrid*, ha sido, sin lugar a dudas, una fuente de inspiración para Baroja que retoma la clasificación de los estigmas fisiológicos y de degeneración propuestos (Quirós, 2010: 240-246).

ESTÉTICA DE LO NEGRO Y ESPEJOS CONVEXOS

Toda una galería de hombres y mujeres víctimas de la miseria y marcados fisiológicamente desfilan por las páginas de la trilogía. La degeneración de los golfos y desarrapados, desprendidos del organismo social, los rebaja a una condición casi animal. La distorsión bestial de seres humanos reducidos a un estado en el que sólo se expresan los instintos más primitivos de supervivencia es particularmente patente en uno de los cuadros de la mendicidad madrileña de *La busca*. Cuando Manuel acompaña al estudiante Roberto más allá del Puente de Toledo, en el camino alto de San Isidro, una de las zonas de la golfería madrileña, para acudir al edificio de la Doctrina, un asilo de misericordia, asisten a una escena de miseria aterradora, a un «conciliábulo de Corte de los Milagros» (*Ibidem*, 93):

> Se acercaron los dos a la verja. Era aquello un conclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros. Las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de una capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo. Los mantones, verdes, de color de aceituna, y el traje triste ciudadano, alternaban con los refajos de bayeta, amarillos y rojos, de las campesinas [...]. Entre los mendigos, un gran número lo formaban los ciegos; había lisiados, cojos, mancos; unos hieráticos, silenciosos y graves; otros movedizos. Se mezclaban las anguarinas pardas con las americanas raídas y las blusas sucias. Algunos andrajosos llevaban a la espalda sacos y morrales negros; otros enormes cachiporras en la mano; un negrazo, con la cara tatuada a rayas profundas, esclavo, sin duda, en otra época, envuelto en harapos, se apoyaba en la pared con indiferencia digna; por entre hombres y mujeres correteaban los chiquillos descalzos y los perros escuálidos; y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera (*Ibidem*, 93-94).

La distorsión de los cuerpos y la deformación de los rostros acentúan la deshumanización de la escena que refleja cierto descoyuntamiento caricaturesco y se inserta en el marco de la estética negra y del desgarramiento. La desfiguración de estos seres humanos da pie a representaciones pictóricas sombrías que muestran cierta concordancia con el tono trágico de la pintura de Constantin Meunier, de Dario de Regoyos y evidentemente de Solana[13].

13. En su relevante y esclarecedor estudio sobre *La estética fin de siglo* (1997), Javier Tusell subraya la vinculación de un pintor como Solana con la tradición engendrada por

No podemos dejar de subrayar la filiación obvia a finales del siglo, y para la llamada generación del 98, entre pintura y literatura. El sentimiento de indigencia ante la realidad nacional que pintan Ricardo Baroja, Juan de Echevarria y por supuesto Gutiérrez Solana genera una sensibilidad exacerbada y un género de paroxismo que bordea a veces lo grotesco. La insistencia y la acumulación temáticas y estilísticas presentes en las escenas barojianas, son algunos de los rasgos que señalan esta porosidad entre literatura y pintura. La diformidad se centra en partes específicas del cuerpo que funcionan como una sinécdoque de lo grotesco[14]. Las bocas «torcidas», las narices «inflamadas» como las manos deformadas» de la criada Petra (*Ibidem*, 23), así como «el grosor y la rigidez del tronco» de la mujer del zapatero (*Ibidem*, 68), «los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas» del *Bizco* (*Ibidem*, 75), el labio grueso «hinchado, ulceroso y saliente del Repatriado (*Mala hierba*, 1972c: 215) son como el reflejo en un espejo concavo de excrecencias corporales. La realidad circundante aparece en un espejo deformante y deformado que recoje la violencia del medio ambiente. La deformación física es una de las características comunes de los personajes barojianos y el signo de su ineludible miseria. Como lo recalca uno de los protagonistas, Roberto, los límites entre humanidad y bestialidad son vacilantes: «¡Qué pocas caras humanas hay entre los hombres! [...] Es curioso, ¿verdad ? Todos los gatos tienen cara de gatos, todos los bueyes tienen car de bueyes; en cambio, la mayoría de los hombres no tienen cara de hombres» (*Ibidem*, 95).

La representación hiperbólica en las escenas barojianas desemboca en la deshumanización, en lo grotesco. Los seres dignos de caricatura, deformes, que exhiben una grotesca animalidad son figuras goyescas: la evocación de la Quinta del Sordo en *La busca* así como las frecuentes evocaciones del «aire goyesco» de las barriadas madrileñas muestran hasta que punto los cuadros sociales y antropológicos tienen para su autor un evidente valor pictórico (*La*

Dario de Regoyos (1857-1913), Constantin Meunier (1831-1905) así como la obra pictórica del belga expresionista Jaime Ensor (1860-1949) cuya influencia en Baroja es patente, especialmente en lo que se refiere al tema de la distorsión deshumanizadora y el tema de la máscara y de lo grotesco. También recuerda otro dato que nos parece imprescindible a la hora de valorar la dimensón pictórica de la obra barojiana: los estrechos vínculos entre Pío Baroja y su hermano, Ricardo Baroja, pintor de escenas urbanas. El pintor Gutiérrez Solana, compartía tertulia con escritores como Pío Baroja y Valle-Inclán: «La influencia literaria que más se percibe en su obra –y además con directo impacto en la plástica– es, sin duda, la de Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*, y, más en concreto, de *La busca*» (Tusell, 1997: 69).

14. Véase el estudio de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, citado por Fanny Vienne en su esclarecedor trabajo de doctorado sobre *La Busca* (Vienne, 2011).

busca, 1972b: 126). Los golfos, mendigos y otros seres marginales sólo son residuos de la condición humana. Las alteraciones que atañen la vista y el olfato son un signo más de la degeneracíon física pero también del profundo malestar que corroe a España: el golfo *Tabuenca* «tiene una nariz absurda, una nariz arrancada de cuajo y sustituida por una bolita de carne» (*Ibidem,* 127). Una de las viejas prostitutas y mendigas de la Corrala tiene «uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad» (*Ibidem*, 85). La mezcla de rasgos humanos y animales, reforzada por los apodos, es uno de los atributos de esta estética de lo grotesco:, estética de la que surgen figuraciones plásticas de índole animalesca: el *Bizco* es «una especie de chimpancé, cuadrado y membrudo [...]» (*Ibidem*, 75), el *Tabuenca* «blasfema con voz gangosa, voz de gaviota» (*Ibidem*, 128), el *Besuguito* tiene «cara de pez» (*Ibidem*, 157) y el *Conejo*, por el movimiento convulsivo de su nariz tiene «semejanza con un conejo» (Ibidem, 274). Animalización y violencia se juntan en la visión de un mundo bárbaro característico de una España negra y con lesión moral.

Es notable además la técnica pictórica que convierte estas escenas en cuadros. En el caso del conclave de mendigos de la Doctrina, la escena se enmarca en los límites de un espacio cerrado que Manuel y Roberto observan a través de una reja: «Roberto paseó mirando con atención el interior del patio» (*Ibidem*, 93).

El espacio cerrado y exiguo del patio de la Corrala, detrás de la fachada del edificio que se parece a un decorado en «trompe-l'œil», también funciona como el marco de una escena apabullante de miseria y de espanto. El patio está «circunscrito por altas paredes negruzcas» y está repleto de objetos y cachivaches deteriorados que remiten al aspecto caótico de las barriadas periféricas»: «[...] en un ángulo se levantaba un montón de tratos inservibles, cubiertos de chapas de cinc; se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos [...] Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del sumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inundaba el patio, sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos» (*Ibidem*, 82).

Otros cuadros interiores como el del baile en el local del Frontón constituyen una verdadera escenificación de la marginalización social: «en un amplio espacio rectangular» delimitado por paredes pintadas y palcos, personajes desencarnados y deshumanizados se ponen a bailar. Son máscaras, semejantes a las de los cuadros de James Ensor, mero reflejo de una realidad deteriorada:

> Cuando la charanga comenzó a tocar con estrépito, la gente de los pasillos y del ambigú salió al centro a bailar [...] No había más que una docena de

> máscaras. Se generalizó el baile; a la luz fría y cruda de los arcos voltaicos, se veía a las parejas dando vueltas, hombres y mujeres, todos muy graves, muy estirados, tan fúnebres como si asistieran a un entierro. [...] era un baile de gente apagada, de muñecos con ojos de aburrimiento o de cólera (*Mala hierba*, 1972c: 176-177)[15].

Es notable también el campo semántico pictórico que impregna determinados paisajes madrileños, transformándolos en cuadros. Es la mirada de Manuel, que contempla la ciudad madrileña desde lo alto, la que confiere especial valor artístico a las captaciones visuales lejanas, a veces con un panorama de grandes dimensiones que recalca la distancia tanto física como social que separa al protagonista de la urbe: «Madrid, plano, blanquecino, bañado por la humedad, brotaba de la noche, con sus tejados, que cortaban en una línea recta el cielo; sus torrecillas, sus altas chimeneas de fábrica y, en el silencio del amanecer, el pueblo y el paisaje lejano tenían algo de lo irreal y de lo inmóvil de una pintura» (*Ibidem*, 196).

Las perspectivas y líneas de fuga así como el cromatismo inherente a toda composición plástica, confieren un aspecto inquietante a la ciudad contemplada desde la distancia: «Se veía Madrid en alto [...] A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasa; destacábanse muy cerca, debajo de San Francisco el Grande, los rojos depósitos de la fábrica del gas, con sus altos soportes, entre escombreras negruzcas; del centro de la ciudad brotaban torrecillas de poca altura y chimeneas que vomitaban, en borbotones negros, columnas de humo inmovilizadas en el aire tranquilo» (*Ibidem, 196*).

Los cielos incandescentes y ensangrentados de Madrid y los contrastes con la oscuridad de la noche y de la miseria circundante cobran tintes expresionistas. Los matices rojos adquieren un simbolismo particular en una obra en la que el deterioro físico del entorno provocado por una actividad industrial incontrolada, el abandono de los descampados y la decrepitud de los bajos fondos constituyen un telón de fondo inquietante, incluso amenazante. En la descripción de las barriadas, el cielo madrileño refleja un cromatismo

15. Dario de Regoyos tenía una vinculación con el pintor belga naturalista James Ensor. Los cuadros de Ensor, naturalistas en su primera época, adquieren tintes sombríos y expresionistas al final de su vida. Grabados como *Le combat des pouilleux* (1888) (*El combate de los piojosos*), o cuadros como *Les masques réguliers* (1892) (*Las máscaras regulares*) alimentan una estética de lo grotesco y de la decadencia. En su contribución a la pintura y a la literatura del 98, Javier Tusell subraya esta conexión entre pintores belgas y españoles: «La vinculación de Solana con la tradición en su día engendrada por Regoyos y Verhaeren no se limita a lo literario pues hay en su obra además un manifiesto parentesco con el mundo de la pintura belga de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Lo más evidente a este respecto es la conexión con Ensor [...]» (Tusell, 1997: 72).

particular: «El cielo azul y verde se inyectaba de rojo a ras de tierra, se oscurecía y tomaba colores siniestros, rojos cobrizos, rojos de púrpura [...]» (*Ibidem*, 79) y la tarde en la que Manuel divisa a lo lejos las tapias del cementerio de San Isidro, está impregnada por «un fondo incendiado y sangriento» (*Ibidem*, 79). Los celajes tormentosos y oscuros que hacen vibrar con intensidad los colores del paisaje acentúan la tensión dramática del entorno. Los árboles sin hojas, las tapias de cementerios, la atmósfera enturbiada por el polvo están en consonancia con el decaímiento del joven golfo Manuel: «Los árboles del Campo del Moro aparecían rojizos, esqueléticos, entre el follaje de los de hoja perenne; humaredas negruzcas salían rasando la tierra para ser pronto barridas por el viento [...]. Aquel severo, aquel triste paisaje de los alrededores madrileños con su hosquedad torva y fría le llegaba a Manuel al alma» (*Ibidem*, 172).

Cómo no evocar las estampas del pintor Ricardo Baroja cuyas escenas y grabados sobre los asfaltadores nocturnos, las serranías desoladas con árboles desprovistos de hojas, los cortejos de vagabundos y los desolados arrabales nos brindan el mismo espectáculo sombrío y desencantado. Esta estrecha vinculación entre las dos obras, la pictórica y la literaria, revela hasta que punto convergen las sensibilidades de pintores y escritores de fin de siglo en una estética vinculada a los tipos humanos y a los paisajes de España, y más particularmente de Castilla[16].

La profundidad de campo y el perspectivismo ensanchan la visión de los espectadores, el protagonista pero también el lector, que distinguen, más allá del recinto de la urbe y de sus barriadas, un «paisaje dibujado»: «Después, al caer de la tarde, el aire y la tierra quedaban grises, polvorientos; a lo lejos, cortando el horizonte, ondulaba la línea del campo árido, línea ingenua, formada por la enarcadura suave de las lomas; línea como la de los paisajes dibujados por los chicos, con sus casas aisladas y sus chimeneas humeantes» (*Ibidem*, 104).

16. Una de las escenas finales de la novela tiene una especial relación con las estampas de Ricardo Baroja sobre los asfaltadores nocturnos. Es precisamente el momento en el que Manuel, aterrido de frío, se refugia en la Puerta del Sol que están asfaltando, para calentarse cerca de un hornillo. En el cuadro sólo se destaca el claroscuro de la escena con siluetas negras y líneas nebulosas. El contraste entre la luz indecisa y la oscuridad trasforma el paisaje urbano en una zona ambigüa e inquietante: «Danzaban las claridades de las linternas de los serenos en el suelo gris, alumbrado vagamente por el pálido claror del alba, y las siluetas negras de los traperos se detenían en los montones de basura, encorvándose para escarbar en ellos. Todavía algún trasnochador pálido, se deslizaba siniestro como un buho ante la luz [...] (*Ibidem*, 297).

El espacio urbano novelístico cobra autonomía respecto a su referente extraliterario mediante la singularidad de su representación. Una representacion plástica de particular fuerza, plasmada en una estética de lo negro y del desgarramiento que refleja, como se ha señalado anteriormente, una sensibilidad de lo trágico. El valor documental de la trilogía barojiana expresa de manera patente la voluntad escrutadora de su autor para quien cualquier tema de la realidad sub-urbana es asunto de materia literaria. No se cumplen en el caso de Pío Baroja, ni en el de los demás escritores de «las realidades de la miseria», los propósitos de impasibilidad del observador. Más allá del «documento humano», aflora cierta sensibilidad estética ante la percepción de lo bello, en este caso el paisaje circundante, y se redimen la pobreza y la miseria gracias al esplendor natural y plástico del paisaje castellano. Un esplendor que tiene por telón de fondo el Guadarrama »alta muralla azul con crestas blanqueadas por la nieve» (*Ibidem*, 210), «Un Guadarrama que se recortaba en el cielo limpio y transparente surcado por nubes rojas» (*Ibidem*, 196).

Desgarramiento y distorsión, claroscuros, contrastes cromáticos y profundidad de campo convergen en una auténtica poética del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

BAKHTINE, Mikhaîl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.

BAROJA, Pío, «Patología del golfo», en *El tablado de Arlequín*, *Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1980.

BAROJA, Pío, «Gente de las afueras», en «Vitrina pintoresca», *Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 752-753.

BAROJA, Pío, *El mayorazgo de Labraz*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972a.

BAROJA, Pío, *La busca*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972b.

BAROJA, Pío, *Mala hierba*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972c.

BAROJA, Pío, *Aurora roja*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1974.

BAROJA, Pío, *El escritor según él y según los críticos*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1982.

BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1986.

BOSQUE MAUREL, Joaquín, «Pío Baroja y «su» Madrid: la lucha por la vida», en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, Madrid, 202, pp. 155-187.

ELIZALDE, Ignacio, *Personajes y temas barojianos*, Burgos, Universidad de Deusto, 1986.

ERTAUD, Alice (ed.), *James (art) Ensor*, Paris, Catalogue du Musée d'Orsay, ADAGP, 2009.

FERNANDEZ, Pura, *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.

HIBBS, Solange, »Crime et science au XIXe siècle», en *Femmes criminelles et crimes de femme en Espagne (XIXe et XXe siècles)*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2010, pp. 11-52.

LOPEZ SERRANO, Ricard, *Javier Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004.

MAINER, José Carlos, «Modernidad y nacionalismo (1900-1939)», en *Historia de la literatura española*, Madrid, Crítica, 2010, pp. 345-352.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Madrid a la luna», en *Escenas matritenses*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.

OST, Isabelle (éd.), *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

QUIROS, Bernaldo de, LLANAS, Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotograbados del natural*, Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2010.

TUSELL, Javier, «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, pp. 19-74.

VIENNE, Fanny, *Reflets de la décadence dans la ville barojienne: La busca (1909)*, Memoria de doctorado, Toulouse, Université de Toulouse II, 2011, 76 pp.

Fecha de recepción: 11-11-2011
Fecha de aceptación: 30-4-2012

LAS CIUDADES ESCRIBEN SU AUTOBIOGRAFÍA. ESPACIO URBANO Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Fernando Romera Galán

UNED-SELITENAT

RESUMEN

El presente artículo es un acercamiento a la condición del signo espacial en la literatura autobiográfica. Se pretende comprobar hasta qué punto el espacio urbano en esta tipología textual se acerca a la ficción a partir de procedimientos no autobiográficos como el recurso al olvido. Y sobre todo, tratar de explicar cómo son las grandes ciudades las que procuran el despertar de la autobiografía contemporánea a partir de una especial manera de entender la intimidad y la anonimia.
Palabras clave: autobiografía, ciudad, memoria.

ABSTRACT

This research article is an approach to the condition of the sign of space in autobiographical literature. It intends to prove how urban space approaches to fiction from non-autobiographical procedures as the use of oblivion. And above all, try to explain how big cities usually provides the awakening of contemporary autobiography from a special understanding of privacy and anonymity.
Key words: autobiography, city, memory.

LA «CONDICIÓN VEGETAL» DEL HOMBRE: LA CIUDAD COMO CURRÍCULUM

La ciudad ha sido un signo literario muy estudiado en sus relaciones con ciertos géneros literarios. En lo que respecta a la autobiografía, se ha pasado siempre muy de puntillas, considerando que el espacio urbano era sólo la

situación espacial del autor en el tiempo del hecho narrado. Pero también es cierto que hay ciertas características comunes en el tratamiento del espacio en general y de la ciudad en particular en los escritos autobiográficos y que hay ciertos procesos de ficcionalización en la autobiografía que parten del tratamiento que se le da al signo espacial.

Por comenzar por algún ejemplo, diremos que, en muchas ocasiones, la narración autobiográfica recoge las necesidades, las esperanzas o los deseos en forma de búsqueda de un espacio. Así, los viajes a lugares idealizados son habituales en este tipo de textos. Suele coincidir con memorias de juventud que responden a la necesidad de exploración personal, asociados a lecturas o a viajes literarios. Este sería el caso de Santiago Ramón y Cajal tras terminar sus estudios de Medicina y embarcarse hacia Cuba:

> También yo estoy asqueado de la monotonía y acompasamiento de la vida vulgar. Me devora la sed insaciable de libertad y de emociones novísimas. Mi ideal es América, y singularmente la América tropical, ¡esa tierra de maravillas, tan celebrada por novelistas y poetas!… Sólo allí alcanza la vida su plena expansión y florecimiento (Ramón y Cajal, 1981: 203).

Estos cambios espaciales suelen coincidir con etapas cambiantes de la vida. A menudo es el lugar el que parece transformar al personaje que tiende a buscar una explicación en el lugar al que accede. Así, las descripciones suelen abundar en mayor medida, de manera que el lugar y el viaje a ese lugar tienen, a menudo, algo de ascético y de integrador en la vida adulta.

Nos encontraríamos aquí con la espinosa cuestión sobre la adscripción de la literatura de viajes en el género común de la autobiografía, estudio que desbordaría el interés de este trabajo y del que daremos sólo unas breves pinceladas. En principio, la aparición del espacio urbano dentro de los denominados libros de viajes, o crónicas de viajes, implica una visión subalterna del signo espacial urbano, puesto que se plantea, no ya como un lugar propio, sino como una entidad comparativa. El viaje pone en contraste los espacios. Fernando Durán establece una premisa que nos parece interesante; a saber: cómo una autobiografía toma la forma de un libro de viajes y hasta qué punto esos mismos viajes no son sino un aspecto de la formación personal, de la configuración del yo que se nos va presentando en el texto:

> Lo que me interesa destacar en estas páginas no es el tipo de libro de viajes que efectúa este autobiógrafo, sino el proceso mediante el cual un libro de viajes se convierte en un elemento definidor de una identidad individual: es decir, qué concepción del yo se deriva de una autobiografía que deviene libro de viajes (Durán, 1991: 75-88).

Son muchas las autobiografías que presentan forma de crónica de viajes. En principio, porque gran parte de los escritores de memorias han sido grandes viajeros, en parte porque la propia crónica de viajes encierra la necesidad de hablar de uno mismo y de las vivencias propias. Sería muy difícil prescindir de la identificación personal en todos los viajeros del XIX por España. Una buena parte de sus crónicas se dedica a tratar impresiones personales y vivencias en los lugares recorridos.

Por otro lado, el viajero se traslada por múltiples motivos. En la literatura del XVIII por olvidar la monotonía y pobreza provinciana española. Así lo expone Fernando Durán:

> También se ha hecho notar la facilidad con que tanto la autobiografía como el diario derivan en este periodo hacia el género viajero. Y no se trata de una literatura de viajes centrada en lo pintoresco de las costumbres, en el color local o el paisaje: existe una marcadísima hegemonía del espacio urbano y además del espacio urbano desarrollado y civilizado, el que presenta una mayor riqueza intelectual y de trato social, porque estos hombres, al contrario que los románticos, no viajan para obtener emociones fuertes o tomar contacto con pasiones primitivas, sino para formarse y aprender (Durán, 1991: 84).

La vinculación de los textos autobiográficos a los espacios urbanos es, pues, antigua y relevante. Y no únicamente por que los autores viajaran, obviamente, sino porque el espacio urbano se había venido a convertir en una señal distintiva de cultura: son los comienzos del cosmopolitismo.

Este cosmopolitismo tendrá, a partir de ahora, un interés destacado, por cuanto no sólo hay que ser cosmopolita, sino demostrar públicamente ese rasgo personal. Y una de las características es la demostración autobiográfica de los viajes. Entre las muchas razones que los autores dan para escribir una autobiografía está la de mostrarse públicamente, y esa exhibición pública de uno mismo requiere también la propia adjetivación, el propio lucimiento, el «currículum urbanita». Las ciudades visitadas, los viajes realizados son, además, una marca personal, por lo que el autor va a seleccionar cuidadosamente qué lugares pretende enseñar en los textos. No es un problema de veracidad, en este caso, sino de deixis, de autoseñalamiento, de cómo es capaz de mostrarse en público. Porque, evidentemente, en un texto de memorias se selecciona aquello que se cree más relevante y son muchos los lugares visitados que van a obviarse.

Venimos hablando de la importancia que tiene el viaje y la educación personal en la literatura del siglo XVIII. Pero no sólo es importante este aspecto en la literatura neoclásica, sino que llega hasta bien entrado el siglo XX. Muchas autobiografías, literarias o no, tratan el aspecto de la evolución cultural y educativa personal. Así, autores que han hecho de la cultura el vehículo o hilo

conductor de una vida, redundan en este aspecto y, significativamente, también hacen hincapié en todos los viajes y desplazamientos que se han dado en su vida. Hemos propuesto anteriormente el ejemplo de Ramón y Cajal, quien, en la práctica totalidad de los capítulos que ocupan su autobiografía, refleja, junto con otros aspectos de su vida, el viaje en el que se encierra esa etapa o momento de su vida. (Ramón y Cajal, 1981: 26-153). Así: *Mi estancia en Valpalmas; Mi traslación a Jaca; Dispone mi padre llevarme a Huesca para continuar mis estudios; el Ebro y sus alamedas; Me embarco en Cádiz con rumbo a la Habana.*

Estos viajes de erudición o de formación son comunes. Galdós también señala en sus memorias su orgullo por ser el único español que parece haber visitado la tumba de Shakespeare. Esta suerte de narcisismo viajero es más habitual de lo que parece y, en cuanto al género autobiográfico, mantiene la necesidad del autor por elevarse literariamente:

> En los voluminosos libros donde firman los visitantes he visto que la mayor parte de los nombres son ingleses y norteamericanos; contadísimos los de franceses e italianos, y españoles no vi ninguno. Creo que soy de los pocos, si no el único español, que ha visitado aquella Jerusalén literaria y no ocultaré que me siento orgulloso de haber rendido este homenaje al altísimo poeta cuyas creaciones pertenecen al mundo entero y al patrimonio artístico de la humanidad (Pérez Galdós, 1975: 153).

Por lo tanto, podemos evidenciar que el autor de autobiografías tiende, en muchas ocasiones a uno u otro espacio vital. Bien sea la ciudad, bien el campo, los pueblos pequeños, las grandes urbes… el lugar se presenta, muchas veces en los textos autobiográficos como una tendencia personal que refleja las necesidades y los gustos personales del autor. Es decir, existe una identificación íntima entre espacio y protagonista, una vinculación metonímica.

Los viajes a las grandes ciudades suelen provocar, además, modificaciones en los gustos y aficiones literarias. Es decir, el conocimiento de la ciudad nueva, generalmente una gran ciudad cultural, parece ser percibido como un cambio profundo en el conocimiento de la literatura que parece verse influenciada por el aire del cosmopolitismo. A Galdós le ocurre en su infancia:

> Con las personas que me llevaron a París volví a Madrid sin incidente notable, y en el intervalo entre este primer viaje y el segundo (1868) saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas y los encontré hechos polvo; quiero decir, que me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego (Pérez Galdós, 1975: 197).

La visión del espacio personal suele apreciarse como una tendencia necesaria desde el discurso autobiográfico de la vejez. La imagen personal de una vida cumplida tiende a contemplar el espacio como una tendencia necesaria.

Proponemos el ejemplo de Miguel Delibes, quien ve intensificada su relación con su ciudad natal con Valladolid cuando llega al final de su carrera literaria:

> He aquí un hecho cierto: cuando yo tomé la decisión de escribir, la literatura y el sentimiento de mi tierra se imbricaron. Valladolid y Castilla serían el fondo y el motivo de mis libros en el futuro. Pero semejante decisión no implica que Valladolid y Castilla me deban algo, sino, al contrario soy yo el que me siento deudor, porque de ellos he tomado no sólo los personajes, escenarios y argumentos de mis novelas, sino también las palabras con que han sido escritas (Delibes, 1996: 199).

Podemos extraer varias consecuencias de estos textos de Delibes. En primer lugar que el espacio sufre un proceso de personalización (no de personificación, o al menos, no únicamente). La ciudad es el espacio y las gentes con todo lo que ello conlleva: lugares, personas, lengua, usos de habla… Los recuerdos se convierten en la imaginería de la escritura, pero también la vinculación a través del habla particular de esa ciudad. Delibes recuerda, pero también hace presente el espacio a través de la forma del castellano de Valladolid. Las imágenes son de escenarios, descripciones espaciales, pero el germen de la literatura también es el recuerdo de cómo se hablaba sobre esos lugares:

> En Valladolid aprendí a hablar, en aquel Valladolid del tren burra y los amarillos tranvías con jardinera, de los pregones en las viejas rúas y los charlatanes en la Plaza Mayor, de la hermana Remedios en las Carmelitas del Campo Grande, y el hermano Enrique en el colegio de Lourdes… Aquellas voces que arrullaron mi infancia fueron el germen de mi expresión futura (Delibes, 1996: 199).

Es lo que Delibes reconoce con el título de «condición vegetal» y que hemos reproducido como título de este epígrafe. Condición que viene dada por una especie de sentimiento de arraigo contraída por el nacimiento y el paso de los años y que se convierte en un vínculo de vida. Lingüísticamente da lugar a algunos rasgos de escritura que particularizan la expresión, literaria o no. No es sólo la posibilidad de una expresión dialectal o una modalidad de habla; es que el propio espacio se convierte en esa colección de imágenes que va a ser precisa para abordar la creación literaria; es decir, tarde o temprano esa espacialización va a ir apareciendo en los textos que el autor produzca. Lo explica de la siguiente manera:

> A mí me nacieron aquí, en la vallisoletana Acera de Recoletos, y aquí arraigué en poco tiempo tan profundamente que ya de niño, trasladarme a otro lugar hubiera comportado un desgarramiento, el dolor y los riesgos que lleva consigo todo trasplante. Sencillamente estoy aquí, sigo aquí, porque no me hubiera acertado a estar en otra parte, porque sin este cepellón de tierra bajo mis pies, me hubieran faltado nutrientes y tal vez mi imaginación se hubiera esterilizado (Delibes, 1996: 200).

El pensamiento de Delibes sobre estas condiciones espaciales de la vida es profundamente orteguiano y viene a explicar cómo una de las circunstancias que más le han influido ha sido precisamente la vivencia del espacio urbano: «la circunstancia de que habló Ortega era para mí Valladolid» (Delibes, 1996: 201).

Y, como venimos explicando, esta relación personal con la ciudad se produce a través de los otros: la familia, los amigos, las instituciones… Esa individuación espacial es la que da lugar a la expresión «mi ciudad» que encierra no sólo una connotación puramente posesiva o de relación causal, sino una relación afectiva. En el caso de las referencias a la ciudad propia el adjetivo posesivo suele tener, a menudo, ese matiz semántico afectivo:

> Ahora se dice de estos sentimientos que son viscerales. Yo ceñiría un poco más este adjetivo: diría que son cordiales. Porque a esas alturas de la vida a las raíces iniciales que me ataban a mi ciudad, había que ir añadiendo otras nuevas de las que nunca podría ya desasirme: mis queridos muertos, mi familia, mis amigos, mi *Norte de Castilla*, mi Escuela de comercio, mis calles de todos los días, mis campesinos, mi tierra…Podrían existir otros amigos, acaso otros periódicos, otras Universidades, otros campesinos, otras tierras sin duda, pero nunca serían lo mismo (Delibes, 1996: 201).

Algunas de estas obras citadas en este epígrafe, según Romera Castillo, quien ha estudiado algunos aspectos de la escritura del autor vallisoletano, pueden ser consideradas como abiertamente autobiográficas, caso de *Mi vida al aire libre* (1989) y *Pegar la hebra* (1990). Según el profesor:

> Hay otras obras que no se insertan en el mundo novelístico, sino que han surgido de experiencias directas con la realidad y que constituyen una especie de «crónicas de viajes» (Romera, 2006: 280).

Aún y con todo, creemos, en la obra de Delibes siempre se puede apreciar esa relación especial con el entorno vital que produce la esencial «condición vegetal» del hombre. Independientemente del grado de autobiografismo que encontremos en una obra, siempre vamos a hallar una sustancial identificación espacial con el «yo» y, consecuentemente, con el hecho narrativo.

Podemos esbozar, por lo tanto, que ese sentimiento de arraigo es una de las bases para la aparición de ciertas formas de expresión escrita autobiográfica. Los casos que hemos visto aportan una visión de cómo el lugar de nacimiento o de desarrollo se incorporan a la propia vida de manera que la formulación de este espacio en la escritura se hace imprescindible y se connota de manera notable.

LA DESMEMORIA FICCIONALIZA LOS LUGARES

Siguiendo con lo dicho anteriormente, ciudad y protagonista, a menudo, se sienten identificados. Una de las apariciones habituales de la ciudad en los textos autobiográficos es la del espacio personificado. La ciudad representa, no a sí misma, sino a sus habitantes o sus gentes. A menudo, incluso el autor puede referirse a ella de manera personal, reflejada en una suerte de personaje que vive en las páginas del texto. Esto es lo que hace Galdós en sus memorias:

> ¿Qué tendrá Madrid, que está tan cabizbajo y cariacontecido? Parece que una gran desgracia le amarga, o que una nube siniestra, preñada de tempestades, amenaza con descargar sobre su cabeza todo un arsenal de rayos, centellas y demás proyectiles atmosféricos? (Galdós, 1975: 35).

Esta manera de reflejar la identidad de la ciudad se da en mayor medida cuanto mayor es la relación personal y de conocimiento que el autor posee. El caso de Galdós es significativo porque su vida en Madrid fue, también, generadora de espacios novelísticos. Esta relación personal con la ciudad es tan profunda que no duda en referirse a ella de la siguiente manera: «Todas las funciones orgánicas de ese señor grave y juicioso que se llama Madrid están alteradas» (Galdós, 1975: 36).

Este extremo de identificación metonímica es común entre la autobiografía y la novela. Incluso algunas formas de personificación. Pero también el proceso contrario, el de reificación. Dionisio Ridruejo, en sus memorias, explica esto mismo refiriéndose a Madrid:

> Bueno; aquello era un Madrid escenario, o más bien un Madrid cosa y no propiamente un Madrid pueblo, si se salvan las tres o cuatro referencias sociales a las que acabo de aludir (Ridruejo, 2007: 111).

Sin embargo, la cuestión de la relación entre el personaje y el espacio urbano no es baladí. Normalmente, los diferentes géneros implican diferencias de expresión narrativa. En el caso de las memorias, la ciudad tiende a aparecer desdibujada en muchas ocasiones y perfectamente descrita en otras. La cuestión de la memoria hace que no exista mucha diferencia entre el signo en la novela y estas memorias. La expresión de esta duda es, a menudo, literal. Volviendo al autor, la recreación de algunos espacios urbanos se ve teñida de una ficción involuntaria:

> Nos alojamos en un hotelito de categoría media que estaba y seguramente sigue, en la plaza Mayor: El hotel Victoria. Recuerdo un comedor abovedado, con pinturas. El balcón de nuestro cuarto daba a la calle enfrente de la iglesia de San Miguel. ¿Es verdad que vi el incendio que se comió la cubierta de esa

> iglesia y consumió buena parte de su tesoro interior? […] Si no es real este recuerdo, será que se han superpuesto las imágenes (Ridruejo, 2007: 99).

Pero, lo que es más. Incluso en los casos en que esto es fácilmente verificable, el propio autor reniega de esta posibilidad para dejar la ficción fluir en el texto:

> Para ponerlo en claro me bastaría leer la crónica local. No merece la pena. En mi memoria están los tizones volantes, el toque de las campanas a rebato y el crecimiento de las llamas (Ridruejo, 2007: 99-100).

Por lo tanto, la relación memorística de los hechos narrados no supone su certeza; es más, incluso esta certeza es, a menudo, rechazada por motivos más o menos sentimentales. Por todo ello, el espacio urbano, y el espacio en general, guarda, también, un valor de signo muy similar al de la novela y otros géneros de ficción.

LA GRAN CIUDAD ESCRIBE SU AUTOBIOGRAFÍA ÍNTIMA

Es habitual, y depende de innumerables factores que van desde la perspectiva personal a las modas estéticas literarias, la aparición de la dicotomía o dialéctica entre la preferencia entre el campo y la ciudad. Diríamos que es casi generalizado. Si seguimos con Ridruejo, la permanente referencia a Madrid y la capitulación de las memorias en puros viajes de ciudad en ciudad, se rompe, sin embargo, con su declaración acerca de Ronda «La tierra es inagotable y nada alimenta tanto la imaginación como verla cambiar con las estaciones. (Por eso en las ciudades me seco)» (2007: 407).

Esto es lo que dice Ridruejo, pero los casos son innumerables. Baroja no entiende, por poner el caso contrario, la obsesión literaria por el campo. En la tradición autobiográfica, podemos encontrar la dualidad campo-ciudad en muchas ocasiones. Los diarios de Andrés Trapiello son también un buen ejemplo de cómo se trata de oponer el campo representado por sus estancias en Extremadura, pintado como una suerte de paraíso rural, frente a la ciudad de Madrid que no está, sin embargo, teñida de matices o connotaciones negativas. La figura del *flâneur* u observador íntimo de los espacios urbanos tiene mucho que ver con esta dualidad en la que no hemos de considerar al habitante del espacio urbano sólo como un habitante que vive la ciudad plenamente, sino como un escrutador de costumbres y vidas que se mantiene a una prudente distancia de ella. Esta ha sido la reacción de Baroja, como explicábamos anteriormente. Sus salidas son también las de un espectador que trata de contemplar la vida más como un investigador que como un habitante integrado en el entorno.

Así, reconoce que:

> Comienza a haber un deseo relativo de conocer la tierra donde se vive y cierto afán por viajar; no hay ese prestigio único de París, y se siente afición al campo, a las excursiones, a los viajes pequeños y a las ciudades de provincia (Baroja, 1997: 650).

El interés por el campo se podrá reconocer más ampliamente en otros autores de los primeros años del XX, sobre todo en Unamuno o, más aún, Azorín o Machado.

Parece obvio sospechar que esa contraposición comienza en el momento en el que la ciudad empieza a ganar protagonismo en la vida intelectual y afectiva de sus habitantes. Y esto comienza a suceder en el siglo XIX, fundamentalmente, aunque ya apunta esta tendencia en los ilustrados del XVIII. Cuando Julián del Casal escribe la siguiente carta no está dando una opinión personal sobre la vida en el campo, sino una presuposición estética derivada de la influencia que la gran ciudad ha ejercido sobre él y su vida libresca:

> Hace unos días que llegué del campo y no había querido escribirle porque traje de allí muy malas impresiones. Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se pueda sentir (Casal, 1963: 82).

Es a partir de los movimientos y las actitudes finiseculares (el propio Julián del Casal, los poetas malditos, la bohemia de las grandes ciudades…) cuando la ciudad comienza a tener espíritu, o, en palabras de Borges, «autobiografía». Y comienza a definirse por oposición al campo, por oposición a las pretendidas esencias estéticas y espirituales que la vida rural venía trayendo desde la tópica y la retórica clásica que se perpetúa en el *Beatus Ille* horaciano y todo el Siglo de Oro español:

> Yo afirmo que solamente los países nuevos tienen pasado, es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir tienen historia viva. Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras y sí en Pampa y Triunvirato, insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humanos de ladrillo hace tres años (Borges, 1974: 107).

Podemos pensar, pues, que fueron los autores del siglo XIX y principios del XX los que modificaron este sentimiento y lo convirtieron en oposición. No era ya posible considerar una compatibilidad entre campo y ciudad, si no es como una concepción histórica, como un recuerdo de la pasada belleza, como una imagen de la muerte. Y ha de ser por esta razón por la que los autores simbolistas verán integrarse ambas en las pequeñas ciudades frente a las grandes

capitales, los que entenderán que el viejo concepto de ciudad está muerto, que los conceptos sociales burgueses que habían dado lugar al viejo espacio urbano ya, simplemente, no existían. Si la ciudad se había comportado como una suma de intereses sociales establecidos en clases, donde cada uno tenía su lugar establecido históricamente, la nueva ciudad emerge como una oportunidad estética, como un verdadero «espacio» que puede ser modificado y recreado sobre unos conceptos éticos nuevos. Las «ciudades muertas» se opondrán, definitivamente, a las «ciudades».

A este respecto es muy interesante la obra de Álvaro Salvador, quien recogió el verso de Julián del Casal para dar título al libro: *El impuro amor de las ciudades* (2007).

En él se hace un recorrido por la aparición del nuevo concepto de ciudad que nace con el modernismo, fundamentalmente con el modernismo hispanoamericano, constatando la importancia del espacio urbano:

> El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares (Salvador, 2007: 19).

La disolución de la ciudad antigua tendría como modelo la nueva fisonomía de la ciudad de París, que, al fin y al cabo, termina por ser el referente urbano de todos estos autores modernistas. La ruptura con la vieja ciudad será experimentada en el nuevo urbanismo y abrirá la puerta a un nuevo modo de ver y vivir el espacio en torno: la mirada del denominado *flâneur*, cuya primera experiencia vendrá de la mano –del ojo– de Baudelaire. Sobre este punto opina lo siguiente:

> La revolución experimentada por las ciudades europeas e hispanoamericanas a finales de siglo, según el modelo que proporcionó Haussmann y sus reformas en el centro de París, demoliendo la ciudad medieval y abriendo grandes redes viarias en forma de bulevares, supondrá una nueva geografía para la mirada atenta del artista y un nuevo lugar de relaciones –asimismo nuevas– para su capacidad de percepción e interpretación del mundo exterior (Salvador, 2007: 29).

Y si esta repercusión será grande para la poesía o la novela, igualmente importante, si no más, lo será para la escritura autobiográfica por cuanto estas modalidades reflejarán con especial énfasis la importancia que tiene el nuevo espacio recién nacido para el autor y su obra.

Quien se ocupó también de estos aspectos, desde un punto de vista sociológico fue, a principios del siglo XX, Georg Simmel. En diferentes artículos y libros como *El individuo y la libertad* o «Metrópolis y mentalidades», Simmel explica el cambio de mentalidad que se produce en la sociedad del siglo XIX

en torno a las transformaciones urbanas y la oposición a la ciudad. Ve en las grandes ciudades europeas (fundamentalmente en Berlín) la nueva forma de organización que marcaría los procesos sociales durante y tras el fenómeno de la industrialización. Destaca las distinciones entre campo y ciudad como los elementos en torno a los que se habían venido estableciendo las descripciones de los dos modelos de sociedad que se corresponderían con formas contrapuestas de organización. Las grandes ciudades se opondrían a las ciudades más pequeñas, «ciudades muertas» según la nomenclatura que comenzara Rodenbach, que, durante el siglo XIX –y en el siglo XX aún en España– mantendrían aún formas de organización «comunales». Conceptos como anonimato, individualización, libertad, secreto, superficialidad… se le irán añadiendo a las connotaciones urbanas frente a los contrarios de las formas de organización rurales. Y, por lo que interesa a nuestro estudio sobre autobiografía y espacio urbano, es interesante destacar cómo ese concepto de anonimato y secretismo irá organizando el pensamiento de los autores del XIX, de manera que la gran ciudad será percibida, paradójicamente, como el modelo de espacio íntimo. Porque las repercusiones que tiene el anonimato en la gran ciudad son absolutamente diferentes que las relaciones que se producen en la ciudad pequeña:

> La actitud de los urbanitas entre sí puede caracterizarse desde una perspectiva formal como de *reserva*. Si al contacto constantemente externo con innumerables personas debieran responder tantas reacciones internas como en la pequeña ciudad, en las que se conoce a todo el mundo con el que se tropieza y se tiene una relación positiva con cada uno, entonces uno se atomizaría internamente por completo y caería en una constitución anímica completamente inimaginable. En parte esta circunstancia psicológica, en parte *el derecho a la desconfianza* que tenemos frente a los elementos de la vida de la gran ciudad que nos rozan ligeramente en efímero contacto, nos obligan a esta reserva, a consecuencia de la cual a menudo ni siquiera conocemos de vista a vecinos de años y que tan a menudo nos hace parecer a los ojos de los habitantes de las ciudades pequeñas como fríos y sin sentimientos (Simmel, 1986: 253).

Por lo tanto, no ha de extrañar que la gran ciudad haya generado interés autobiográfico como espacio de lo autónomo y lo personal, cuando, en realidad, es el verdadero lugar de reflexión interior y de espacio de intimidad.

¿Sería pensable una narración auténticamente autobiográfica en el marco de las relaciones sociales de una ciudad pequeña? De hecho y, con respecto a este último extremo, podemos acercarnos a un buen número de casos en los que ha dado lugar a novelas en clave o narraciones más o menos crípticas en las que se puede distinguir material autobiográfico tras el disfraz de los

seudónimos o la modificación de los lugares. Este es el caso, por ejemplo, de la novela de Óscar Esquivias *El suelo bendito* (2000), en el que se plasma la ciudad de Burgos y algunos de sus personajes bajo apariencias que permiten intuir la vida y pecados de la ciudad y sus ciudadanos, pero impide percibirla como una auténtica narración autobiográfica. Si el autor se siente comprometido en la historia de manera que esa implicación pueda romper el equilibrio social de una sociedad tradicional, la autobiografía se camufla bajo otras apariencias. La gran ciudad, ocultando al autor en la multitud, favorece la materia autobiográfica.

BIBLIOGRAFÍA

BAROJA, Pío, *Desde la última vuelta del camino*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, *Volumen I*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

CASAL, Julián del, «Carta a Esteban Borrero Echeverría», en: *Julián del Casal, Prosas. Tomo III, edición del Centenario*, Biblioteca Básica de Autores Cubanos, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

DELIBES, Miguel, *He dicho*, Barcelona, Destino, 1996.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Autobiografía, espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: el caso de Mor de Fuentes», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista del grupo de estudios del siglo XVIII*, 3, 1991, pp. 81-97.

ESQUIVIAS, Óscar, *El suelo bendito*, Madrid, Algaida, 2000.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Recuerdos y memorias*, Madrid, Tebas, 1975.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Mi infancia y juventud*, Madrid, Espasa Calpe, 1939.

RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Península, 2007.

ROMERA CASTILLO, José, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España.* Madrid: Visor Libros, 2006.

SALVADOR, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades*. Madrid: Visor Libros, 2007.

SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.

SIMMEL, Georg, «Metrópolis y mentalidades», *Ábaco* 6, Barcelona, 1989, pp. 61-69.

Fecha de recepción: 20-1-2012
Fecha de aceptación: 30-5-2012

ESPACIO URBANO Y GUERRA CIVIL EN *LUCIÉRNAGAS* DE ANA MARÍA MATUTE

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona.

RESUMEN

El artículo, tras la clasificación de *Luciérnagas* como novela de aprendizaje, pretende demostrar la función relevante que el espacio urbano ligado a un tiempo concreto, verdadero cronotopos, desempeña en la novela. El análisis demuestra que el espacio es tan potente que en algunos momentos desplaza la atención del personaje, convirtiéndose en verdadero protagonista del relato. La visión caótica y apocalíptica de la ciudad de Barcelona es el escenario de *Luciérnagas* pero es también metáfora, metonimia y símbolo de los personajes

Palabras clave: Ana María Matute, *Luciérnagas,* bildungsroman, espacio urbano, guerra civil.

ABSTRACT

This paper, after clasifying *Luciérnagas* as a «bildungsroman» or coming-of-age story, wants to prove the relevant function that plays in the novel an urban space tied to a concrete time, its chronotope. Our analysis shows that the element of space is so strong that sometimes displaces our attention to the main character, and therefore it becomes the real protagonist of the story. The chaotic and apocalyptic view of Barcelona is the stage of *Luciérnagas*, but also becomes its characters' metaphor, metonymy and symbol.

Keywords: Ana María Matute, *Luciérnagas*, Bildungsroman, Urban Space, Spanish Civil War

I. *LUCIÉRNAGAS:* BARCELONA 1935-1939, CRONOTOPO DE UNA NOVELA DE FORMACIÓN

En 1955 Ana María Matute publica en la barcelonesa editorial Éxito *En esta tierra,* reescritura de la primera versión de *Las Luciérnaga*s, que había sido prohibida unos años antes por la censura[1]. Dicha novela, finalista del premio Nadal de 1949, convocatoria en la que resultó ganadora la espléndida novela de Suárez Carreño *Las últimas horas*, indudablemente preparaba el camino a *Primera memoria,* premio Nadal de 1959, novela con la que presenta notables similitudes temáticas[2]. En 1993, tras una cuidada y extensa revisión de la autora, reaparece la versión primitiva, en la que entre otras cosas recuperó el título original de la novela *Luciérnaga*s, suprimiendo el artículo inicial. Una vez más en la trayectoria narrativa de la novelista barcelonesa estamos ante una obra que trata de la corrupción de la inocencia, del tránsito de la adolescencia a la madurez, es decir estamos ante una novela de formación. La evolución psicológica de Sol Roda, una adolescente de familia acomodada, que ve cómo su entorno familiar y social se descompone y destruye bruscamente con el estallido de la guerra civil.

Luciérnagas, ambientada en Barcelona y con una cronología muy precisa, comienzos del verano de 1935 al 26 de enero de 1939, refleja la transformación personal y existencial de la adolescente Sol y los demás protagonistas de la historia, su hermano Eduardo y los amigos de éste, Chano y los hermanos Daniel, Pablo y Cristián, a la vez que se describe con exactitud la metamorfosis del espacio urbano que habitan. Sol pertenece a una familia burguesa del ensanche barcelonés que, tras el asesinato de su padre al comienzo de la contienda bélica, ve como todo su mundo –hasta entonces perfecto y feliz– se fractura y se descompone ante esa sensación nueva de inseguridad y miedo que se adhiere a su vida como, tras los bombardeos, el polvo de los escombros se pegaba a la piel:

1. Sobre los argumentos de la censura véase el prólogo al segundo volumen de las *Obras Completas* en el que Ana María Matute reproduce literalmente el informe del censor, del que entresacamos las siguientes palabras: «Considerando lo expuesto, el lector que suscribe opina que *no debe autorizarse* la obra, pues, intrínsecamente, resulta destructora de los valores humanos y religiosos esenciales. No se hace especial mención de páginas, porque es *toda la novela y su fondo* (más que los pasajes crudos) los *que aparecen recusables*» (Matute, 1971: 9)
2. En ambas novelas el conflicto bélico está muy presente como escenario de la acción narrativa, así como también en ambas la protagonista es una adolescente, Sol en *Luciérnagas* y Matia en *Primera memoria,* que ven destruido bruscamente el mundo feliz de su infancia. Cf. Marisa Sotelo Vázquez (1999: 172).

> Así, el tiempo pasaba y Elena seguía en su esperanza de una inmediata paz. Al oírla Sol experimentaba una angustia honda, terrible. La abrazaba y procuraba consolarla como a una niña pequeña. Dentro de ella, una voz le decía que aquello era sólo el principio de un tiempo, largo y desconocido. Que el mundo que añoraba su madre estaba definitivamente muerto. Algo en su vida había terminado para siempre.
>
> Y llegaron unos días largos, royendo el tiempo con dura indiferencia. Por primera vez la palabra hambre tuvo sentido en aquella casa.
>
> Algunas noches, Sol no conseguía dormirse. Se levantaba, iba hacia la ventana y miraba a la noche, con las manos abiertas sobre el cristal. Llegó un invierno mojado, brillante aún en la calle, que nadie tenía tiempo de limpiar. Continuamente rechinaban las ruedas de los camiones, llevándose hombres a la guerra. Sol no sabía que pretendían defender aquellos hombres. Sentía una honda indignación por lo que era su propia vida, su juventud. No había derecho –pensaba– a ser engañado año tras año y un buen día ser arrojado de frente contra aquella verdad. No había derecho a que la verdad fuese el miedo y la resignación. No se podían tener dieciocho años para ir escondiéndose, escapándose a esas balas perdidas en las esquinas, alistándose a la humillación de una cola para poder comer. El temor, siempre el temor. Amanecían unos aviones o unos barcos y dejaban el suelo empapado de muerte. La verdad no debía ser el hambre, la agresión y la muerte. No podía serlo (Matute: 1993: 51-52)[3].

Este es el tono absolutamente desolado que domina todo el discurso de *Luciérnagas,* presidida por la admonición bíblica: «Verás de frente la tierra que yo daré a los hijos de Israel: Y no entrarás en ella», palabras del *Deuteronomio*[4], que en el curso del relato aluden simbólicamente al espacio urbano como tierra prometida y cobran todo su significado al final de la novela con la muerte violenta en las laderas del Tibidabo de Cristián, el joven del que se ha enamorado Sol y del que está esperando un hijo. La tierra prometida es la ciudad, Barcelona, que ambos jóvenes contemplan a sus pies y que en el caso de Cristián una muerte fortuita y violenta le impedirá volver a ella.

Estructurada en tres partes, *Luciérnagas* podría calificarse de novela lírica de aprendizaje[5], es decir, con un diseño que se corresponde básicamente

3. Todas las citas de la novela remiten a esta edición, Barcelona, Destino, Áncora y Delfín, nº 710, 1993, y a partir de aquí sólo se indicará la página entre paréntesis.
4. La referencia exacta es: «Esta es la tierra que prometí a Abrahán, a Isaac y a Jacob, diciéndoles: Se la daré a tu descendencia. Te la he hecho ver con tus propios ojos, pero no entrarás en ella» (*Deuteronomio,* 34: 4)
5. Las relaciones entre ambos géneros han sido señaladas por Freedman (1972), Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984). Valgan como ejemplo las siguientes palabras de Darío Villanueva: «Porque la novela lírica se identifica en gran medida con una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico

con el esquema iniciático propio de la novela de formación o *bildungsroman*, que J. Campbell (1980:53-223) plantea en tres fases –partida, iniciación y regreso– más un lenguaje narrativo que se aproxima mucho al lenguaje poético, en el que abundan metonimias, metáforas, comparaciones, símbolos y rítmicas repeticiones semánticas y sintácticas. Todos estos recursos retóricos son una constante en la producción narrativa de Ana María Matute desde *Los Abel* (1947) hasta *Paraíso inhabitado* (2008) pasando por la faulkneriana *Los hijos muertos* (1958), *Primera memoria* (1959), *Olvidado rey Gudú* (1996), *El paraíso inhabitado* (2008) y un buen número de cuentos espléndidos, como la poemática colección *Los niños tontos* (1956), que son un buen ejemplo de la formulación de Hermann Hesse: «La novela es una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo» (Freedman, 1972: 7).

El 28 de enero de 1956 desde las columnas de la barcelonesa revista *Destino* Antonio Vilanova, con su habitual agudeza crítica, subrayaba el aspecto poemático de *En esta tierra*, evidente en el tratamiento de la protagonista, pero sobre todo en el estilo, que dotaba a la narración de un ritmo creciente desde la primera a la última página:

> Ana María Matute posee una mágica y sobrecogedora intuición de la vida, y no solo de la vida íntima de su heroína, a la que retrata en el difícil tránsito de la vaga feminidad adolescente a la plenitud de mujer, sino de la vida cotidiana y vulgar en todo cuanto atañe a la eterna y doliente condición humana. Esta prodigiosa intuición de la vida, este conocimiento intuitivo de las cosas y los seres, de los sentimientos y de las pasiones humanas, va acompañado de una extraordinaria fuerza expresiva que caracteriza su estilo peculiarísimo, cuya profusión de imágenes le confiere una jugosa plasticidad y una honda sugestión poética (Vilanova, 1995: 300).

Prodigiosa intuición de la vida y extraordinaria fuerza expresiva en esta novela de aprendizaje que, más allá de las peculiaridades señaladas por Bajtín (1982) *novela de educación* y por Moretti (1999) *novela de formación,* mantiene unas constantes en su poética, que conciernen sobre todo a la modalización, el tratamiento espacio-temporal, además de determinadas características temáticas –como el sustrato autobiográfico– y la estructura abierta, que han sido sintetizadas por diversos estudiosos[6], que nos servirán aquí como marco referencial pero en las que no vamos a entrar porque no competen al análisis que nos proponemos.

---

de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un personaje emblemático, alter ego del autor» (Prólogo a *La novela lírica* I, 1983:14).

6. Cf. Rodríguez Fontela, Mª Ángeles, *La novela de autoformación* (1996).

Conviene, sin embargo, comprobar hasta qué punto la estructura de *Luciérnagas* es la propuesta por los teóricos del *bildungsroman*. En este sentido la *partida* corresponde a los seis primeros capítulos (pp. 11-138), presentación de la protagonista, que focaliza el relato, y del espacio que habita, así como el estallido de la guerra y el asesinato de su padre, son sucesivas pruebas que marcan también el inicio simultáneo de una transformación vital y espacial; la segunda parte, más extensa, formada por nueve capítulos (pp.141-272), corresponde al período de *iniciación* y honda transformación psicológica de la protagonista en un largo peregrinaje por la ciudad bajo la continua amenaza de las bombas; y la tercera, mucho más breve, los tres últimos capítulos (pp.275-312), con el *regreso* de Sol a su casa, tras un largo periplo urbano que la ha llevado a vivir situaciones límite, como el descubrimiento de los barrios bajos, la muerte de los amigos, un trágico bombardeo, el hambre, la lucha por la supervivencia y el paso por la cárcel, en definitiva, un cúmulo de experiencias vitales que la han cambiado profundamente. En el transcurso de este proceso iniciático Sol ha realizado un viaje doble –metafórico, hacia sí misma, y real, por diferentes barrios de la ciudad–, y el resultado es una honda transformación, que podría sintetizarse entre estos dos hitos, el comienzo del viaje iniciático de la adolescente, que abandona feliz e ignorante del porvenir el pensionado de Saint-Paul, el último curso antes de la contienda bélica: «Así, con dieciséis años inquietos, ignorantes, y un extraño acordeón de libros mal atados –en el que parecía empaquetar toda su infancia–, ojeando pensativamente su cuaderno escolar, le sorprendió el estallido de la guerra» (37), y el final, la joven convertida en mujer, que regresa a su casa tras la experiencia traumática de la guerra pero fortalecida por el descubrimiento del amor y la ilusión del hijo que espera. La transformación se ha consumado, la diferencia entre la protagonista de la partida y la del regreso es evidente, ahora Sol Roda es plenamente consciente de que ya nada volverá a ser como antes, por ello ante las palabras de su madre que se aferra al pasado como tabla de naufrago:

> –¡Este mundo horrible se acaba, gracias a Dios! Lo sé, Sol, yo lo sé. Todos lo saben… Ahora, todo volverá a ser como antes. Volveremos a vivir los tres reunidos como entonces. Sin miedo, sin hambre… Con nuestras creencias, con nuestras costumbres, con nuestras cosas, con nuestros muertos queridos… (290),

Sol, consciente del profundo cambio operado en sí misma y también en la realidad que la rodea, responde:

> –No para mí, no para mí…-dijo, con voz apenas perceptible–. Ya nada puede ser como antes para mí. Yo no soy la de antes, ¿comprendes? Soy yo la que no puede volver a aquel tiempo […]

> Soy otra, la vida me ha hecho distinta, y no puede importarme el no ser como antes (291).

Entre estos dos momentos, que se corresponden con la cronología de la historia y que evidencian la honda transformación de la protagonista, se desarrolla la narración en unas coordenadas espacio temporales que son indisociables de la evolución psicológica de la misma. Con un evidente sustrato autobiográfico Ana Mª Matute traza una visión alucinante de la ciudad de Barcelona, sumida en el caos, el hambre y la miseria, teñida de sangre y venganzas. La ciudad, los diferentes escenarios urbanos, que son también escenarios de la memoria de la narradora, Pedralbes, el Ensanche, la calle Muntaner, la plaza Universidad, el barrio gótico, la Vía Layetana, la Barceloneta desembocando en el mar, las laderas del Tibidabo, sembradas de barracas de refugiados con la ciudad a sus pies, son junto a la reflexión sobre el paso del tiempo y la evocación de la infancia feliz, truncada por los sucesos bélicos, los verdaderos motivos temáticos que se imponen con extraordinaria fuerza poética a los ojos y la sensibilidad del lector.

Centraremos el análisis en la dimensión espacial, que como en tantas novelas de iniciación cobra alternativamente una dimensión metonímica, metafórica o simbólica en estrecha correlación con la experiencia que vive la protagonista. De manera que podríamos decir, tal como sostiene Ricardo Gullón que «el espacio lo crea el personaje. […] esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica (1980: 24), y en consecuencia puede establecerse una relación de reciprocidad e incluso de simbiosis entre el espacio y la protagonista. Veámoslo a través del análisis del discurso espacial que acompaña el proceso iniciático de Sol.

II. LA PARTIDA: DE LA CIUDAD SOÑADA A LA CIUDAD REAL

En la primera parte de la novela la Barcelona roja se despliega ante la mirada inocente y atónita de la adolescente Sol, que no acierta a entender el significado de la palabra revolución oída a todas horas a su alrededor. Sus románticos sueños en el internado de Saint-Paul «creyéndose el centro del mundo. Pero el mundo resultó distinto a todo lo ella aprendió a temer o amar» (11), así como su ciudad imaginada tan poco parecida a la real:

> Dentro del pupitre había formado, con cuadernos y libros una ciudad maravillosamente complicada. Pero ella nada sabía de las ciudades, ni siquiera conocía aquella en que había nacido. Qué difícil de imaginar, entonces, que era posible reducir a escombros parte de una ciudad, en unas horas «(12),

se desvanecen ante la cruda realidad que observa desde las ventanas de su casa en los días inmediatamente posteriores al alzamiento nacional. El confortable

espacio doméstico, verdadero refugio de su familia y de María[7], la fiel criada, se transforma radicalmente ante la imperiosa necesidad de sobrevivir tras el asesinato del padre, el industrial Luis Roda. A partir de este suceso crucial que trastorna la vida de la protagonista se inicia un doloroso proceso de maduración psicológica que se acompasa a la progresiva transformación del espacio tanto en su dimensión doméstica, familiar e íntima como en su dimensión urbana y social. Sol, aunque de forma un tanto vaga e imprecisa, intuye que el estallido de la guerra y su correlato de violencia y muerte va a suponer irremisiblemente el final de todo un mundo, es decir, el final de un tiempo y un espacio vital: «Dentro de ella [Sol] una voz le decía que aquello era sólo el principio de un tiempo, largo y desconocido. Que el mundo que añoraba su madre estaba definitivamente muerto. Algo en su vida había terminado para siempre» (47).

La protagonista no se engaña, y el espacio se revelará decisivo en su personal toma de conciencia, pues la narradora evidenciará a través de la descripción del comienzo de la guerra, de las constantes movilizaciones, de los continuos registros del domicilio familiar, la pérdida de intimidad:

> La ventana, como todas las de la casa, estaba abierta de par en par, en cumplimiento de una orden de la Comisaría de orden Público para impedir se disparase desde dentro.
>
> El resol arrancaba un brillo exasperado a las paredes. Un leve sudor humedecía las sienes de Sol. De vez en cuando, su corazón parecía detenerse. Cortante, brusco, llegaba el redoble de alguna ametralladora, como el rebote de un juguete siniestro, hasta las paredes blancas de aquel cuarto, que se diría sólo contenía una paz tierna, ignorante, de colegiala (38).

Espacio y tiempo fundidos en una continuidad indisoluble, como escenario de la progresiva destrucción tanto del espacio urbano como del doméstico y familiar:

> Los días continuaron. Continuaban, uno tras otro, como sus vidas. Sol, desde la terraza, vio arder los templos, la ciudad emborronada por grandes resplandores rojizos y el polvo negruzco del hollín; las nubes cruzaban el cielo, sobre la ciudad, hacia otros países.

7. Este personaje es una constante en las novelas de Ana Mª Matute y tiene que ver con un dato autobiográfico, la tata Anastasia que cuidó de la autora en la infancia es María en *Luciérnagas*, Mauricia en *Primera Memoria* (1959) y la tata de *El paraíso inhabitado* (2008), tres de los relatos en que el sustrato autobiográfico es más importante, al igual que dos de ellas se ambientan en la guerra civil, experiencia que dejó honda huella en la novelista.

> Dos veces aún, después de aquella noche en que se llevaron a su padre, llegaron patrullas de hombres y registraron el piso. Irrumpían con violencia y golpeaban los muebles con la culata de los fusiles (44).

Este espacio familiar, poblado de objetos y recuerdos, va a ser borrado sin compasión por las patrullas de registro o simplemente la familia tendrá que deshacerse de los objetos de más valor para poder sobrevivir a la amenaza del hambre mientras contempla impotente cómo se instalan unas milicianas en su propia casa:

> En casa el piso parecía barrido por un viento despiadado. Cosas y cosas queridas se echaban de menos. Su madre vendió lámparas de cristal y bronce. Los objetos de metal codiciado desaparecieron –entre registros y ventas, los cuadros y objetos de adorno desaparecieron–, el suelo rayado por los clavos de las botas y los bayonetazos de los milicianos, la desolación material, en fin, era aún soportable (53).

Y si todas estas pérdidas materiales son dolorosamente soportables no lo será el hambre, que se vuelve cada vez más acuciante y es el móvil fundamental en la transformación del espacio:

> Por entonces empezaba a hacerse preciso salir fuera de la ciudad, a los pueblecillos, en busca de alimentos, conseguidos casi al asalto. La ciudad era pobre, estaba despojada. El hambre iba dejando su sombra viscosa, más ancha a medida que pasaban los días, como una gran mancha siniestra (49)

El hambre, esa sensación hasta entonces desconocida para la familia acomodada de la protagonista, trae consigo otra transformación del espacio urbano con la presencia de las colas de racionamiento, que obligan a Sol a permanecer «largas horas en las calles para lograr un panecillo o un trozo de jabón, en lucha angustiosa, desmesurada para ir existiendo, simplemente existiendo, y arrastrando los pies» (53). Todas estas carencias agudizan el ingenio de Eduardo, el hermano de Sol, pues mientras ésta trabaja en la Academia de su antiguo profesor Ramón Boloix, él contempla «la ciudad con extraña avidez» (45) y decide asociarse a una pandilla de muchachos, Chano, un pillete, que vive de sus hurtos en una barraca en las laderas del Tibidabo y Daniel, que tiene dos hermanos mayores, Pablo, joven anarquista, y Cristián[8], opuesto a Pablo en ideas pero que siempre ha dependido de él. Una vez formado el

8. Sobre estos dos personajes y su función en el relato me parece muy atinado el juicio de Vilanova cuando escribe: «Ana María Matute ha intentado explicar las circunstancias familiares, sociales y humanas que desde su niñez triste, ensombrecida por la estrechez y la miseria, impulsaron a Pablo Barral, hombre generoso y bueno que sacrificó su vida entera a su padre y sus hermanos, a profesar, en su rabioso anhelo de justicia, un culto ciego de la violencia y el odio». No obstante el crítico considera que el perfil del personaje a pesar de su autenticidad resulta falso, pero aún así «eclipsa por completo la

grupo, Sol acompaña a su hermano en un peregrinaje urbano, que le permite descubrir otros barrios de la ciudad, hasta entonces totalmente ignorados:

> Entraron por la calle del Buensuceso, hasta la plaza y se arrimaron al mostrador de mármol de un bar viejo y destartalado. Fuera había dos mesas y butacas de mimbre donde se sentaban milicianos y soldados. Enfrente, una iglesia, convertida en cuartel (87).

La fuerza del espacio es tan potente que en algunos momentos acaba desplazando la importancia del personaje. La personificación y la metonimia son los dos recursos fundamentales de que se sirve la narradora para calificar ese espacio urbano que se va transformando inexorablemente ante los ojos de la protagonista. La ciudad «despojada», «herida», «apagada» es imagen de la situación de sus habitantes, hasta desembocar como éstos en un silencio cruel y opresor:

> Pasó el tiempo. Día tras día, la ciudad fue apagándose. Un nuevo aspecto, sucio y miserable, se descubría ante los ojos de Eduardo. Una ciudad despojada, herida. Las tiendas pequeñas, vacías, los almacenes cerrados, los hombres en el frente. Ya no se veían desfilar puño en alto a las mujeres vestidas de soldado…Una sombra triste, húmeda, iba cubriendo la ciudad. Los edificios oficiales tenían ahora un aire siniestro. Las matanzas acrecían, pero sistematizadas, bajo un barniz de legalidad. No se traslucía una gota de sangre, un incendio. Un silencio cruel, opresor. Como producido por golpes sin ruido. (89).

En este deambular de los dos hermanos por el espacio urbano, dos son las experiencias críticas que van a vivir en esta parte de la novela. La primera es la visita de Sol y Eduardo a la buhardilla de Daniel, enfermo de tuberculosis, que vive en una calle oscura que desemboca en el Paseo de Colón. Este suceso supone para Sol el descubrimiento de otra ciudad hasta entonces desconocida, con otras formas de vida, así como también el descubrimiento de la miseria, la enfermedad y la muerte. La descripción por planos casi cinematográficos avanza desde la panorámica exterior a la del mísero cuartucho donde yace enfermo Daniel:

> La calle era angosta, sin luz, y desembocaba en el Paseo de Colón. Eduardo reconoció el salobre del mar frío y mohoso, y lo aspiró con incierta melancolía. Los muros de las casas, altos y sombríos, deslizaban el cielo sobre sus cabezas, como un río negro (96)
>
> La escalera de la casa donde vivía Daniel era angosta, de peldaños altos y estrechos. (97)

artificiosa figura de su hermano Cristián, aunque sea éste quien despierte el amor en el alma apasionada y ardiente de la desdichada Sol» (Vilanova, 1995: 301).

> La buhardilla […] Era una pieza pequeña con una ventana al patio. En una cama de hierro negro yacía Daniel, vestido con una bufanda al cuello. La ventana estaba cerrada. Un olor peculiar y la espesura de la atmósfera daban a entender que aquella pieza no era ventilada con frecuencia. En las paredes, se abrían grandes manchas de humedad nerveadas por grietas profundas. (98).

La segunda experiencia decisiva será la visita también junto a su hermano Eduardo a las barracas-refugio en las afueras de la ciudad, donde éste se reúne con sus amigos de correrías y hurtos: «La llevó ciudad arriba, hacia el Tibidabo. A medida que se acercaban a la montaña, la ciudad, tras ellos, parecía huir rosadamente, dulcemente, como si no existiera la guerra» (76).

En una de esas barracas guardaban el botín de sus correrías y vivía Chano, verdadero pilluelo sin familia y sin afectos, con ecos del golfo barojiano de *La busca*. La simbiosis entre el espacio y este personaje es absoluta. El pobre muchacho vive en condiciones infrahumanas, como un animal, al margen de la ciudad, en un espacio miserable, construido por el mismo a base de detritus urbanos, como en los extrarradios del Madrid de *Tiempo de silencio:*

> Le explicó, entonces, que tenían su guarida, con provisiones, en una barraca de la ladera de la montaña. En ella, además de ser el punto de reunión vivía un muchacho llamado Chano. En improvisadas cuevas, en el Tibidabo vivían gentes que huían de los bombardeos, anidadas como animales, resguardándose con jirones de estera y cañas secas. (77)

La descripción de este espacio marginal como un paisaje polvoriento y calcinado es muy gráfica:

> Nunca antes pisó aquellos parajes. La hierba aparecía rapada y seca, y la tierra polvorienta, muy pisoteada. La silueta de las montañas despedía una extraña luminosidad lechosa. Muchos de los árboles fueron talados para hacer leña […] La barraca era pequeña y frágil, construida con ladrillos viejos, latas oxidadas y cañas. Eduardo apartó los maderos que protegían el agujero de la puerta, y entraron. Olía a suciedad, a frío, a hierbas mustias. En una esquina un colchón, mugriento y aplastado, despedía un hedor dulzón (77).

Y al pie de las barracas-madrigueras la ciudad que al igual que sus habitantes se va degradando por los efectos de la guerra:

> La ciudad era ahora una ciudad distinta. Por las calles, antes limpias, se amontonaba la basura. Las gentes iban mal vestidas […] Los edificios que creyó seguros, inconmovibles, parecían llenarse de un temblor irreal, fantástico. En los balcones, grandes carteles y banderas, hombres con fusiles y ametralladoras. Por las calles, hombres vestidos con mono azul o con el torso desnudo, con rojos pañuelos al cuello desfilaban puño en alto. Camiones y coches, abarrotados de hombres y mujeres, huían vertiginosamente. Los bares, los teatros, los restaurantes, tampoco eran los mismos. Turbas de gentes desarrapadas los invadían… (84-85).

Sin embargo, la narradora quiere dejar constancia de la capacidad de adaptación del hombre al espacio y por ello señala que, aún y con la ciudad prácticamente destruida, la vida cotidiana no se interrumpe y los lugares habituales de diversión de antes de la guerra sobreviven con un aspecto desolado:

> Aquella noche […] fueron al Boston, un bar que en tiempos sería lujoso, en la calle Aribau. Lo frecuentaban ahora comisarios, carabineros, oficiales del C.A.S.E. Detrás del mostrador había un alto anaquel de madera tallada con las filigranas astilladas, y enmarcando espejos, ya opacos, como bañados por luz de gas (105).

En otros momentos el espacio indisociable del tiempo pasado, ahora detenido ya para siempre, adquiere un aspecto fantasmagórico, casi mágico, muy característico del estilo poético de Ana María Matute:

> Tropezando, salieron del local. […] Bajaron por la calle de Aribau hasta la plaza de la Universidad. El monumento al doctor Robert, de sólido granito y mármol entre la niebla húmeda, parecía un blanco cendal, diluido y flotante, detenido así, para siempre, en un aire milagrosamente quieto. La humedad mojaba el enlosado y el asfalto, y resbalaban alguna vez (107).

En todas estas descripciones el juego metonímico es constante. La ciudad vive al compás de los protagonistas:

> En la calle, la ciudad ya estaba despierta. Gente desconocida iba a sus quehaceres…. Veía sus rostros ateridos de frío, sus ojos preocupados (108).
>
> Sol recordó el tiempo en que creía en un mundo peligroso, pero no temido, como ahora, con las ciudades rotas, sucias, hambrientas, con innumerables seres inclinados al suelo para recoger desperdicios (112).

Y en ese desolado paisaje urbano surgen nuevos espacios como el comedor del auxilio social, resultado de la forzosa transformación de un antiguo restaurante: «El comedor al que acudía era un antiguo restaurante de la calle Muntaner. Las vidrieras y los espejos estaban materialmente cubiertos de carteles…» (129). Este nuevo espacio de supervivencia es un símbolo de la imparable transformación urbana que se ha operado en esta primera parte de la novela. De aquella ciudad soñada y construida por Sol con cuadernos en su pupitre escolar no queda ya nada. La ciudad se ha degradado bajo los constantes bombardeos. Ha enmudecido ante el forzoso desalojo de sus habitantes, que como topos se esconden ahora en los refugios subterráneos:

> Todo vestigio de luz fue borrado temerosamente. Barcelona se apagaba, se escondía. El miedo amenazaba desde aquel cielo impávido, vigilante sin cesar. En los sótanos de la gran ciudad, el miedo se almacenaba codo con codo de cada hombre, de cada mujer, de cada niño (135).

III. CULMINACIÓN DEL PROCESO INICIÁTICO DE SOL Y VISIÓN APOCALÍPTICA DEL ESPACIO URBANO

En esta segunda parte la visión de la ciudad de Barcelona, ya en plena guerra, es realmente apocalíptica. En el proceso iniciático de Sol el descubrimiento de la vida mísera de los amigos de su hermano ha resultado decisivo. Además se produce una simbiosis entre la proximidad de la muerte inexorable de Daniel, enfermo de tuberculosis, y el posterior bombardeo que destruye prácticamente la casa y la zona en la que vive junto a su padre, un pobre maestro de escuela cuya «máxima, tal vez única ambición, fue tener una pequeña biblioteca. Pero no la tuvo hasta que Pablo la requisó para él» (167). La descripción extraordinariamente sensorial del espacio aspira a reproducir verazmente las sensaciones que experimentan los personajes:

> Cerca de las doce llegaron a la calle en que vivía Daniel, en una parte de la ciudad desconocida para Sol. Los altos muros de las casas se alzaban opacos y llenos de silencio. El olor del mar se adhería a ellos con un regusto de podredumbre. Le pareció que en el cielo, en el estrecho y largo cielo aprisionado, había un timbre lúgubre, como un presagio. Subieron la escalera en silencio. En lo alto había una claridad lechosa, más intensa cuanto más se acercaban a ella. (153).

Y como único elemento confortable en medio de tanta miseria el calor del humilde brasero, cuyas cenizas avivan de nuevo en la imaginación de Sol el recuerdo de otra ciudad ideal como las de antes de la guerra. El lenguaje se transforma a través de continuas imágenes y metáforas que refuerzan su carácter lírico y poético:

> -Es una ciudad, como las de antes […] Sí, era una ciudad grande, de noche, iluminada. Los dos –ella también, tal vez– oyeron hablar de una época despreocupada. Vieron revistas pasadas de moda, con fotografías. Calles, tiendas con escaparates llenos de objetos que la gente no precisaba escuetamente para vivir […] Sol acercó una mano abierta al resplandor de aquella imaginaria ciudad, que se encendía y se apagaba continuamente […] Si ese lugar no existía, era necesario crearlo, ser de los que amasan una época que no tuviese nada que ver con las ciudades encendidas ni con las ciudades que se esconden en la noche (160).

Otra constante en el tratamiento espacial de la novela es que aunque se describen diversos espacios interiores nunca se pierde la referencia al espacio exterior, urbano, de manera que la ciudad, no es sólo escenario sino protagonista del relato: «Desde las ventanas de la buhardilla se veía la aglomeración gris y rojiza de las azoteas y el humo, la ropa tendida y los palomares» (168-9), una aparente normalidad que iba a ser repentinamente destruida por los bombardeos. De nuevo Ana María Matute, en un alarde del dominio de los recursos

poéticos del lenguaje, expresa la humanización de los objetos frente a la continua deshumanización del espacio y la angustia creciente de los seres que lo habitan. La descripción de las paredes de la buhardilla y de los sótanos-refugio simultáneamente a la descripción de los bombardeos es un buen ejemplo:

> Las paredes parecían contagiadas de miedo y los objetos, hasta los más fríos e inanimados, cobraban una vibratilidad humana. De repente, hasta las ventanas de la buhardilla, llegó un soplo rojizo. Luego, tras un instante de silencio, estallaron dos bombas cerca de allí […].
>
> Se oían las descargas de los antiaéreos y el zumbar de los motores sobre la ciudad. A veces, la blanca caricia de un reflector, resbalando por la ventana, iluminaba fugazmente la habitación. Temblaban los cristales y un bronco y sordo rumor, como de voces perdidas, se alejaba formando una rara masa en el espacio. Lo que realmente le llenaba de angustia era la desnudez de aquellas paredes estrechas y llenas de humedad, el suelo desportillado, el frío total del cuarto de Daniel (173).
>
> La casa tenía una de esas fachadas verde sucio que parecen gotear constantemente. Casi naciendo del suelo, se abrían las ventanas del sótano, protegidas con mohosas rejas, cuyos vidrios, salpicados de barro, apenas dejaban paso a la luz. Antes hubo en los sótanos una bodega, más tarde un almacén de granos y, últimamente, debido a su humedad, no se utilizaban más que para trastero, sirviendo también de refugio a los vecinos durante los bombardeos (178).

La minuciosa descripción de la destrucción de la humilde buhardilla en los alrededores de la vía Layetana por efecto de los continuos bombardeos es una experiencia traumática que Sol vive lejos de su hogar y que resulta determinante en su actitud de rebeldía ante la injusticia social y la pobreza, que era mucho más evidente en determinadas zonas de la ciudad:

> La escalera se había hundido en su parte superior, y temblaban los ladrillos peligrosamente bajo sus pies. La buhardilla estaba destrozada. Grandes huecos en la pared dejaban ver el cielo, nada quedaba del descansillo, de aquella luz espectral y hermosa bajo la que estuvieron Sol y él minutos antes […] La enorme herida de la buhardilla que ahora se ofrecía a sus ojos era de una tristeza vulgar, casi ridícula. «No hay derecho a descubrir de esta forma la miseria de la gente…» Era todo lo que se le ocurría, era lo único que pensaba en medio del frío (226).

Y tras los continuos bombardeos, el desescombro que deja al descubierto retazos de vida, recuerdos que sobreviven como por milagro, como el cuadro que colgaba todavía de una pared semi destruida. A partir de este momento, con la destrucción total del espacio familiar de la buhardilla y el suicidio de Pablo, tras resultar gravemente herido en el bombardeo, Sol acompañada de Cristián –el único superviviente de los tres hermanos–, inicia el ascenso hacia

la parte alta de la ciudad, donde se refugiaran en una torre incautada a sus dueños por Pablo:

> Iban ascendiendo ciudad arriba y Sol sintió una gran melancolía. Qué inexplicablemente dulce le parecía Barcelona, en suave declive, en su color, rosa y dorado, en aquel despertar, qué dulce y fuerte era el reflejo de su ciudad dentro de ella. Todo estaba aún como temblando a aquella hora. Una pared surgió, rota, negruzca, mirándoles por cien agujeros. Entre escombros, un cuadro, colgaba todavía del muro, parecía un milagro.
>
> Caminaron calles y calles que les alejaron del mar. Tristes calles barridas en su intimidad, carteles rasgados en las fachadas de las casas. En las esquinas se amontonaban basuras y desechos. Cadenas de hombres se dedicaban al desescombro, entre las ruinas
> –¿Dónde es? –preguntó Sol.
> –En Sarriá… (247).

A medida que ascienden hacia Sarriá Sol se siente mucho más identificada con aquella parte de la ciudad, que había sido el escenario de su infancia feliz antes de la guerra. Al contemplar la ciudad destruida y la miseria de las gentes, vuelven sobre ella con nitidez los recuerdos de la ciudad feliz de su infancia. Como en un fundido cinematográfico la mirada presente y la memoria del pasado se proyectan unidas:

> A medida que ascendían Sol se familiarizaba con las calles y las anchas avenidas que le eran habituales, con sus árboles mutilados para hacer leña. No tardarían mucho en bajar de la montaña grupos de gente con brazadas de rama. El Tibidabo, alto y gris, recortaba su joroba grande, oscura, en la mañana. No parecía la misma montaña que viera de niña, desde los balcones de su casa […]
>
> Sol recordó las hileras de luces en la noche, las raudas estelas luminosas reflejadas en el asfalto brillante. Eran las noches de sus esperadas vacaciones, pero ya no había vacaciones para ella. Qué distinta era esta ciudad despojada, cubierta de letreros rojos y verdes, negros, blancos, con signos de exclamación en todas las tapias, con toscos monumentos de cartón despellejados por la lluvia y el viento, con crujidos rítmicos de pisadas en el asfalto y voces de mando rompiendo el silencio de las plazas. Qué distinta aquella ciudad, recordada desde la blanca ausencia de Saint-Paul. Espléndida y luminosa, le dolía haberla soñado de otro modo a como ahora la veía: desmantelada, sucia, pobre, vencida por un enemigo que aún le parecía impreciso, pero cierto. Deseó reencontrar aquella belleza en su abandono como en su misma vida, y amarla con aquel dolor de manos vacías que hacía tiempo la abatía. Y se contempló a sí misma con una sonrisa: el vestido, estrecho y usado, sus viejas e inadecuadas sandalias veraniegas. Un viento duro, rojo de sangre y de tierra, había arrasado pasados y luces, todo parecía dormido o sumido en la muerte. «De ahora en adelante…», le pareció que murmuraba todo a su alrededor. Los escaparates vacíos, los cristales rotos, las gentes con ropas insuficientes,

> que apenas les cubrían los brazos, las ramas heridas de los árboles que caían, caían (248).

En este momento decisivo de la trama argumental cobra verdadero sentido el metafórico título y leiv-motif de la novela, *Luciérnagas*. Sol y Cristián son como dos «luciérnagas, barcos errantes en la noche» (252), que caminan unidos por el sufrimiento y la experiencia de la guerra como «criaturas errantes, dando tumbos, chocando contra los muros, la cabeza encendida, luciérnagas» (261).

IV: EL REGRESO: YA NADA VOLVERÁ A SER IGUAL

La tercera parte, el *regreso* de Sol a su casa se produce después convivir con Cristián durante algún tiempo en la torre de Sarria, donde serán detenidos y llevados a la cárcel modelo en la calle Entenza. Después de varios días en la cárcel Sol recupera la libertad y deambula por la ciudad en busca del mar en un nuevo intento por recuperar el espacio urbano de su infancia:

> Al encontrarse en la calle entrecerró los ojos y se apoyó en un muro.
>
> Miró turbadamente en derredor y reconoció la Vía Layetana. «Allá abajo está el mar», y un deseo de ir hacia él la llenó, vivificándola, como si la vista del mar de su infancia, de un tiempo lejano, fuese a devolverle aquella niña que no murió ni estaba en ninguna parte[9]. Como en sueños. (…) Sin saber cómo se encontró en la Barceloneta, entre paredes sucias o arruinadas, mujerucas trasegando extraños bultos, chiquillos que hurgaban en los escombros buscando tesoros inexistentes y luego, por fin el mar (275).

De nuevo la ciudad, como escenario de la vida presente y de la memoria pasada. La protagonista se siente ya inevitablemente ligada a aquellos espacios para siempre:

> La Plaza de Cataluña, barrida por un viento que levantaba nubes de polvo, aparecía solitaria, como desnuda. Tiempo atrás, recordaba, en el centro había un monumento al soldado desconocido, en cartón piedra…. Mientras caminaba hacia su casa, se notaba tremendamente ajena a todo y, al propio tiempo, condenada a cuanto la rodeaba (277).

9. Es una idea recurrente en Matute: «Cuando miro mis fotografías de niña me parece descubrir en ellas un reproche, una protesta por lo que hice después con aquella niña. No es tranquilizador mirar el rostro del niño que fuimos, de los misteriosos niños que no murieron ni morirán y nadie sabe donde habitan, quizá en el perfume de una tarde, en la sombra de un árbol que se alza en la memoria» (Ana María Matute, «Una literatura amenazada», *Magazin de la Vanguardia,* Abril, 1997), y será uno de los ejes temáticos de sus mejores novelas desde *Primera memoria* a *Paraíso inhabitado.*

Sin necesidad de precisar más la cronología la descripción nos sitúa en el mes de enero de 1939, con la toma de la ciudad por parte de las tropas del general Yagüe. Una ciudad extenuada, moribunda como muchos de sus habitantes cedía finalmente ante el cerco de los continuos bombardeos. Sol, mientras asciende hacia calles que le resultan mucho más familiares, percibe esa mezcla de miedo y esperanza, que late en el ambiente urbano como expresión de las diferentes expectativas de los dos bandos contendientes:

> La ciudad se revolvía como en un último estertor, las gentes huían presurosas ante el avance del ejército de Franco, y en las calles se palpaba la pena y la angustia, mal veladas. Coches y camiones atiborrados con colchones atados en la trasera o en la baca, camiones que llevaban hombres, o los devolvían, en una polvorosa y confusa retirada. Franco avanzaba, avanzaba, y Sol lo supo por el clima miedoso, por un lado, y lleno de esperanzas por el otro, que se advertía en el corazón de la ciudad. Una febril agitación se advertía frente a los centros oficiales, en los rostros que se cruzaban en su camino. Junto a una fuente había una larga cola de personas, con garrafas, cántaros y jarras, en busca de agua.
>
> Sol se alejó, con paso lento. Sus pies la conducían ciudad arriba, ciudad arriba, y buscarían, aunque ella no lo hubiese querido, sus calles familiares, sus árboles, su infancia. En algunas plazas se amontonaban papeles, libros, oficios medio quemados…..Una gran náusea la sacudió, desde lo más profundo de su ser, como si partiese del centro mismo de su vida. (278-279).

Y ya sólo queda la visión final de la ciudad sometida, silenciosa, vencida y casi desierta. Sol en una última imagen contempla el espolio de lo poco que ha resistido a la destrucción sistemática de los insistentes bombardeos:

> En la calle Muntaner vio un grupo que avanzaba arrastrando sacos y cajones […] Cerca de la Plaza de Adriano, en lo que antes fue un garaje, convertido ahora en almacén una turba violenta y silenciosa se apiñaba, saqueándolo. Los aviones volaban cada vez más bajos […] En las calles grises, abandonadas bajo el débil sol de invierno, los golpes tenían un eco blando y la brutalidad parecía atenuada por el silencio. El día, apenas dorado, se extinguía en la noche que se acercaba, un viento suave….Sol vio un grupo de chiquillos descalzos, astrosos y renegridos, provistos de largos ganchos. Todo era un destripar escombros, un febril hurgar entre la podredumbre y la miseria, en busca de lo que fuese (296).

V. CONCLUSIÓN

De lo dicho hasta aquí y de otros muchos pasajes que podrían citarse se desprende la relevante función que el espacio urbano ligado a un tiempo concreto, verdadero cronotopos, desempeña en la novela. El espacio es tan potente que en algunos momentos desplaza la atención del personaje, convirtiéndose

en verdadero protagonista del relato. La visión caótica y apocalíptica de la ciudad de Barcelona es el escenario de *Luciérnagas* pero es también metáfora, metonimia y símbolo de los personajes.

Como en otras muchas novelas líricas de aprendizaje[10], cuya pervivencia es rastreable en la actualidad, a través del espacio asistimos al proceso de transformación del personaje en un juego de reciprocidades que ya anunciamos al principio de este trabajo. De la misma manera que, a través de las vivencias de la protagonista, Ana María Matute ha dejado constancia de su experiencia personal, de sus recuerdos del pasado trágico de la guerra civil, del paisaje urbano y familiar de su infancia. Paisaje urbano que es fundamentalmente, como en el cine neorrealista italiano, mirada y memoria de un espacio y un tiempo concreto: Barcelona durante la guerra civil.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976),* Barcelona, Península, 1980.

BAJTIN, Mijail, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-410.

BRAVO, Mª Elena, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra,* Barcelona, Península, 1985, pp.150.162.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras,* México, FCE, 1980 [1949]

CASTELLET, José María, *Notas sobre literatura española contemporánea,* Barcelona, Laye, 1955.

FREEDMAN, Ralph, *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf,* Barcelona, Barral, 1972 [1969]

FUENTE, Inmaculada de la, *Mujeres de la postguerra,* Barcelona, Planeta, 2002.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, «El espacio», *El texto narrativo,* Madrid, Síntesis, 1993, pp.207-237.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela,* Barcelona, Bosch, 1980.

GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica,* Madrid, Cátedra, 1984.

MATUTE, Ana Mª, Prólogo General, *Obras completas,* Barcelona, Destino, 1971.

MATUTE, Ana Mª, *Luciérnagas,* Barcelona, Destino, 1993.

MATUTE, Ana Mª, «Una literatura amenazada», *La Vanguardia* (Magazín, Abril 1997).

MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione,* Torino, Einaudi, 1999.

10. Sobre este aspecto véase el espléndido artículo de Ermitas Penas, «Vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias* de Martínez de Pisón y *El viento de la luna* de Muñoz Molina», *Anales de la Universidad de Alicante,* 21, 2009: 117-141.

PENAS, Ermitas, «Vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias* de Martínez de Pisón y *El viento de la luna* de Muñoz Molina», *Anales de la Universidad de Alicante,* 21, 2009, pp.117-141.

RIDDEL, Mª del Carmen, *La escritura femenina en la postguerra española.* Nueva York, Peter Lang Publishing, 1995.

RODRÍGUEZ FONTELA, Mª Ángeles, *La novela de autoformación,* Kasel, Universidad de Oviedo-Reichenberger, 1996.

ROMA, Rosa, *Ana Mª Matute,* Madrid, Epesa, «Grandes escritores contemporáneos», 1971.

SOBEJANO, Gonzalo, *La novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 465-

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «*Primera memoria* de Ana Mª Matute, la vida es una infancia repetida», *Salina,* 13, 1999, pp. 171-178.

VILANOVA, Antonio, «*En esta tierra*», «Ana Mª Matute: El mundo de la niñez durante la guerra civil o la corrupción de la inocencia», *Novela y sociedad en la España de la postguerra,* Barcelona, Lumen, 1995, pp.298-302.

VILLANUEVA, Darío, Prólogo a *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, 1984, pp. 9-23.

VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: La novela,* Madrid, Ediciones Júcar, 1989.

Fecha de recepción: 8-1-2012
Fecha de aceptación: 30-5-2012

UN *FLANEUR* EN NUEVA YORK Y HOLANDA: JACINTO MIQUELARENA[1]

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Universidad de Alicante

RESUMEN

La obra literaria del periodista Jacinto Miquelarena es heterogénea y desigual, pero con el común denominador del humor y la aspiración a una prosa sencilla, ágil y concisa. Su condición de viajero y corresponsal le llevó a vivir en varios países. Las dos obras analizadas, *El gusto de Holanda* (1929) y *Pero ellos no tienen bananas* (1930), forman parte de la literatura de viajes de la época y muestran el contraste entre dos países (U.S.A. y Holanda) que simbolizan la modernidad y una España que, con independencia de las ideologías, había quedado anticuada para una generación donde surgen voces a favor del cosmopolitismo.

Palabras clave: Jacinto Miquelarena. Literatura de viajes. Periodismo. Nueva York. Holanda.

ABSTRACT

The literary work of journalist Jacinto Miquelarena is heterogeneous and uneven, but with the common denominator of humour and the desire for a simple, agile

1. Este artículo se basa en uno de los apartados del capítulo «Jacinto Miquelarena: sportman y viajero» de *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República,* Sevilla, Renacimiento, 2011. La monografía reconstruye la trayectoria de cuatro periodistas y escritores: Jacinto Miquelarena, León Vidaller, José Luis Salado y Mateo Santos. El primero apenas cuenta con una bibliografía crítica acorde con su obra y algunos artículos, como el reeditado en el volumen de José Mª Martínez Cachero (2009), quedan parcialmente obsoletos a la luz de una documentación periodística hasta el momento no utilizada. La tesis de Leticia Zaldívar Miquelarena, *Vida y obra de Jacinto Miquelarena* (Universidad de Zaragoza, 2010) no ha podido ser consultada por falta de consentimiento de la autora.

and concise prose. As a traveller and a correspondent he lived in several countries. The two works analyzed, *Gusto de Holanda* (1929) and *Pero ellos no tienen bananas* (1930), are part of the travel literature of the time and show the contrast between two countries (USA and Holland) that symbolize modernity, however Spain, regardless of ideology, had become outdated for a generation where there are voices in favour of cosmopolitanism.
Keywords: Jacinto Miquelarena. Travel literature. Journalism. New York. Holland.

> «Hay dos ingleses. El de ellos y el nuestro. El nuestro es ese inglés consolador que se entiende. No cabe duda que es mucho más universal que el suyo. El de ellos es un inglés lleno de nieblas patrióticas» (1931:152).

La lectura de las crónicas de Julio Camba escritas a raíz de sus viajes a Estados Unidos –*Un año en el otro mundo* (1917) y, especialmente, *La ciudad automática* (1932)– anima a leer un volumen de título singular: *…Pero ellos no tienen bananas (El viaje a Nueva York),* de Jacinto Miquelarena. Esta recopilación de instantáneas acerca de lo sorprendente o curioso durante su estancia de dos meses en la capital norteamericana fue preparada en Bilbao, entre agosto y septiembre de 1929. El resultado de la intersección entre crónica periodística y libro de viaje llama la atención por la frescura del estilo. El autor opta por la brevedad para resaltar dos rasgos que le caracterizan: el ingenio y la precisión. Esa opción la justificaría mediante un sencillo razonamiento: «Con la pluma conviene ser breve. Al pensar que se puede robar tiempo a los amigos se escribe concisamente y luego sobran energías para eliminar la mitad de lo escrito» (*ABC,* 15-VIII-1962). Jacinto Miquelarena considera que la brevedad es positiva y más todavía cuando, en la posguerra, llegaron las restricciones de papel:

> ¡Ahora es cuando vamos a escribir de verdad los escritores españoles! A cultivar el producto. A trabajarlo. El Estado dispone que el papel que haya sea aprovechado inteligentemente. Y ofrece terrenos reducidos. Esto nos obligará a decidirnos por uno de los tres adjetivos que solíamos enganchar, como un tren, a cada uno de los sustantivos; es posible que hasta nos convenza de que cuando el sustantivo es certero –y todo es cuestión de molestarse en buscarlo–, no necesita más para echarse al mundo como un hombre completo (*ABC,* 5-XI-1939).

El 22 de enero de 1950, otro propagandista anuncia que «el racionamiento evita enfermedades» (*La Voz de Galicia*). La autarquía fue un tiempo de arbitristas con un optimismo a prueba de miserias y escasez, de papel o alimentos. Jacinto Miquelarena apostó por la brevedad en cualquier manifestación

creativa: «El *trailer* de una película siempre es mejor que la película. Todos sabemos que las películas se hacen cogiendo un *trailer* y multiplicándole por metros y metros de bostezo» (*ABC,* 3-XI-1939). El vasco se suma así a una tendencia generalizada entre los renovadores del humor y sigue la recomendación del maestro Julio Camba: «¡Desconfíe el lector de los artículos largos! Cuando un periodista tiene algo que decir, le bastan con veinte líneas. Si lleva tres columnas, es que no dice nada absolutamente» (*El Mundo,* 26-XI-1909). La diferencia radica en que Jacinto Miquelarena condujo a menudo la brevedad hasta los extremos del aforismo o el apunte, mientras que «El solitario del Palace» nunca renunció al desarrollo de unos artículos donde la concisión era compatible con la profundidad. El bilbaíno buscaba el rasgo de ingenio o la chispa, mientras que Julio Camba acompañaba con ingenio una observación cuya brevedad abría paso a las paradojas del humor.

Desde el inicio de la travesía de ocho días en el trasatlántico *La Savoie,* en un ambiente de lujo y glamour, hasta la llegada al hotel de Nueva York («estoy encantado porque todo funciona aquí», 57), la experiencia seduce al autor. Jacinto Miquelarena muestra en *…Pero ellos no tienen bananas* el deseo de sumarse a la modernidad de una sociedad que contrasta con la española. El espíritu generacional del bilbaíno había dejado atrás el complejo de inferioridad de los pueblos enfermos y envejecidos, «los latinos», frente a la pujanza de los anglosajones. El pesimismo que recorre una obra como la del pedagogo Edmond Demolins (*A quoi tient la superiorité des anglo-saxons?,* 1897), traducida al español en 1899 con un prefacio de Santiago Alba, pertenece a una época de lamentaciones ya superada. Jacinto Miquelarena no comparte el gesto adusto de los partidarios de Joaquín Costa. Tampoco el regeneracionismo finisecular preocupado por el anacronismo del sistema educativo, la carencia de higiene colectiva o la tendencia al parasitismo de una clase media sin espíritu emprendedor. El periodista no aspira a la trascendencia o «el dolor» al servicio de los compatriotas. La realidad nacional deja de ser un «problema» fruto del secular atraso o la decadencia y el autor, joven y optimista, muestra curiosidad por las novedades que considera al alcance de la mano. Su disfrute es un motivo de satisfacción que comunica a los lectores sin necesidad de justificaciones ni demasiadas explicaciones. Esta actitud determina que sus observaciones no se centren en cuestiones de calado, sino en las perceptibles para un viajero atento a la sorpresa. La misma puede surgir en cualquier ámbito porque la mirada del periodista se deja llevar por el azar, sin un plan premeditado ni jerarquizado que encauce la subjetividad del observador. A veces, la sorpresa se produce por los hábitos horarios y gastronómicos de los norteamericanos:

> Jornada continua de ocho horas: nueve de la mañana a cinco de la tarde. Media hora para el *lunch* rápido: huevos cocidos, carne, dulce, té o café, en el *child* más cercano o en los automáticos o en los restaurantes de ayúdese usted mismo, organizados para que sea usted su propio camarero y para que le taladren a usted el ticket como en los trenes (78).

La observación de Jacinto Miquelarena ejemplifica uno de los principios de Julio Camba, con quien compartía el interés por la gastronomía: «Yo no comprendo bien a la gente mientras no la veo comer» (1939: 12). El aserto del periodista daría lugar a numerosos artículos y libros como *La casa de Lúculo o el arte de comer,* maravillosamente reeditado por la Fundación Wellington (2004). Su colega y degustador de arroces Wenceslao Fernández Flores también pensaba, por entonces, que «una persona medianamente observadora puede juzgar a las demás, sin temor a grandes equivocaciones, tan sólo por saber lo que come» (1919: 159). Y recomendaba a los viajeros que se fijaran «en cuáles son los platos favoritos en las distintas naciones, en las distintas comarcas» para comprobar su «relación íntima» con «la psicología de sus habitantes». La elegancia del humor nunca abandonó al autor gallego y su campaña contra el cocido –«es, sencillamente, una cosa nefasta. A él se debe una enorme parte de los males que nos aquejan» (*ibid.*)– fue digna de un dandi sin agobios por los males de la patria.

En otras ocasiones, la diferencia de nivel de vida percibida por Jacinto Miquelarena durante su viaje es el motivo del contraste entre los españoles y los norteamericanos. La constatación no deriva en lamentaciones ni en alardes patriotas, con sus correspondientes motivos compensatorios, del periodista bilbaíno. Su observación es un dato, expuesto con la rotundidad estadística de quien no pretende averiguar la realidad más allá de lo consultable en un periódico o un folleto:

> Un ingeniero, un abogado, un publicista, un barrendero… viven dos veces mejor que sus reflejos gremiales de Inglaterra; cuatro veces mejor que los de Francia y Alemania, siete veces mejor que los de Italia; diez veces mejor que los de España (93).

La pujanza de Estados Unidos marcaba la pauta. José Moreno Villa en *Pruebas de Nueva York* (1927), publicadas en *El Sol,* la sintetizó en tres conceptos: energía, esfuerzo y eficiencia (1989: 47). Los corresponsales de *ABC* compartirían esta afirmación del poeta y pintor republicano, mientras se debatían entre la admiración y el rechazo de la nueva civilización: «Nos atrae porque uno no puede vivir al margen del tiempo, y nos rechaza por la estupidez enorme del tiempo en que le ha tocado a uno vivir» (Camba, 1934: 5). La actitud deportiva de Jacinto Miquelarena era compatible con la duda acerca de lo

observado, pero nunca le condujo a la melancolía de su colega de redacción. Todavía más lejos quedaban la dureza y la desolación de algunas imágenes lorquianas de *Poeta en Nueva York* (1929-1930).

Julio Camba lamentó la «mecanización» de una megalópolis donde «no hay manera de perder el tiempo» ni pasear flaneando, porque «Nueva York, más que una ciudad, es una fábrica gigantesca» (1947: 67)[2]. Las consecuencias: «la estandardización contra la diferenciación, la masa contra el individuo, la cantidad contra la calidad, el automatismo contra la inteligencia» (1934: 147). Jacinto Miquelarena comparte el agobio de observar «las muchedumbres en las aceras, con un ritmo acelerado y un poco brutal». El tráfico es tan denso y vibrante que la calle parece «una serpiente enfurecida», «envuelta en un vaho de clamores» (65). El periodista describe al americano como «un organismo ametrallado por el motor y la máquina de escribir, herido por la trepidación, picado por las cifras, excitado por la lucha diaria con su propio transporte» (p. 94). Esta mecanización aturde al socialista Luis Araquistain –«la primera impresión de los Estados Unidos es de aturdimiento» (1920: 33)– y Julio Camba la rechaza porque se opone a su ritmo vital de español. También a un espíritu donde, como afirmara Josep Plá, el ocio constituye la base de la civilización: «La pereza es el humus de la vida intelectual» (2002: 886).

Jacinto Miquelarena traslada el concepto de la mecanización, reiterado por los españoles que visitaron la capital norteamericana, a su especialización como periodista y, sin salir de Nueva York, considera que «toda la vida americana es sportiva» (84) en el sentido de competitiva. La observación la concreta en realidades dispares como la lucha por sentarse en el metro[3] o la valoración de los individuos por su dinero. Son apuntes carentes de la coherencia interpretativa aportada por Julio Camba o Luis Araquistain. Sin embargo, el bilbaíno admite esa actitud deportiva de los norteamericanos como un signo de modernidad. Su aceptación resulta irremediable para cualquier otro país

2. Su primer libro dedicado a USA comienza así: «¿Cómo no habían de producirme una mala impresión los Estados Unidos? Fuera de la mecánica, apenas si existe allí nada verdaderamente importante» (1947: 9). El comienzo de *La ciudad automática* explica la razón de su insistencia en abordar lo rechazado: «Nueva York es una ciudad que me irrita, pero que me atrae de un modo irresistible, y cuanto más me doy cuenta de lo que me atrae, a sabiendas de lo que me irrita, me irrita, naturalmente, muchísimo más todavía» (1934: 5). José Moreno Villa compartió la opinión de su colega: «Nueva York se entrega al mecanicismo» (1989: 16).

3. «Yo no he logrado todavía sentarme en el *sub-way*. Sospecho que debe ser difícil y que se precisa para ello una cualidad atlética extraordinaria. Todos los ejemplares humanos que he visto sentados en el *subway* ofrecen una fiereza de gesto y una abundancia de elementos musculares de primera clase» (1930: 84).

con pretensión de contar en el concierto internacional. El periodista compartiría la afirmación de Ramón Pérez de Ayala en 1914: el norteamericano es «el pueblo que encierra en sí más capacidad de futuro» (1959: 91)[4].

Jacinto Miquelarena amaba el deporte al mismo tiempo que rechazaba la vulgaridad de su conversión en un fenómeno de masas. Los reparos puestos a una «vida sportiva» como la neoyorkina evidencian su clasismo de caballero elegante. Al igual que Julio Camba, el autor vasco lamenta el predominio de lo material: «Parece que se ha llegado a la convicción de que solamente los intereses de progreso material son los de la época. Lo demás es de museo» (90). José Moreno Villa, ante esta misma constatación, había mostrado su orgullo poco antes: «Prefiero paladear la vida y comunicar su grandeza y complejidad a los otros, aunque me falten dólares; prefiero morir de cerveza, a morir de traqueteo; prefiero ser hidalgo de migajas, y mucho tiempo, a ser ganapán desriñonado y con oro» (1989: 33). En estas palabras se percibe la herida de la circunstancia sentimental que llevó al poeta malagueño a Nueva York y quedó reflejada en su autobiografía: *Vida en claro* (1944)[5]. El periodista bilbaíno estaría de acuerdo en lo fundamental con su colega de *El Sol*. Sin embargo, aparte del idealismo, echa de menos en la vida norteamericana aspectos concretos del confort, como la atención a la gastronomía y la posibilidad de disponer de servicio doméstico. El humor del comentario evoca una conversación entre caballeros mantenida en el marco distendido de una alta comedia: «Necesitaría ser millonario. Buscando mucho, mucho, todavía es posible encontrar alguna negra vieja que no sienta la necesidad de jugar al tenis ni pretenda aprender el violín en un conservatorio. Pero, ¿dónde está?» (86).

El periodista vasco se burlaba de los panegíricos de su «raza». Mientras otros indagaban en la cultura euscalduna, abrió sus ojos de viajero ávido de novedades para elogiar a los negros neoyorkinos que, según Federico García Lorca, «patinan lúbricos por agua y arenas/ gustando la amarga frescura de su milenaria saliva» (1981: 136). José Moreno Villa descubría por entonces los

4. Ramón Pérez de Ayala completaba así la afirmación: «o, lo que es lo mismo, que mejor representa el sentido de la civilización, esto es, que tiene más contenido histórico, aun cuando carezca de historia pragmática y de gestas heroicas». No obstante, es improbable que Jacinto Miquelarena disfrutara con las crónicas del asturiano sobre cuanto «ejemplar y provechoso para España» (17) había encontrado en Estados Unidos. Hay un abismo generacional y estilístico entre las crónicas de Ramón Pérez de Ayala para *El Imparcial* y *El Sol* y las escritas por el corresponsal de *ABC*.

5. La frustrada relación de José Moreno Villa con una joven norteamericana es una de las fuentes de inspiración de *La noche de los tiempos,* de Antonio Muñoz Molina (Barcelona, Seix Barral, 2009). Ramón Pérez de Ayala también viajó a Estados Unidos con fines matrimoniales después de conocer a una norteamericana en «la depurada y divina Florencia» (1959: 15).

encantos del jazz, Julio Camba presentaba las noches de Harlem como válvula de escape del puritanismo de la ciudad automática (1934: 29) y su colega, menos dado a lo interpretativo, creía que el negro, el saxofón y el ukelele eran los «elementos fundamentales en la vida divertida» de Nueva York (1930: 157). Al bilbaíno le maravillaba el ritmo hasta en el andar y la voz de los negros: «caliente, serena, evocadora, dulce, una voz más musical que ninguna» (1930: 111).

Jacinto Miquelarena rechazó cualquier muestra de racismo (1931: 81-87) antes de caer en el antisemitismo y simpatizar con las huestes de Hitler. Cómodo y seguro mientras viajaba, ejercía de *flâneur* y veía las otras razas como una curiosidad variopinta. El periodista no era millonario en el país de los dólares; ni siquiera encontró en Harlem esa «negra vieja» sin pretensiones, supuestamente impropias, de su condición social y género. Pero vivió feliz, anotando sorpresas de una modernidad que nunca le arrastró porque un colaborador de *ABC* debía preservar las esencias de un caballero español.

Juan Ramón Jiménez, a lo largo del viaje desde Nueva York hasta Philadelphia en su calidad de «poeta reciencasado», se sintió atraído por los cementerios: «El mayor atractivo de América es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, que atan con su paz amena y cantada de pájaros, en medio de la vida, más que los jardines públicos, que los puertos, que los museos…» (1998: 209). El poeta los consideraba una inscripción de eternidad en la fugaz escritura de la cotidianidad urbana (Cañas, 1994: 150) y los visitó incluso cuando paseó por Broadway, en la primavera de 1916. Esta exquisitez del lírico se corresponde con su malestar por los anuncios luminosos («mareantes de colorines») que, junto a los rascacielos de Manhattan, le impedían contemplar el cielo y la luna:

> El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrerito de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con bocas y ojos. La Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamanquesa. El Escocés, que enseña y esconde su whisky con reflejos blancos. La Fuente, de aguas malvas y naranjas, por cuyo chorro pasan, como en una culebra, prominencias y valles ondulantes de sol y luto, eslabones de oro y hierro (que trenza un chorro de luz y otro de sombra…). El Libro, que ilumina y apaga las imbecilidades sucesivas de su dueño. El Navío, que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra… Y… (1998: 182).

La exquisitez de Juan Ramón Jiménez le aleja de «la literatura de viajes con perfume de *wagon-lit,* con ese olor de los andenes, que es, apurando un poco

el concepto, como la fragancia melancólica en que se concretan y condensan todos los adioses», según José Luis Salado (*La Tierra,* 23-II-1930). El poeta aspiraba a recrear fragancias más sutiles que las imaginadas por los lectores de un periódico oscense. La sensibilidad de Jacinto Miquelarena buscaba estímulos poco habituales en la prensa de provincias. Su concepto de la elegancia necesitaba una concreción alejada de lo espiritual. El periodista vasco compartiría con el poeta andaluz el rechazo ante la vulgaridad y el artificio de «la pantorrilla eléctrica». La gracia de su mecánico movimiento les resultaría pueril, como otras manifestaciones de una cultura carente del poso de la tradición y volcada en el consumismo de las mayorías sociales. Sin embargo, mientras el de Moguer acabó frecuentando los cementerios donde la belleza vencía a la muerte, el de Bilbao conoció durante su estancia en Nueva York lugares bien distintos.

El placer gastronómico debía ser completado por el viajero con otros basados en el ejercicio de la galantería. Un refinado menú exigía la compañía de una mujer cuya modernidad sería cuestión de gustos, modas y actitudes ante el amor. El periodista bilbaíno apenas se sentiría cómodo con un modelo femenino, el de «La American Girl» tan seductor para Julio Camba, que desde la finalización de la I Guerra Mundial deshacía ataduras al hombre o al hogar. Los cambios sociales o culturales protagonizados por el feminismo se tornaban en signos apocalípticos cuando cuestionaban privilegios. Según Jacinto Miquelarena, el norteamericano estaba «empequeñecido por la arrogancia y la independencia de la mujer» (157), cuyo emancipado comportamiento contrastaba con el habitual entre las españolas. Julio Camba, caballero y soltero vocacional durante un largo período, también se alarmó: «Si la esclavitud de la mujer en algunos pueblos de Europa constituye una vergüenza, no es menos vergonzosa la esclavitud de los hombres en los Estados Unidos» (1947: 33). Incluso José Moreno Villa, más liberal aunque igualmente soltero, lamentaba que la mujer americana quisiera «un marido que sea fuerte entre los hombres y débil ante ella; débil ante su voluntad» (1989: 18). El socialista Luis Araquistain sintetizaba el temor de aquellos varones en una exclamación: «¡Melancólico futuro espera a los hombres!» (1920: 130).

La brevedad de los artículos subraya a menudo la exageración, la presentación sin matices y desde una contemporaneidad que tan superada ha quedado con el paso del tiempo. La mentalidad de estos periodistas, incluso la del poeta, rechazaba o temía la liberación femenina. Su concreción en el trabajo o el hogar distaba de la provechosa combinación de belleza, estulticia y picardía que encarna Lorelei Lee en *Los caballeros las prefieren rubias* (1925), de Anita Loos. Esa esclavitud podía ser ruinosa para los caballeros con pretensiones de

galanes, pero las «rubias» al menos se hacían perdonar gracias a un mohín de aparente ingenuidad. La precaución en el trato con las norteamericanas era conveniente para evitar peligros. El atractivo de su hermosura –«¿Parecerá un exceso de lisonja masculina la declaración de que lo más interesante y sugestivo de los Estados Unidos es la mujer norteamericana?» (Arasquitain, 1920: 131)– tenía un precio.

El periodista vasco sorteó esta amenaza de «esclavitud» varonil y nunca perdió la ironía a la hora de sorprenderse con novedades que ni siquiera imaginaba posibles en su país: «Los americanos han inventado los parques de atracciones como escuela de serenidad y escepticismo […] Inventar un negocio –un gran negocio– a base de que la gente pague porque la maltraten es una cosa de genios» (106). Esta genialidad, supuestamente absurda para la mentalidad española, tampoco la entendió Julio Camba cuando descubrió el ajetreo de Coney Island: «un lugar donde cada día más de doscientas mil personas se reúnen para atropellarse ferozmente». Ambos ignoraron el carácter universal del infantilismo cuando la riqueza se reparte, con moderación, más allá de las elites.

Jacinto Miquelarena aparece como un despreocupado *flâneur* que callejea y curiosea a sabiendas de sus limitaciones para comprender lo observado. El cronista evita lo trascendente. Su objetivo es entretener al lector, ese sujeto «ligero y frívolo» que, según Julio Camba, «quiere que le digan las cosas de una manera rápida, fácil, agradable y sin palabras alemanas». En sus libros de viaje, el periodista bilbaíno cultiva una retórica caracterizada por una experiencia descentralizada, escéptica, irónica y relativista de la diversidad cultural. La curiosidad del viajero había templado el fundamentalismo del terruño. Asimismo, Jacinto Miquelarena rechaza cualquier disquisición y hace gala de realismo cuando evita dar una visión global del país que sólo conoce de manera fragmentaria. Tampoco ofrece la valoración de sus habitantes:

> Lo que no se puede escribir nunca de una ciudad es el capítulo 'Carácter de los nativos'. Ni aunque se haya estado sólo unas horas en esa ciudad. Porque el capítulo se escribe siempre sobre la impresión que nos ha producido el maletero (1931: 27).

El periodista vasco ni siquiera aborda los temas por su importancia intrínseca, sino en la medida que le interesan y llaman la atención como viajero. Jacinto Miquelarena escribe sobre la elección del presidente de EEUU porque su actualidad era insoslayable, pero obvia cualquier referencia a la crisis económica y social iniciada en 1929. El drama de la aurora de Nueva York, con sus «cuatro columnas de cieno» del verso lorquiano, queda oculto. La sensibilidad del vasco nunca incluyó una cuestión social que le resbalaba por aburrida,

al igual que a sus lectores. Tampoco comentó el empeño de la casa Ford para poner el automóvil al alcance de las familias. La revolucionaria idea por entonces maravillaba a su colega José Luis Salado: «un automóvil siembra la alegría en el espíritu» (*El Avisador Numantino,* 24-XII-1927). El cronista opta por la subjetividad de las preferencias y comparte así sus experiencias con los asiduos de *ABC*, sin abdicar de una condición, la del viajero, que asocia con el asombro de un primer encuentro:

> No hay manera de obtener la impresión certera de una ciudad con una larga permanencia en ella. Los contrastes van dulcificándose y ya no los vemos. Nosotros acabamos por alinearnos en la muchedumbre y adaptarnos a su ritmo. Desaparece la sorpresa.
> Una ciudad sólo puede verse bien a contrapelo, con virginidad de espectador. Sin amigos. A la aventura…
> Si yo hubiese vivido un año en Nueva York no hubiera podido escribir un libro sobre Nueva York, por exceso de familiaridad. Unos días me bastaron para comprender que no debía permanecer más tiempo allí (1931: 23).

Jacinto Miquelarena había callejeado por «la ciudad de la velocidad y el estrépito» (Julio Camba) sin sobrepasar los límites de su observación, poco dada a lo trascendente y la documentación con afán demostrativo. Esta actitud también se percibe en *El gusto de Holanda,* un breve volumen que recopila instantáneas, aforismos y comentarios acerca de un país donde «todo es limpio, nuevo, flamante» (1929: 44)[6]. «Holanda sonríe siempre» (34) y el viajero disfruta durante dos meses de sorpresas agradables: la sobria elegancia de sus habitantes, la tranquilidad de las calles, la perfección y la delicadeza del servicio en los restaurantes y, sobre todo, las muchachas que nadan en maillot de dos piezas, besan sin temor y «buscan de una manera instintiva el amor, sin complicaciones; no miran al hombre como a un adversario en la vida. Un saludo en la calle, un té y un jardín: el amor florece» (26).

Wenceslao Fernández Flórez no compartió esta idílica imagen cuando visitó Holanda en 1929, pocos meses después que su colega. Su libro de viajes es más convencional, pero permanece atento a las contradicciones de un país admirado por múltiples motivos. El periodista gallego también escribió sobre el orden, la pujanza, la limpieza, el sentido práctico, el bienestar, la gastronomía y la belleza de una Holanda tan distinta a España, pero percibió la influencia negativa de la religión en un puritanismo que abarcaba cualquier ámbito

6. El motivo del viaje a Holanda sería la celebración de los IX Juegos Olímpicos en Ámsterdam durante el verano de 1928, aunque en el volumen no se da noticias de los mismos. El interés del autor por los aforismos y las frases ingeniosas le llevó a recopilar, en 1951, *El lenguaje del amor y las mil y una frases peregrinas* para la colección Crisol, de Aguilar.

de la cotidianidad: «La moral holandesa es angosta, sombría e incómoda» (1932: 292). Incluso propone colocar un cartel en la frontera: «Nación para familias y señores formales de más de cincuenta años. Abierta de ocho de la mañana a seis de la tarde. Se prohíbe bailar los domingos» (1932: 293). Wenceslao Fernández Flórez no contemplaría a las mismas muchachas en maillot de dos piezas o, al menos, moderaría su entusiasmo a la hora de valorar e interpretar esa imagen. El *flâneur* vasco se consideraba exento de la obligación de ponderar el atractivo de lo contemplado con despreocupación, pero el viajero en calidad de periodista debía informar a sus lectores, aunque fuera con el humor de quien reconoce la inferioridad de su país ante «la máquina humana» de Holanda:

> La máquina humana de esta organización social es la que impresiona mi atención de español acostumbrado al gobierno de la Providencia, de súbdito de un país donde a todas horas parece que se ha dado la voz de sálvese el que pueda, y la autoridad es vanidad, y la riqueza huele sospechosamente a botín, y donde detrás de los rótulos más pomposos casi nunca hay nada (1932: 274)[7].

Jacinto Miquelarena nunca mostró esta vena regeneracionista de su colega gallego, aunque en algunos aspectos quedara implícita gracias a su admiración por un país que le sedujo con su belleza y armonía: la naturalidad de un saludo, un té en un jardín y un amor que florece. Esta elegancia la apreciaba un caballero que, como su colega Julio Camba, huía del anacrónico convencionalismo de España en materia amorosa, tanto como de la mecanización norteamericana que había sustituido el amor por el *fox-trot* y el *one step*. La admiración por la naturalidad se corresponde con el rechazo de los atavismos morales y la defensa, sin retórica, de fenómenos como el desnudismo. La encontramos en varios de sus artículos publicados a principios de los años treinta. La consecuencia:

> La moral, por lo visto, no responde a principios inmutables. Se deforma, ensancha sus límites. Con un poco de malhumor acaba por aceptarlo casi todo. Y se diría que no se equivoca [Hermann Graf] Keyserling cuando asegura que lo inmoral no es sino un estado transitorio hacia una moral nueva (71).

El filósofo alemán era admirado, y citado, por los amantes de los proverbios. Estos lectores no solían disfrutar con las obras densas de centenares de páginas. También los nazis defendieron el desnudismo mientras pensaban en

7. Wenceslao Fernández Flórez completa así esta reflexión: «Creo que cada español vale mucho, y la suma de los españoles poco, paradójicamente. Nuestra inferioridad con respecto a otros países no consiste en el individuo, sino en la organización de estos individuos. Somos un conjunto de buenos elementos que funcionan muy mal» (1932: 262).

una moral nueva, pero en estos relatos de viajes encontramos a un Jacinto Miquelarena hedonista, tolerante y dispuesto a ser sorprendido. No se sentía amenazado como miembro de una minoría selecta. La seguridad le permitía mantener el equilibrio de la elegancia y el humor. Sus viajes eran un motivo de disfrute a compartir con el lector. El periodista evita lo trascendental y su tendencia al aforismo encuentra suficientes motivos en la observación de un país distinto al suyo, aquella España tremenda sintetizada en una frase de su amigo Pedro Mourlane Michelena que acabaría siendo popular: «¡Qué país, Miquelarena!» (Campmany, 1994).

El corresponsal de *ABC* rechaza el «dicentismo» –pensaría en el drama *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta– y el casticismo. Le molesta la cultura popular con aires reivindicativos, así como una tradición que contrapone a los rascacielos y otras muestras del Madrid «chicaquista», de Chicago, que anhela ver como promesa de futuro (1931:111). Jacinto Miquelarena argumenta sobre la oferta turística completada con la gastronómica[8], lamenta algunas costumbres de sus compatriotas y se queja de su soledad de viajero: «El español que viaje por Europa siempre va en singular» (1929: 84).

El periodista bilbaíno ejerce de señorito cosmopolita en USA, el país que protagoniza un período histórico abierto a los cambios. La novedad, curiosa y circunstancial, le satisface con un optimismo generacional, pero pronto acarrea también cambios en lo considerado como inmutable por afectar al orden social y económico. La respuesta de algunos elegantes fue un cambio de actitud para buscar el amparo del autoritarismo. Al igual que sucediera con varios de sus colegas, en Jacinto Miquelarena prevaleció el miedo a perder privilegios. La II República, para ellos, se convirtió en una amenaza de «los marxistas». La reacción del grupo fue radical, también violenta hasta el punto de olvidar la elegancia de aquellos años veinte, cuando ser modernos y viajeros resultaba menos comprometido.

8. Sus viajes por Francia le proporcionaron más oportunidades de gozar en este sentido: «Me he emocionado dulcemente visitando en Camembert la estatua elevada a la mujer que ha inventado el queso Camembert. Tendrían que ser las ostras un producto de factoría para que se haya fabricado en el mundo una cosa más genial» (1931:149).

BIBLIOGRAFÍA

ARAQUISTAIN, Luis (1920), *El peligro yanqui,* Valencia, Sempere.
CAMBA, Julio (1934), *La ciudad automática,* Madrid, Espasa-Calpe.
— (1947), *Un año en el otro mundo,* Madrid, Espasa-Calpe.
CAMPMANY, Jaime (1994), «¡Qué país, Miquelarena!», *ABC,* 26-II-1994.
CAÑAS, Dionisio (1994), *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos,* Madrid, Cátedra.
FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1932), «Holanda», en *La conquista del horizonte. Viajes,* II, Madrid, Pueyo, pp. 167-298.
GARCÍA LORCA, Federico (1981), *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna,* ed. Eutimio Martín, Barcelona, Ariel.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998), *Diario de un poeta reciencasado,* Madrid, Cátedra.
MARTÍNEZ CACHERO, José Mª (2009), *Liras entre lanzas. Historia de la literatura 'nacional' en la Guerra Civil,* Madrid, Castalia.
MIQUELARENA, Jacinto (1929), *El gusto de Holanda,* Madrid, Espasa-Calpe. Reed.: Madrid, La Novela del Sábado, nº 28, 1939.
MIQUELARENA, Jacinto (1930), *…Pero ellos no tienen bananas (El viaje a Nueva York),* Madrid, Espasa-Calpe.
MIQUELARENA, Jacinto (1931), *Veintitrés,* Madrid, Espasa-Calpe.
MORENO VILLA, José (1976), *Vida en claro,* México, FCE. 1ª ed., 1944.
MORENO VILLA, José (1989), *Pruebas de Nueva York,* Valencia, Pre-Textos. 1ª ed., 1927.
PÉREZ DE AYALA, Ramón (1959), *El país del futuro. Mis viajes a Estados Unidos (1913-1914/1919-1920),* Madrid, Biblioteca Nueva.
PLÁ, Josep (2002), *Dietarios,* I, Madrid, Espasa-Calpe.
RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2011), *Hojas volanderas. Escritores y periodistas en tiempos de República,* Sevilla, Renacimiento.

Fecha de recepción: 22-12-2011
Fecha de aceptación: 30-4-2012

LOS BARRIOS DE ELVIRA LINDO

Carmen SERVÉN DÍEZ

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La actual teoría de la literatura procura superar la concepción del espacio como ámbito exclusivamente topográfico de la historia y aborda, desde diversos ángulos y con resultados dispares, el problema del espacio como aspecto crucial de la mímesis. La crítica ha mostrado ya que la tematización de ciertos espacios y su consiguiente valor simbólico se relacionan con las coordenadas socio-económicas e históricas en que se consolidan ciertas formas de vida y pensamiento, así como ciertos criterios estéticos. De ahí que algunos espacios bien diferenciados se conviertan en tópicos durante determinados periodos artísticos, y adquieran un valor simbólico concreto a través de la mirada de un autor particular. Tal ocurre con el barrio madrileño, que constituye una constante en la obra narrativa de Elvira Lindo y se erige además en síntoma de la realidad social contemporánea.

En las novelas de Lindo, el hombre y su paisaje se acompañan en el seno del barrio dibujando el mundo peculiar del Madrid posmoderno, en que la globalización y otros fenómenos modifican notoriamente el mosaico urbano: la yuxtaposición de razas, etnias, culturas y valores; la consideración de un centro histórico mítico y vacío, frente a los centros comerciales periféricos que cubren el ocio de la población; las enormes masas de inmigrantes que se instalan en zonas bien circunscritas, forjando así una peculiar forma de chinatown, como Lavapiés... Madrid ya no es una ciudad con una almendra central de ocio y comercio, sino una constelación de barrios peculiares en los que arraiga el apego del urbanita.

Lindo procura captar los «espacios diferenciales» de lo urbano; siempre consciente de que el espacio no es un vacío colmado o no de materiales, y de que el grado de centralidad es relevante. Su novelística es, entre otras muchas ofertas interpretativas de la realidad, un homenaje y una crónica posmoderna de los barrios de Madrid, especialmente de los barrios del extrarradio. No se entienda por ello que se trata de un conjunto narrativo reducido a la fotografía costumbrista; Lindo habla de desgarros

interiores, de superación y crecimiento personal, de relación entre el interior y el exterior de las personas..., lo que desborda a todas luces la pintura de costumbres.
Palabras clave: Elvira Lindo, espacio narrativo, barrio, Madrid, posmodernidad

ABSTRACT

The current theory of literature seeks to overcome the conception of space as a Material context of the story and addresses, from different angles and with varying results, the problem of space as a crucial aspect of mimesis. Critics have already shown that the use of certain spaces grants them a symbolic value. This happens with the districts o Madrid which are a constant in the narrative works of Elvira Lindo and stand also a symptom of contemporary social reality.

In the novels of Lindo, globalization and other phenomena have notably modified the urban mosaic: the juxtaposition of races, ethnicities, cultures and values, the transformation of the city model into a polycentric scheme, the huge masses of immigrants who settle in well circumscribed areas, forging a peculiar form of Chinatown…. Madrid is no longer a city with a central core of leisure and commerce, but a constellation of distinctive neighborhoods that become the habitat of the urbanite.

Lindo seeks to capture the «differential spaces» of the urban, she is always aware that space is not a vacuum filled or not, and that the degree of centrality is relevant. Her novels are, among other deals interpretation of reality, a postmodern tribute and a chronicle of the neighborhoods of Madrid, especially in suburban neighborhoods. Do not understand why this is reduced to a narrative of traditional photography, the author speaks of interior tears, overcome, and personal growth, relationship between inside and outside of the people..., which overwhelms clearly the painting of manners.
Key words: Elvira Lindo, narrative space, neighborhood, Madrid, postmodernism

La percepción del espacio se ejecuta desde presupuestos distintos y con distintos resultados a lo largo de la Historia del Arte. Entre los estudiosos de la Literatura, ya Claudio Guillén destacaba la capacidad configurativa del espacio que posee la mirada humana[1] y, por su parte, Leonardo Romero Tobar avisaba que la elaboración artístico-plástica y literaria del espacio es un «elemento fundamental en la estructura de la obra literaria y logra su máxima potenciación en los textos de ambientación realista»[2]. Ambos profesores contribuyen

1. «Es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje», decía el profesor (Guillén, 1996: 67).
2. Romero Tobar desliza el punto de vista citado en un estudio dedicado a anotar la relación existente entre localización geográfica y cierta clase de empleo del espacio. Es decir: emprende un estudio vinculado a la consideración de que el espacio y su representación o configuración en la obra literaria pueden adquirir distintos aspectos y funciones. Análisis reciente de distintos textos acerca de Madrid sobre los que se proyectan estilo,

pues a poner de relieve la importancia que adquiere en el arte la configuración del espacio, que consideran sometido a instancias intencionales y estilísticas.

La cuestión espacial ha cobrado así singular interés para la crítica literaria y es objeto de aproximaciones por parte de grupos de investigación diversos que procuran iluminarla en textos también variados: véase por ejemplo, el excelente volumen plural editado por Carmen Porrúa, que recoge los resultados obtenidos por un equipo de investigación atento a la copiosa bibliografía previa sobre la relación ciudad/literatura debida a autores como Lotman, Bachelard, Bajtin o Benjamin y, en consecuencia, busca nuevas formas de abordar la cuestión. El mencionado corpus teórico de partida insta precisamente a abandonar «la idea simplificadora del espacio-marco», para enfocar el problema desde otros ángulos: prisma ideológico, construcción referencial, configuración de personajes y situaciones… (Porrúa, 1999: 6). Como ya avisaba Vallés Calatrava cuatro años antes, los trabajos recientes sobre el espacio literario han procurado «superar su concepción como ámbito exclusivamente topográfico de la historia e incardinarlo en un funcionamiento textual más complejo» (1996: 1528). Y además, como quiere Garrido Domínguez (1996: 721), hay que contar con planteamientos como los de Bachelard y Durand, que «se interesan fundamentalmente por el significado del espacio a través de su conexión con arquetipos culturales y, en definitiva, antropológicos» (1996: 720).

Por su parte, R. Bourneuf y R. Ouellet anotaban que «las nociones de descripción y, más en general, *espacio* narrativo han sufrido numerosos avatares» a lo largo de la historia de la novela (1975: 129) y aseguraban que «la representación del espacio en la novela constituye uno de los aspectos concretos del problema crucial de la mímesis, del que se ocupan escritores, historiadores y críticos desde Platón y Aristóteles» (1975: 139). Además avisaban de que las fórmulas y efectos de la representación de lo espacial en un texto novelesco son variadísimas, desde la oferta de un mínimo de indicaciones geográficas, hasta la minuciosa descripción material o también la tematización del espacio (1975: 115 y ss.).

Precisamente, sabemos también que la tematización de ciertos espacios y su consiguiente valor simbólico, se relacionan con las coordenadas socioeconómicas e históricas en que se consolidan ciertas formas de vida y pensamiento, al igual que ciertos criterios estéticos. Así, por ejemplo, en un trabajo extraordinariamente atractivo, Lily Litvak ha mostrado la importante

peculiaridades personales e ideas estéticas de escritores diversos en momentos sucesivos de la historia de la literatura, es el revelador artículo de Rebeca Sanmartín Bastida. Los estudios sobre Madrid como espacio narrativo son numerosísimos; se hallarán al respecto muchas referencias bibliográficas actualizadas en el trabajo de Tudoras.

presencia de cierta clase de espacios y de motivos ambientales concretos en la gran literatura del realismo: los grandes puertos, la maquinaria o el ferrocarril, irrumpen con fuerza en la literatura de fines del siglo XIX en España, en plena expansión industrial. La investigadora destaca especialmente la omnipresencia del tren, que constituye «el símbolo más expresivo de la colonización del paisaje por la industria en el siglo XIX» (Litvak, 1991: 181) [3].

Pues bien, si ciertos elementos o espacios bien diferenciados constituyen tópicos en determinados periodos artísticos y adquieren un valor simbólico concreto a través de la mirada de un autor particular, el barrio constituye una constante en la obra narrativa de Elvira Lindo y se erige además en síntoma de la realidad social contemporánea. Es cierto que la autora ha afirmado en entrevista con Óscar López (2002: 52) que«igual que en las películas prefiero el plano medio, en la vida prefiero el ser humano al paisaje»; sin embargo, en sus novelas el hombre y su paisaje se acompañan en el seno del barrio dibujando el mundo peculiar de la España posmoderna. Con ello, se ha dicho, la autora se sitúa «a la cabeza de la novelística que rinde homenaje a los personajes anónimos de condición modesta» (G. Iturbe, 2005: 58).

El rastro autobiográfico está, desde luego, operando en los relatos de Lindo. Ella misma ha «repetido hasta la saciedad»[4] que no procede de familia obrera, pero sí de un barrio periférico: Moratalaz. Su padre era un alto ejecutivo y ella se atrevía a coger en ocasiones taxis para acudir a estudiar a la Facultad; pero en su mundo adolescente o juvenil convivió con familias de clase media y otras de posición inferior. La experiencia del barrio está bien arraigada en la biografía de Elvira Lindo.

Todo ello contribuye a situar a la autora en el vértice de la posmodernidad. Como avisa la geógrafa Emilia García Escalona, Madrid ha venido sufriendo a fines de siglo un «silencioso» proceso de cambio (2002: 173); el «mosaico urbano está cambiando sus teselas poco a poco» (2002: 174), y dada la inexorable globalización a que asistimos, «lo local o singular se convierte en una cualidad cada vez más apreciada» (García Escalona, 2002: 174[5]). Lindo recoge precisamente gran parte de los factores que permiten hablar de Madrid como urbe posmoderna: la yuxtaposición de razas, etnias, culturas y valores; la consideración de un centro histórico mítico y vacío, frente a los

3. El tren en la literatura ha sido objeto de atención por parte de otros investigadores; véase, por ejemplo, el artículo de González Herrán (1996). Evidentemente las artes plásticas de ese período también incluyen al tren en sus construcciones del espacio; recuérdense los cuadros de Darío Regoyos.
4. Son palabras de la escritora en su entrevista ya citada con Óscar López (2002: 54).
5. García Escalona (2002) sigue de cerca, según ella misma indica, a Pérez Sierra (2000).

centros comerciales que cubren el ocio de la población; enormes masas de inmigrantes que se instalan en zonas como bolsas, zonas que constituyen una peculiar forma de *chinatown*, como, por ejemplo, Lavapiés. Madrid ya no es una ciudad con una almendra central de ocio y comercio, sino una constelación de barrios peculiares en los que arraiga el apego del urbanita.

La presencia del barrio y su proyección sobre la caracterización de los personajes y de la acción son elementos clave ya en la primera colección de relatos publicada en volumen por Elvira Lindo: *Manolito Gafotas* (1994). Este libro, que tuvo extraordinario éxito entre niños y adultos, ofrece en un volumen breves narraciones sobre un personaje que se había venido haciendo famoso a través de la radio desde los años ochenta[6]; su creadora, con una larga trayectoria en la redacción de programas radiofónicos diversos y capaz además de intervenir como actriz en ellos, redactaría después varios volúmenes más en torno a Manolito*: Manolito Gafotas, Pobre Manolito, ¡Cómo molo!, Los trapos sucios, Manolito on the road y Yo y el imbécil*. Como ha mostrado Salvador Oropesa (2003: 17), estos libros no son idénticos entre sí, sino que cada entrega de historias de Manolito se fragua en torno a matices distintos del personaje y su ambiente, aunque siempre se respeta la caracterización de los personajes y el entorno que fijaba el volumen inaugural (Oropesa, 2003: 17).

El comienzo absoluto de la serie de libros dedicada a Manolito Gafotas se abre con una presentación que el personaje central hace de sí mismo: «Me llamo Manolito García Moreno, pero si tú entras en mi barrio y le preguntas al primer tío que pase…» (9). Así, el nombre del personaje y el barrio, como entorno de referencia, resultan inseparables y definitorios desde un principio. La presencia del barrio es constante y se reitera una y otra vez con funciones sutilmente matizadas, pero siempre abocadas a ubicar escenas de ese carácter costumbrista del que ha hablado Santos Sanz Villanueva (2002). Desde la primera página del primer libro de la serie, Manolito aparece flanqueado por su mejor amigo, el Orejones, por sus padres y por un espacio bien determinado: «Carabanchel, que es mi barrio» (9; también en 16, 78, 105). La expresión «mi barrio» no se le cae de la boca al protagonista narrador (74, 78); y funciona como una proclamación de pertenencia.

La elección de un barrio madrileño periférico para ambientar las historias de Manolito es decisiva en lo que respecta al significado y al éxito de la serie. Se trata de un barrio suburbial de bloques en altura cuyas viviendas alcanzan en general precios moderados y cuyos habitantes son gentes modestas. Estos

6. En el programa «Mira la radio», de Radio Nacional, 1988; pasó luego a la SER, al programa «A vivir que son dos días» (Oropesa, 2003: 17).

vecinos se han instalado en la capital no antes de la penúltima generación e integran el aluvión de inmigrantes que acuden a la gran urbe con el afán de mejorar sus condiciones de vida, pero traen expectativas y costumbres tradicionalmente rurales y familiares. Carabanchel es un barrio popular y, de esta forma, Manolito y su familia forman parte de un contingente humano bien perfilado en el imaginario cultural español.

El barrio, Carabanchel, es visto desde la óptica de Manolito, cuyas explicaciones sobre él están supeditadas a una anárquica lógica infantil que dota de color local a las historias. Dice por ejemplo: «En mi barrio, que es Carabanchel, hay de todo: hay una cárcel, autobuses, niños, presos, madres, drogadictos y panaderías…» (16). En enumeraciones como ésta los personajes propios del mundo infantil («niños», «madres») se yuxtaponen a un paisaje urbano convencional («autobuses», «panaderías») pero también a edificios y personajes propios de un centro urbano muy conflictivo o degradado («cárcel», «drogadictos»); todo ello configura la amalgama familiar a un niño del extrarradio más modesto.

El protagonista de estos textos, Manolito, ha sido ya objeto de rigurosos análisis socio-críticos: es un niño corriente, que «emplea un lenguaje mezcla de muchos acentos, murciano, andaluz y manchego» puesto que «trata de representar a todos los niños españoles», pero especialmente los del sur (Oropesa, 2003: 20). Sus amigos también son paradigmáticos, pues constituyen ejemplares característicos de la clase media baja (Oropesa, 2003: 21). Todo ello viene a corroborar la intención autorial de lograr un retrato costumbrista de una barriada madrileña de fin del siglo XX: los lances, episodios, ambientes, personajes, reacciones..., forman parte de la vida cotidiana en la periferia de Madrid a la que se ha añadido una pizca de lo grotesco y se ha restado todo verdadero asomo de tragedia. Veamos un par de ejemplos. El «chulito de mi barrio» es en la serie Yihad[7], un chico agresivo y fuerte cuyo nombre revela procedencia extranjera, pero en ningún momento Yihad o su abuelo, que es amigo del abuelo del propio Manolito, se revelan extraños a la vida habitual del barrio. Yihad, como toda la pandilla de Manolito, visita a la psicóloga del colegio, porque la maestra sospecha que todos ellos van a «acabar siendo unos delincuentes» (29). Sin embargo, desde la mirada ingenua del protagonista narrador, estos chicuelos de barrio no son distintos a los demás niños. La diferencia entre Yihad y el resto existe exclusivamente en el plano del arrojo y

7. El matón de barrio es una figura tópica que reaparece en obras posteriores de Elvira Lindo; En *El otro barrio* hallamos a Valentín, que se ríe de los más débiles y propala la historia de «sus insignificantes hazañas de héroe de barrio» (106).

la fuerza física; pero cualquier atisbo de conflicto intercultural está descartado en la mirada de Manolito.

Con idéntica naturalidad se relata el atraco que sufre el abuelo de Manolito: «Viene un tío de tantos que se ven por mi barrio y le dice que le dé doscientas pesetas» (55); como el abuelo se niega, «va el tío y saca una navaja de grandes dimensiones y nos amenaza» (55). Pero el lance toma caminos insospechados, pues la navaja procede del pueblo del abuelo, éste pregunta al atracador sobre su procedencia, y cuando éste reconoce que es hijo de una señora de aquel lugar, el abuelo lo amenaza con revelar a la madre las andanzas del ladrón. De esta forma el atracador termina devolviendo el dinero sustraído y además entregando la navaja a sus víctimas (57-58). El paisaje familiar y el color local tiñen de cotidianidad inofensiva lo que en otra clase de ficción podría cobrar aire truculento. Los ecos del esperpento afín a otras ficciones del mismo periodo se perciben en esta naturalización de la transgresión, que se despoja de lo siniestro para ofrecerse llena de colorido y gracia, tal como sucede en las películas de Pedro Almodóvar.

Además, el barrio constituye el marco de todas las iniciativas y celebraciones en que participa Manolito: los eventos escolares, los aniversarios y fiestas… El barrio es el territorio en que Manolito y sus amigos quieren triunfar. Cuando se disfrazan, siguiendo una línea pacifista impuesta por los adultos, los chicos piensan: «íbamos a machacar a todos los niños de todos los colegios del barrio con nuestros trajes de palomas de la paz» (108); mientras tanto, el hermano pequeño de Manolito también pensaba destacar en espacio igualmente acotado: lucía encantado un disfraz «convencido de que era el más bonito del barrio» (117). La actitud de todos estos niños revela las contradicciones propias y ajenas. Así, el apego y la crítica al barrio se entreveran inconscientemente en el discurso de Manolito, que explica por ejemplo: «iban a retransmitir el festival por Radio Carabanchel, que es una radio que se hace en mi barrio y que, como no tienen dinero para micrófonos, mi abuelo dice que hacen los programas por el viejo sistema indio de abrir la ventana y hablar a gritos» (112). Y el barrio es la comunidad cuya voz marca la regla: «en eso está de acuerdo todo Carabanchel» (130), lo que implica una verdad irrebatible. Carabanchel es el centro del «mundo mundial» según la percepción de Manolito, con su meteorología peculiar (136) y donde todas las familias reciben el verano con hábitos parecidos (137).

El éxito del Manolito inicial, y el gran eco de toda la serie, sin duda animaron a Elvira Lindo a transitar los caminos del relato impreso. Y más adelante, empezó a ofrecer novelas de mediana extensión y no orientadas al público infantil. La primera de ellas se vincula al barrio ya desde el título: *El otro*

barrio (1998). Es una historia en que la concatenación inverosímil de casualidades convierte a un adolescente en sospechoso de varios asesinatos. En esta novela hallamos de nuevo como marco de referencia un barrio madrileño del extrarradio popular: Vallecas. Y el protagonista otra vez es un chico, ahora un adolescente de quince años, «que por no se sabe qué extrañas razones acabó con la vida de dos personas y un perro»[8].

En la cadena de azares y malentendidos que constituyen el punto de partida de la historia narrada, el barrio constituye un marco de referencia y un espacio cuyas características se proyectan sobre la acción y sus resultados. Así, cuando el chico, Ramón Fortuna, procura escapar del escenario de sus azares y desgracias, su aparente culpabilidad se refuerza ante los demás cuando la voz narrativa explica:

> Corrió frenéticamente. Probablemente a nadie le extrañó aquella carrera. Cuando un chico corre de esa manera o bien ha robado un bolso o bien pierde el autobús o ha tomado algo. Ninguna de las tres cosas son extrañas en el barrio (50).

El abogado defensor de Ramón Fortuna es un hombre joven que se siente vinculado a su cliente por lazos anudados antaño entre sus dos familias, residentes en el mismo barrio: Marcelo, el abogado, piensa al respecto lo siguiente:

> La cosa es que él también era de aquel barrio, bueno, mejor sería decir que había sido, porque todo aquello le parecía de una vida anterior a la que no le apetecía demasiado acercarse. Nunca sintió ese sello del barrio que dicen tener algunos vallecanos, al contrario, desde muy joven se encontró ajeno y en cuanto pudo se marchó de allí, no sólo físicamente, sino también de la clase social en que se había criado (55).

Marcelo ha prosperado y ha escapado del barrio original, y en su mente contrasta la vida pasada en el barrio periférico con la del presente en el barrio céntrico:

> El olor de la coliflor recocida que inundaba la escalera de su casa; los domingos por la tarde en el barrio, sin un duro, estudiando en un cuarto desde el que se oía la televisión de sus padres, la radio del de al lado, los gritos del de arriba, y los polvos del de más allá, y la vergüenza por ser un chaval formal, el que quiere hacer carrera, el que no se droga. Cada cosa que él había conseguido había sido un paso para alejarse de aquellos tiempos; cada cosa que poseía era un anclaje más en su vida presente: una mujer preciosa, del barrio de Chamberí, del centro; una casita adosada en una urbanización de las afueras. No había vuelta atrás (56).

8. Un aspecto de esta novela que merece atención es el simbolismo onomástico: el desgraciado joven víctima del azar y acusado de asesinato múltiple se llama Ramón Fortuna; el matón de barrio es Valentín...

Marcelo se resiste a regresar al barrio donde transcurrió su infancia: «no hay nada que me una a mi barrio», explica (100). Y ese barrio es, también a ojos de otros personajes, símbolo de una forma de vida estrecha y de una clase social que se desea abandonar. La madre de Ramón, Gloria, está decidida a sacar a su hijo del atolladero, de ahí que tome dos decisiones simultáneas y radicales: confesar a Ramón Fortuna que ella es su verdadera madre biológica, y sacar al chico del barrio: «No quiero que vuelva a un lugar que le es tan ingrato. Buscaré la forma de que viva en otro barrio» (121).

Por fin, el título de esta novela cobra doble sentido a la vista del párrafo final, pues en él Marcelo evoca a su padre, su niñez, su familia y el pasado; se siente próximo a Ramón Fortuna, y acepta las voces, «los ecos que nos llegan desde el otro barrio» (174): Vallecas y «el más allá» simultáneamente.

Algo más inesperado que la muerte (2002) ofrece de nuevo una clase de conflicto en que lo territorial es pertinente, aunque en este caso las tensiones de fondo son no sólo social de carácter social sino también sexual. Las rivalidades del mundo intelectual, la posición lograda gracias al matrimonio por la joven esposa de un escritor, la naturalidad, la independencia de criterio y el aplomo con que se comporta la criada y la revelación del conflicto, se despliegan ante el lector mientras un taxi se desplaza entre los dos polos geográfico-sociales de la novela. En un extremo, Eulalia que, gracias a su matrimonio con Samuel, forma parte de la crema intelectual madrileña, ubicada en el barrio de Salamanca y asidua al círculo de Bellas Artes y al Teatro Real; en el otro, Tere, la asistenta doméstica residente en San Blas[9], un barrio popular que forma parte de ese conjunto urbano lleno de vida que son los barrios madrileños del extrarradio.

Al comenzar la novela, Eulalia recibe una llamada telefónica de su asistenta mientras se está preparando para ofrecer en su casa, dentro de pocas horas, una cena con dos camareros y varios importantes invitados; Tere interrumpe los quehaceres de Eulalia desde un barrio lejano. Reclama con insistencia a su señora, que acuda a verla, que su presencia es imprescindible (57). Eulalia sospecha incluso si no se habrá producido algún pequeño robo doméstico que Tere desearía ahora confesar.

Desde el inicio de la novela se contraponen dos figuras de mujer, una central, otra lejana, de distintas clases sociales, la señora del barrio de Salamanca, la asistenta doméstica de San Blas, y en ambas mujeres hay un rastro autobiográfico de la propia autora. Tere es una joven habitante de un barrio periférico popular, como lo fue Lindo; Eulalia, como la autora, ha vivido experiencias

9. Que la pija Eulalia confunde con el barrio de la Concepción en p. 53.

laborales ligadas a la radio (62). La aparente diferencia social y temperamental entre las dos mujeres de ficción, se diluirá paulatinamente a través de la novela. Veremos que ambas son de procedencia modesta y que ambas se las ingenian para progresar por medio de su buen palmito.

A partir del pasaje en que se introduce el barrio de Pacífico en la obra como lugar de origen de Eulalia, se despliega el difícil pasado de ésta (78 y ss); durante más de un centenar de páginas[10], se van a mostrar los antecedentes y derivas en que se forja la personalidad de Eulalia: ambiciosa y pija, casada con un prestigioso y anciano escritor, y adúltera con un amante cuya inferior posición social es su principal defecto.

La segunda parte de la novela[11] desarrolla la figura de Tere, cuya perspectiva personal sobre los hechos de la ficción constituye ahora el hilo del relato. Así, averiguamos cómo Tere cayó en brazos del señor de la casa que limpiaba, y conocemos el pasado de la joven:

> Cuando el abuelo medio paralítico se fue a vivir a su casa porque ya no podía valerse por sí solo, la niña aceptó sus aproximaciones, que fueron al principio supuestamente casuales y luego premeditadas, como el resultado de la maldición que llevaba tantos meses torturándole el pensamiento, y a pesar del dolor y del terrible secreto, casi llegó a sentirse aliviada por saber exactamente en qué consistía la materialización de la amenaza (235).

Endurecida y solitaria tras sufrir abusos sexuales durante su infancia, Tere sueña con un hogar propio, un piso exterior en un barrio joven:

> una casa con todas las ventanas a la calle, que entre luz por todas partes, y no el patio éste, que tengo que oler la coliflor que hace la de abajo y se me pega el tufo a la ropa tendida, un piso cerca de mi hermana, en Las Rosas… (255).

Tras presentar y desarrollar sucesivamente las dos figuras de mujer que polarizan la acción de este relato, el viaje en taxi de Eulalia, que ha venido recorriendo la enorme distancia urbana y social existente entre el barrio de Salamanca y el de San Blas, y que ha dado lugar a un largo recorrido narrativo por los pasados biográficos de las dos protagonistas, concluye y la señora llega frente al portal de la criada; el nuevo capítulo se abre cuando Eulalia «Ya esta aquí. Ha llamado al telefonillo» (258).

Es decir: el punto de vista narrativo se ha desplazado desde un «aquí» de Eulalia, que focalizaba inicialmente el relato y caminaba por un barrio céntrico y acomodado, hasta un «aquí» periférico y ligado a la figura de Tere. El encuentro entre ambas mujeres se produce en San Blas, y asistiremos a la

10. Casi la mitad de la extensión total de la novela, hasta página 226.
11. Desde página 227.

estupefacción de Eulalia cuando comprenda que su marido la ha engañado de forma habitual con la asistenta (268), y a su enorme estupor cuando se hace cargo de que él acaba de morir en casa de ésta (270-71) durante una cita erótica. El juego de malentendidos que se suceden en la conversación entre ama y criada constituye una radiografía esperpéntica de las diferencias sociales en el Madrid de entresiglos. Y la distancia social se mide por la separación entre distintos barrios urbanos, que viene subrayada y a la vez cuestionada en pasajes como el siguiente:

> La señora me dijo un día que la casa no funcionaría si no fuera por mí. Me lo dijo un domingo que se estropeó la caldera y me pidió que fuera desde mi barrio (San Blas), hasta el suyo (Alfonso XII) y fui y en un momento la dejé lista, funcionando. Luego ya no me lo ha vuelto a decir, pero no me hace falta que me regale el oído porque yo lo sé (272).

La tercera parte del relato, cuyo título es el de la novela –«Algo más inesperado que la muerte»– todavía depara mayores y más peliagudas sorpresas a Eulalia, sobre la que de nuevo se focaliza el relato, y al lector: Eulalia recorre Madrid con su chófer, camino de un homenaje que se va a tributar a su difunto marido en el barrio de las Rosas, un joven barrio de la periferia. En el acto-homenaje, la viuda ha de entregar un pequeño premio literario. Ante su asombro, Tere es la ganadora, y ha acudido acompañada de un chicuelo: el hijo póstumo de Samuel, el gran escritor fallecido.

Eulalia que, según venimos a saber, había comprado el silencio de Tere y que no contaba con la existencia del vástago, se da cuenta de que nunca acabará de pagar:

«Echa a andar hacia el coche. Le falta el aire [...] no habrá manera de librarse de ella, no habrá manera...» (314)

La novela y la geografía madrileña se han completado. Los barrios han funcionado como constelación de lugares de referencia personal repletos de connotaciones. Y los grupos humanos y sociales se han venido identificando con actividades, experiencias y locales emblemáticos en la historia del Madrid reciente[12].

12. Con breve trazo se evoca, por ejemplo, el Madrid de los años sesenta del siglo XX, cuya datación se ofrece en p. 78, y cuya forma de ocio nocturno se dibuja poco antes (p. 77): «Todas aquellas mujeres que visitaban las salas de fiestas – boîtes donde actuaban los malos humoristas o los cantantes demodé – acompañadas de sus maridos pero que por su manera de vestir, de pintarse, de arreglarse el pelo, largo y un poco cardado en la parte de atrás, siempre daban la impresión de estar esperando una oportunidad más jugosa. A veces eran actrices de varietés, que después de la función se tomaban una copa, o gogós que animaban la pista, también había locutoras de televisión, de las de entonces, que sólo servían para anunciar la programación, cantantes sin mucho éxito,

Una palabra tuya, aparecida en 2005, trata, una vez más, de personas corrientes que recorren los barrios de Madrid. La protagonista, Rosario, pertenece a una familia venida a menos; su voz conduce el relato y va mostrando las relaciones y experiencias que vive esta mujer contradictoria, arisca y vulnerable. Uno de los factores que juega un importante papel en esta novela es la evidente distancia entre las aspiraciones y las posibilidades que se ofrecen a los personajes. Para sobrevivir, Rosario ha de desempeñar un trabajo que disgustaría mucho a su madre por considerarlo un desdoro: barrendera. Así que Rosario ocupa ese puesto, pero lo oculta, asegurando que está destinada a una labor administrativa de oficina.

Ese trabajo clandestino, inconfesado en el entorno familiar y social, implica un permanente transitar por calles y parques de la geografía urbana madrileña. La ciudad se presenta como una retícula cuyos espacios son relativamente independientes o distintos entre sí, de tal modo que el carácter peculiar de esos espacios contribuye a fijar el sentido de cada paso de los personajes. Así, en un determinado momento explica Rosario que «limpiar la calle a la vista de todo el mundo» «es un palo» (34), confesando lo siguiente: «Me llega a tocar mi barrio en el reparto y yo no acepto el puesto, eso tenlo por seguro. Pero como me salió el barrio de Pacífico, me dije, esto para mi madre es como la China» (34).

La lejanía psicológica que así se establece entre dos barrios de Madrid es enorme. Y eso es lo que cuenta. El Madrid que se dibuja en esta novela no se acompaña de una descripción de barrio alguno, sino que es avalado por una imagen mental de distintas zonas de la capital, cuyo valor moral, material, práctico, social..., juega un papel en la historia. Los jardines del Matadero (135), Ventas (197), el Tanatorio (198), la calle Toledo (231), Mira el Río Baja (232)..., son mencionados como parajes ligados a los personajes. Tal como observa Rosario, la protagonista-narradora, «Parece que a cada persona le atribuimos un paisaje, ese donde nosotros la hemos conocido»... (231).

La contribución de ciertos sectores de la geografía madrileña a la caracterización de los personajes y de la acción es evidente en esta obra. Y asoma además una percepción muy interesante del paisaje urbano, un paisaje en que ciertas figuras pierden su carácter individual y humano a ojos del transeúnte, y quedan camufladas en el entorno; me refiero a la presencia de gentes uniformadas que sirven al sistema urbano y que los viandantes asumen como elementos del moblaje municipal:

---

o simplemente señoras casadas que conectaban con ese mundo por su amor a la juerga sin más».

> […] en esta vida nunca estás a salvo. Me acuerdo de que un día se me cruzó una de las amigas viudas de mi madre. [...] La vi venir cruzando la calle hacia mí y pensé, joder, joder, es que no me lo puedo creer, otra vez esta tía, será posible [...]Se acercaba hacia donde yo estaba, paralizada, apoyada en el cepillo. Hubiera jurado que me estaba mirando, porque tenía la cara del que va, pero cuál no sería mi sorpresa cuando veo que la mirada de la tía me traspasa, sigue andando, y me deja atrás. No me había reconocido. Se ve que ni se le pasó por la cabeza que aquella barrendera que había dentro de un traje verde fosforescente y que tenía un cepillo en la mano era la hija de su vecina... (35).

Las tensiones, frustraciones y pesares que son objeto de esta novela se derivan a menudo de insatisfacciones sociales o relacionales. Tanto es así, que se ha hablado de «esperpento» y de «retrato social» de enorme precisión (G. Iturbe, 2005: 58); pero el sentido de la obra cobra su verdadera dimensión cuando nos damos cuenta de que las figuras humanas que la pueblan no sólo son anónimas, gente corriente[13], sino además gentes invisibles en el paisaje urbano. Un paisaje del que estos personajes humildes disfrutan a deshora y en secreto:

> Ya era la segunda primavera que estaba barriendo, y la verdad es que, con el tiempo uno se acomoda y empieza a distinguir lo malo de lo menos malo, y entonces lo menos malo parece maravilloso, y había mañanas como aquella, mañanas en las que aún no lucía la luz del día, pero el negro de la noche ya se había roto, en que daba gusto andar por la calle. Podíamos haber tomado el autobús, pero a mí me gustaba bajar la cuesta con las manos en los bolsillos, sin abrigo, sin bolso, sin nada más que el *spray* autodefensivo en la mochila... (133).

> La primavera, esa primavera, me proporcionó un estado de ánimo muy extraño: por un lado estaba feliz, porque el frío cabrón se había terminado, y ya se sabe, amanece antes, y todo tiene un olor distinto; también es verdad que me había cambiado de zona y esa primavera yo estaba destinada a los jardines del Matadero. Comprendo que a mucha gente le pueda parecer una tontería, pero cuando llevas vaciando las mismas papeleras de una misma calle durante un año, el hecho de andar entre los árboles y los bancos de un parque te cambia la vida. (135).

La interioridad del personaje, que da voz al relato, y la forma en que se cree percibido por los demás, contrastan y se entreveran a lo largo de la novela. De nuevo, el conflicto narrado gira en torno a una sensibilidad personal cuyos puntos de referencia se ligan a distintos sectores del espacio urbano.

Para terminar, conviene tener a la vista *Lo que me queda por vivir* (2010), una novela de aprendizaje que muestra el difícil despegue de una joven

13. Antonio G. Iturbe (2005: 60), considera que esta novela de la autora vuelve sobre las «vidas corrientes de personas anónimas»; algo parecido puede hoy leerse en la página web oficial de Elvira Lindo (http://www.elviralindo.com/publicaciones.html).

suburbial. La protagonista es una figura juvenil «de época» (12), «con el pelo panocha, vestidito pop, mallas, cejas negras y rotundas y labios pintados de rojo» (13); pero, además, es madre. A lo largo del relato, el apego y el gregarismo (51) que le inspiran los paisajes de la adolescencia –esa «placilla nada memorable de mi barrio en que habían vivido tanto la familia de mi marido como la mía cuando llegamos a Madrid»– serán trabajosamente superados para bascular hacia el gozo de la maternidad. No falta, claro está tratándose de un relato de Lindo, la referencia a la oralidad del barrio[14]: la voz narrativa, que es la de la protagonista, caracteriza personajes y ambiente en cierto pasaje haciendo referencia a ese «acento de barrio de Madrid que para mí era la norma» (52). Es notorio que la figura central de esta novela posee características comunes con Lindo, ya que «poseía desde niña un don especial para captar las diferencias del habla [...] Era el rasgo humano que se me presentaba primero y con más nitidez...» (105).

Un elemento que no hemos visto operar en primer plano a lo largo de las novelas anteriores, se adelanta en las páginas de esta obra: la evocación de un mundo rural que se asocia a experiencias infantiles de regreso (138) y que da lugar a la descripción de espacios íntimos rememorados, espacios en que familiares de habla sentenciosa y dormitorios austeros, pero llenos de dignidad, determinan una forma de vida y de intervención en la historia narrada (108). Estos espacios que constituyen un paréntesis consolador alejado del tráfago y los conflictos vividos en Madrid.

De acuerdo con todo lo anotado más arriba, la narrativa de Elvira Lindo está estrechamente ligada a Madrid, sus barrios, sus paisajes, sus costumbres, sus tipos... Los barrios de esta ciudad juegan un importante papel, no sólo como marco de la acción, sino como determinantes y caracterizadores de la misma. Lindo escribe «Lavapiés», o «Pacífico», o «Vallecas», y está desgranando nombres de la geografía madrileña, sí, pero también deslizando enormes bolsas de significados connotativos que dan sentido al relato. La percepción psico-social del barrio en cuestión no acompaña, sino que condiciona,

14. El dominio del lenguaje coloquial es patente en todos los textos de Elvira Lindo. A ello se han referido entrevistadores como G. Iturbe (2005: 60), o estudiosos que han profundizado en los recursos técnicos del registro familiar, como Luisa Chierichetti. La propia autora, en entrevista para *El País* citada por Chierichetti (2006: 48-9), revela que busca el efecto de coloquialismo con harto trabajo; el entrevistador pregunta:» ¿No te preocupa escribir de forma tan corriente, tan de mesa camilla? ¿No tienes miedo que te llamen la Terelu de la escritura?»; y la autora responde: «Pues, la verdad, me parecería una falta de respeto, porque a mí escribir con naturalidad me cuesta bastante trabajo. A lo mejor es que tú lo consideras muy fácil. En ese caso, hazlo tú también, si es tan fácil, supongo que podrá hacerlo cualquiera»

la evolución del conflicto narrado. Y esa percepción no descansa sobre una minuciosa descripción material de la geografía urbana, sino sobre detalles vivenciales que asoman y funcionan como referencias espacio-estructurales.

Hoy se afirma que el fenómeno urbano escapa a descripciones fenomenológicas o empíricas, que eluden la verdadera dimensión del problema; preguntas cruciales a la hora de iluminar la verdadera dimensión del asunto serían, por ejemplo, las relacionadas con las nociones de «centro» y «centralidad» (Lefebvre, 1976: 55). El fenómeno urbano como realidad global que afecta al conjunto de la práctica social (Lefebvre, 1976: 56), así como la negativa a una conceptualización del espacio consistente en imaginar «un vacío homogéneo en que se colocan objetos, individuos, máquinas, locales industriales, canales y redes de distribución...etc.» (Lefebvre, 1976: 56), cimentan una sensibilidad que pretende captar los «espacios diferenciales» de lo urbano. Es, precisamente, en esa línea de indagación donde se sitúa la narrativa de Elvira Lindo, siempre consciente de que el espacio no es un vacío colmado o no de materiales, y de que el grado de centralidad es relevante.

La novelística de Elvira Lindo es, entre otras muchas ofertas interpretativas de la realidad, un homenaje y una crónica posmoderna de los barrios de Madrid, especialmente de los barrios periféricos. No se entienda por ello que se trata de un conjunto narrativo reducido a la fotografía costumbrista; Lindo habla de desgarros interiores, de superación y crecimiento personal, de relación entre el interior y el exterior de las personas..., lo que desborda a todas luces la pintura de costumbres. El presente trabajo no se dirige a delimitar o agotar interpretaciones legítimas de la obra de Lindo, sino a mostrar una de las líneas de validación canónica de ese conjunto novelístico que, hasta ahora, ha suscitado, a mi juicio, escasos análisis críticos.

BIBLIOGRAFÍA

BOURNEUF, R. y R. OUELLET (1972), *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.

CHIERICHETTI, Luisa, «Los artículos «conflictivos» de Elvira Lindo», en Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri (coords.): *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi, Catania-Ragusa 16-18 mayo,* Vol. 2, 2006, pp. 47-60 y en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/20/II_04.pdf

G. ITURBE, Antonio, «Elvira Lindo se pone seria», en *Qué leer*, abril de 2005, pp. 58-63.

GARCÍA ESCALONA, Emilia, «Madrid más allá de la modernidad», *Revista de filología románica*, Extra 3, dedicado a: *Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*, 2002, pp. 173-187.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, «El espacio en la ficción narrativa», en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones semióticas*, VI, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 719-727..

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Trenes en el paisaje (1872-1901). Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas el X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. I, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 345-358.

GUILLÉN, Claudio, «El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas el X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* vol. I, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 67-84.

LEFEBVRE, Henri (1972), *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1976.

LINDO, Elvira, *Manolito Gafotas*, Madrid, Alfaguara, 1994.

LINDO, Elvira (1998), *El otro barrio*, Madrid, Santillana, 2006.

LINDO, Elvira (2002), *Algo más inesperado que la muerte*, Madrid, Santillana, 2006.

LINDO, Elvira (2005), *Una palabra tuya*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

LINDO, Elvira, *Lo que me queda por vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

LITVAK, Lily, *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo: (1849-1918),* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

LÓPEZ, Óscar, «Entrevista a Elvira Lindo», *Qué leer*, 70 (2002), pp. 50-54.

OROPESA, Salvador, «La nueva familia española finisecular: Los García Moreno de la serie *Manolito Gafotas» de Elvira Lindo, en Hispania,* 86, 1 (2003), pp. 17-25

PÉREZ SIERRA, Carmen, «Contactos y cambios culturales en la Era Global», en *Lecturas geográficas. Homenaje a José Estébanez Álvarez*, Madrid, Ed. Complutense, 200, pp. 581-591.

PORRÚA, Carmen (ed.), *Lugares: estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999.

ROMERO TOBAR, Leonardo, «Madrid y el uso del espacio en la literatura española de la posguerra», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), pp. 381-389.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, «La reescritura de Madrid: de Mesonero Romanos a Ramón Gómez de la Serna», en *AnMal Electrónica* 23 (2007).

SANZ VILLANUEVA, Santos, reseña de Elvira Lindo, *Algo más inesperado que la muerte,* en *El cultural*, 26 de septiembre de 2002. http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5467/Algo_mas_inesperado_que_la_muerte

TUDORAS, Laura Eugenia, *La configuración de la imagen de la gran Ciudad en la literatura postmoderna,* 2004. (Tesis Doctoral dir. por la dra. E. Popeanga Chelaru), Madrid. http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t27819.pdf

VALLÉS CALATRAVA, José R., «Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza», en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones semióticas*, VI, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 1527-1534.

Fecha de recepción: 07-11-2011
Fecha de aceptación: 15-5-2011

DOCE CUENTOS PEREGRINOS O EL ESPACIO DE LA PÉRDIDA: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN EL LABERINTO EUROPEO

Mercedes CANO PÉREZ

Universidad de Alicante

RESUMEN

En *Doce cuentos peregrinos* (1992) Gabriel García Márquez atraca en territorio europeo para dejar allí en calidad de náufragos a sus protagonistas, latinoamericanos que vagan por un continente lejano en todos los sentidos. El presente artículo pretende analizar los mecanismos constructivos de la espacialidad europea y americana (la primera como vivida, la segunda como rememoración nostálgica) en estos doce relatos. Al salir del ámbito cerrado y perfecto de Macondo, el escritor colombiano accede al reto de llevarse a sus criaturas a un entorno urbano, cambiante, capaz de traicionar su visión del mundo y su lógica vital; de esta manera se presenta lo europeo en las narraciones, como si la función de las antiguas crónicas de Indias se hubiera invertido y ahora los cronistas fuesen los americanos, deslumbrados hasta lo más profundo por la extrañeza y salvajismo racionalista de Europa. Más allá de una concepción tradicional del espacio (como marco pasivo de la trama) García Márquez utiliza el concepto en su acepción más polisémica y abierta, de manera que lo espacial marca también fronteras abstractas entre el personaje y los demás, es una ventana para bucear en la subjetividad de los protagonistas o se llena en ocasiones de valores alegóricos y simbólicos que remarcan la dicotomía evidente de la que beben todas las narraciones: el enfrentamiento entre América y Europa. En total, destacamos siete valores semánticos vinculados a la espacialidad en los relatos: el uso de la itinerancia como base constructiva de las historias, la superstición en contraste con la fría racionalidad europea, las ciudades como prefiguraciones de la muerte, el viaje religioso (o peregrinaje en sentido estricto), la construcción topográfica de la infancia, la caracterización de un espacio kafkiano, aniquilador del individuo, y el advenimiento de lo maravilloso vinculado siempre a la presencia de lo latinoamericano. Tras el análisis de estos

conceptos en función de los relatos en los que aparecen, nos detendremos finalmente la última historia del conjunto, «El rastro de tu sangre en la nieve», donde a la estética gélida e invernal de la trama, se añade el hálito de los fantásticos cuentos de hadas, eso sí, con un final trágico.
Palabras clave: narrativa hispanoamericana, Gabriel García Márquez, relatos, Doce cuentos peregrinos, espacialidad, significado, Europa, superstición, muerte, conflicto, topografía, espacio urbano, viaje, racionalidad, infancia, espacio kafkiano, cuentos de hadas, crónica de Indias.

ABSTRACT

In *Twelve pilgrims tales* (1992), García Márquez leads us to European soil in order to present his main characters as shipwrecked, Latin American people who are wandering about in a strange continent. This article analyzes the constructive mechanisms of European and American spatiality (the first, as a space lived currently, and the second as a nostalgic remembrance) in these twelve stories. Leaving the area closed and perfect of Macondo, the Colombian writer agrees to the challenge to bring their creatures to an urban and changing setting, capable of betraying their worldview. In this way it presents European world as if the role of the ancient Indian chronicles had been reversed and now the Americans were chroniclers blinded by the strangeness and wildness of Europe. Beyond a traditional conception of space (passive part of the plot), García Márquez uses the concept in its most polysemic meaning; so space also marks abstract borders between the character and the others, it is a way to dive in the subjectivity of the main characters and sometimes it is full with allegorical and symbolic values that emphasize the dichotomy of the twelve stories: the confrontation between America and Europe. To sum up, we highlight seven semantic values associated with spatiality in Twelve pilgrims tales: the use of itinerancy in the construction of the stories, superstition (in contrast to the cold European rationality), cities as foreshadowings of death, the religious journey (or pilgrimage), the building of childhood, Kafkaesque space (which destroys the individual) and the providential arrival of wonder, forever linked to the presence of Latin American characters. Finally we will analyze the last story, «The trail of your blood in the snow», where we find an icy and wintry aesthetics, and also the breath of the great fairy tales but with a tragic end.
Key words: Latin American literatura, Gabriel García Márquez, stories, Twelve pilgrims tales, spatiality, meaning, Europe, superstition, death, conflicto, topography, urban space, trip, rationality, childhood, Kafkaesque espace, fairy tales, Indian chronicle.

Con la publicación en 1992 de un singular libro de relatos, Gabriel García Márquez hace su especial contribución al Quinto Centenario del Descubrimiento de América al invertir el papel de los cronistas y describirnos las extrañezas de la lejana Europa desde el punto de vista sorprendido de los americanos. Las

historias que componen sus *Doce cuentos peregrinos* hacen gala desde el principio de su condición heterodoxa en cuanto al género, ya que se encuentran entre el relato literario, el guión de cine y la crónica periodística (de ahí el uso abundante del narrador testigo). El prólogo, titulado «Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos» [*sic*], ha sido objeto de diversas interpretaciones, desde quienes lo consideran un texto fiable en el que el autor explica el proceso de escritura de los relatos, hasta otros que consideran que se trata de un texto ficcional como los otros doce, convirtiéndose en el décimo tercer relato del conjunto[1]. Asumiendo lo dicho en este texto prologal como cierto (o al menos con intención de serlo, teniendo en cuenta la habilidad del autor para jugar con los conceptos de verosimilitud y ficción) nos encontramos allí explicitados los pormenores de la creación de los cuentos. Todos partieron de una concepción azarosa: compuestos en un amplio periodo de tiempo y de forma dispersa, ninguno de los relatos convenció al autor de forma definitiva, así que viajaron en un cuaderno escolar, se perdieron y reescribieron, en un «incesante peregrinaje de ida y vuelta al cajón de la basura» (García Márquez, 1992: 18) que termina finalmente en las doce narraciones del volumen. También alude el autor en su prólogo al motivo que le lleva a la composición de los cuentos: es un sueño en el que se ve a sí mismo asistiendo a la magnífica fiesta de su entierro, tras la cual no puede continuar la parranda con los compañeros al descubrir que la muerte es precisamente eso, «no estar nunca más con los amigos» (14). Esta impotencia despierta en García Márquez su ancestral sentimiento de soledad y una total «toma de conciencia» de su identidad como americano, por lo que decide que es «un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa» (14).

Aunque se suele destacar que la clave para interpretar los relatos es el prólogo, considero que a tal efecto es mucho más útil revisar el discurso que el escritor pronunció al recibir el premio Nobel y que lleva por título «La soledad de América Latina». En las palabras del colombiano pervive una desazón íntima al contemplar la desunión entre Europa y América, sobre todo porque el prurito racionalista de la primera le impide acceder a la peculiar realidad de lo americano; como consecuencia, «la interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada

1. Así lo piensa Kristine Vanden Berghe en su artículo «Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en los *Doce cuentos peregrinos*», donde defiende la tesis de que el autor construye en total trece relatos y con ello hace una alusión implícita a su admirado William Faulkner, cuya primera colección de cuentos se publicó con el título de *These thirteen*.

vez menos libres, cada vez más solitarios» (García Márquez, 2010: 26). Los *Doce cuentos peregrinos* se convierten entonces en una especie de campo de prueba del malentendido, donde es el espacio europeo el escenario en el que se ejemplificará el contraste eterno entre «nuestra América» (21) y «la Europa venerable» (26), obligadas, pese a todo, a entenderse. De esta manera, el autor vuelve a su gran tema, el de la soledad de América, pero para su tratamiento toma como anclaje y nexo de unión un elemento de la morfología de la narración: el espacio, y en concreto, el espacio urbano europeo que, como veremos, se convertirá en el verdadero eje semántico de la obra.

EL SALTO HACIA EL ESPACIO EUROPEO

En esta obra García Márquez sale de su referente espacial predilecto, el latinoamericano, para «lanzar» a sus personajes al laberinto europeo. El espacio cerrado y perfecto de Macondo había sido el escenario inseparable de muchas de sus narraciones, hasta el punto de que para Víctor Ivanovici constituía un «espacio ontológico», «una figura mandálica, de círculos concéntricos, progresivamente magnetizados por un poderoso y único núcleo/origen» (Ivanovici, 2007: 88). Pero en los *Doce cuentos peregrinos* este eje espacial se pierde y diversifica cuando los personajes deben buscar su lugar en la remota y urbana Europa, donde ninguna fuerza los imanta hacia un centro o sentido. El espacio urbano europeo aparece como un discontinuo, como un todo fragmentado en el que los latinoamericanos vagan por Barcelona, Ginebra, Roma, Viena o París intentando (sin fortuna) evitar el caos y el desamparo de la maquinaria racionalista europea. Estas ciudades aparecen siempre dibujadas desde el prisma del latinoamericano, que «peregrina» por ellas a veces contra su voluntad. Hay quienes convienen en que García Márquez idea un imaginario hostil para representar lo europeo, sin embargo primaría más en el autor la construcción literaria de ciudades-espejo en las que los personajes se contemplan a sí mismos en su soledad intrínseca, en su vacío y nostalgia personal. Con idénticos propósitos había trabajado el espacio la llamada novela de la selva, donde el infierno verde se convertía en una jaula mortal para esos seres que caían en las redes de lo desconocido y lo ajeno; los protagonistas de *La vorágine* (de José Eustasio Rivera) o *Desde el río* (de Alfredo Leal Cortés) se adentraban en un espacio salvaje, en un silencio que acababa por dejarlos solos ante sus miedos. Los *Doce cuentos peregrinos* no constituyen una visión totalmente peyorativa de Europa (como la novela de la selva no era un alegato contra el espacio indómito de la naturaleza virgen) sino que se potencia la percepción de aquel no habituado a esos territorios y que los percibe entonces desde la otredad y el aislamiento. En definitiva, el sistema de lugares que cimenta los cuentos de

García Márquez aparece fuertemente polarizado para ayudarnos a establecer el contraste entre lo europeo y el individuo americano que se halla perdido en los callejones sin salida de lo urbano.

El propio autor confiesa en el prólogo que en cuanto decidió sacar adelante el libro de relatos necesitó volver a Barcelona, Ginebra, Roma y París para «comprobar la fidelidad de mis recuerdos casi veinte años después»; aquí es donde el novelista encuentra la clave que necesitaba:

> Ninguna de ellas [las ciudades] tenía ya nada que ver con mis recuerdos. Todas, como la Europa actual, estaban enrarecidas por una inversión asombrosa: los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado a la realidad. De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia. Fue la solución final. Pues por fin había encontrado lo que más me hacía falta para terminar el libro, y que sólo podía dármelo el transcurso de los años: una perspectiva en el tiempo (García Márquez, 1992: 18).

Este punto es fundamental en la lectura que el novelista realiza de la vida urbana europea: en su viaje de retorno percibe una indescriptible sensación de pérdida e irrealidad, y esos son los ingredientes que insufla a sus personajes cuando decide convertirles en seres ajenos, de paso, forzados a contrastar continuamente el espacio que viven con el que recuerdan. Esta comparación siempre será decepcionante pero, como no pueden sustraerse de ella, aprenden a construir un ideal mental del espacio americano que va ennobleciéndose cada vez más en la utopía y haciéndose más abstracto e inasible. El resultado es la sublimación del espacio americano, apreciado sólo porque no se posee, porque se encuentra distante; mientras lo europeo se percibe a retazos, como un caos regido irónicamente por la racionalidad y una disciplina obsoleta que ya no puede regular la fluidez y la espontaneidad de un mundo cambiante.

Desde un punto de vista teórico, el espacio es un elemento fundamental en el orden de lo ficcional. Entre sus valores básicos está es el de constituir la base física de la narración; obviamente en los estudios tradicionales sobre narratología esta función se ha considerado exclusiva y absoluta, hasta el punto de que otros valores añadidos se han visto eclipsados. Aquí nos interesan especialmente esas otras lecturas semánticas de lo espacial, ya que en la obra que estudiamos se ponen de manifiesto de manera especialmente significativa. En este sentido, es fundamental el valor de lo espacial cuando marca contrastes entre lo propio y lo ajeno; un personaje en un espacio desconocido se convierte muchas veces en marginal, en un visitante u observador condenado a ver las cosas desde fuera. El espacio también puede ser el elemento material y tangible que objetiva el mundo interior del personaje, es decir, puede convertirse en el reflejo de los estados anímicos de las criaturas que pueblan la

narración (no olvidemos que esta visión del espacio bebe del ideario estético del Romanticismo). Finalmente el espacio puede adquirir en el texto una serie de valores simbólicos que el narrador puede codificar de distintas maneras: el arsenal metafórico que se puede activar es enormemente numeroso y variado, hasta el punto de que el espacio y su aprehensión pueden suponer un aprendizaje vital, un territorio fronterizo que el personaje sobrepasa simbólicamente, o un contraste distanciador entre el individuo y el resto del mundo. Como veremos, todo este potencial semántico del territorio se pone en juego en la dicotomía entre Europa (elemento real, urbano, tangible) y América (evocación ilusoria, nostálgica) que García Márquez dibuja en doce ocasiones en este libro. En primer lugar, los personajes del colombiano parten en estas narraciones de un binomio espacial ya marcado desde el prólogo: son «los americanos en Europa», los extranjeros, los inmigrantes. Esta idea es la base de todas las historias aunque los parámetros argumentales varíen. En segundo lugar, el espacio europeo en los *Doce cuentos peregrinos* materializa los estados emocionales de los personajes, que tienden a anclarse en la tristeza y la melancolía; de ahí por ejemplo la presencia casi omnipresente de la lluvia en varios relatos o la imagen de la nieve sobre un París inclemente en la última historia. Por último, todos los personajes extraen un aprendizaje de sus vivencias urbanas europeas (en ocasiones, la moraleja será terrible y los protagonistas encallarán en la locura o la muerte; en otros casos, el espacio y su conocimiento supone rebasar un límite que proporciona conocimiento y un aprendizaje vital de valor inapreciable). Como vemos, García Márquez se propone emplear en estos relatos todas las posibilidades semánticas de la categoría espacial, rebasando ampliamente su tradicional definición como pasivo marco de la trama.

El proyecto del novelista de construir una fisonomía de la identidad americana a partir del espacio tiene su correlato ensayístico en la obra de Fernando Aínsa titulada *Los buscadores de la utopía*, donde indaga sobre la esencia de lo americano a partir de la construcción novelística del espacio, investigando cómo los autores hispanoamericanos han representado literariamente los espacios propios y ajenos[2]. Todo el estudio parte del descubrimiento de una constante en la narrativa continental: «la búsqueda de un 'centro',

2. Otros autores han trabajado el tema de la identidad latinoamericana a través de su literatura, como por ejemplo H. A. Murena en *El pecado original de América* que llega a una conclusión semejante a la de García Márquez; es preciso buscar lo originario en la diferencia, en lo que nos hace distintos: «América debía descender a lo informe, a sus zonas abismales: únicamente cuando pareciera hallarse en pleno extravío se encontraría cerca de su camino. Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual que lo que ya habían logrado otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia. Sólo separándonos de los demás llegaríamos a donde los demás estaban» (Murena, 1965: 10-11).

la aspiración a construir un 'templo' a partir del cual la realidad y los demás tienden a ordenarse y a adquirir un sentido» (Aínsa, 1977: 32). Como lo americano carece de centros identitarios que le procuren una cohesión interna, es la literatura la que asume esta búsqueda incesante, y lo hace mediante dos procedimientos: el movimiento centrípeto (que dirige a los personajes hacia el interior del continente, sobre todo representado por el elemento natural y lo indómito) y el movimiento centrífugo, caracterizado como una evasión: «es la huida hacia afuera, intentando escapar al desajuste esencial del hombre americano asumiendo otro destino» (148). Según Aínsa, el personaje que mejor ha encarnado el movimiento centrífugo es Horacio Oliveira en *Rayuela*, la obra maestra de Julio Cortázar (147). Europa encarnará para muchos protagonistas novelescos latinoamericanos el nuevo lugar de peregrinación laica al que acudir para buscar una posible salvación personal; con esto, el mito de El Dorado «se invierte: en lugar del movimiento centrípeto, el centrífugo; en lugar del corazón de la selva, el cosmopolitismo de París» (*Ibid.*:149). Pero esta escapada hacia lo urbano nunca es la solución para los personajes: «Las grandes ciudades-de la que París es la Meca– son ya un elemento de aniquilación del 'yo' aterido que busca una identidad en su seno» (149-150). *El Dorado* «europeo» termina siendo al cabo como el americano, un engaño, una quimera que obliga a sus perseguidores a enfrentarse a sí mismos. De ahí que, en muchas ocasiones, nos encontraremos con un camino de ida y vuelta que llevará de nuevo a los protagonistas a Hispanoamérica; esto es lo que ocurre tanto al final de *Rayuela* como en algunos de los *Doce cuentos peregrinos*. Aunque, como ya veremos, el regreso devuelve al personaje cambiado para siempre, marcado por los hechos vividos.

SEMÁNTICA ESPACIAL Y TRAMA EN *DOCE CUENTOS PEREGRINOS*

Como indica Luz Aurora Pimentel en su estudio *El espacio en la ficción*, «nombrar es conjurar», ya que «de todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial» (Pimentel, 2001: 29). De manera que nombrar una ciudad (cualquier ciudad) supone poner en funcionamiento un complejo discursivo que incluye informaciones procedentes de distintas fuentes (cartográficas, artísticas, sociales, literarias, etc.). El nombre propio de una ciudad activa en el lector una serie de significados previos que entrarán en juego en la narración independientemente de la voluntad del autor. Este deberá prever dicha carga semántica, bien para sacarle provecho, bien para modificarla si es necesario, pero sin olvidar en ningún momento que «la ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado 'un referente global imaginario'» (30) que todos

compartimos. Una ciudad literaria nunca está vacía de significado, nunca es neutra: al nombrarla, junto al poder denotativo propio del topónimo, se abre un potencial connotativo que debe ser manejado con prudencia. En los *Doce cuentos peregrinos* García Márquez es consciente de lo que supone nombrar Roma, Barcelona o París, y a veces se doblega a la visión tradicional de estas ciudades (lo podemos ver en la imagen que nos transmite de la capital italiana en «La santa», llena de turistas, motos y un calor chisporroteante); en otras ocasiones hace un consciente esfuerzo por mostrarnos otra cara de la ciudad, como por ejemplo cuando construye ese París anti-mítico de «El rastro de tu sangre en la nieve» o la Barcelona pre-fúnebre de «María dos Prazeres». Para lograr poner en funcionamiento ese complejo (y a veces contradictorio) núcleo semántico que es el espacio en los doce relatos, García Márquez hace uso de una red isotópica de rasgos caracterizadores concretos vinculados a lo espacial. Estas características terminan constituyendo el tono uniforme que subyace a las distintas historias y las hace ser percibidas como partes de un todo. Aislando y ejemplificando cada uno de estos valores asociados a lo geográfico (en particular a lo urbano[3]) nos será posible lograr un mayor acercamiento a la imagen espacial que el autor pretende transmitirnos. Podemos establecer un total de siete valores semánticos ligados a la espacialidad en *Doce cuentos peregrinos*; en las siguientes páginas los iremos analizando uno a uno, viendo de qué manera toman cuerpo en los distintos relatos estudiados. Estos tópicos de lectura espacial son los siguientes: la espacialidad en tránsito, la superstición, la presencia espacial de la muerte, el concepto del viaje religioso, la infancia feliz, la creación de una topografía kafkiana y la aparición de lo maravilloso o sobrenatural.

El primer rasgo fundamental, presente en todas las historias, es la **creación de una espacialidad en tránsito**, de manera que la itinerancia se convierte en el valor constante que comparten todos los personajes en su periplo europeo. Las criaturas que aparecen por estas páginas están casi siempre de paso por el viejo continente; bien de vacaciones, con propósitos religiosos, por motivos de salud o debido a razones laborales, su situación es casi siempre temporal y el punto de referencia es lo americano, que se evoca continuamente en los relatos a través de retrospecciones narrativas o descripciones. En otros cuentos, los personajes se nos presentan más asentados en determinadas ciudades europeas, pero su anclaje emocional sigue estando vinculado al espacio americano mediante los mecanismos de la añoranza o la nostalgia. Por

3. Hay sólo dos relatos en los que el ambiente europeo reflejado es escasamente urbano: se trata de «Espantos de agosto» y «El verano feliz de la señora Forbes», donde el espacio está más vinculado con lo rural y lo natural.

ejemplo, en «Buen viaje, señor presidente» ya el propio título hace alusión al movimiento, al trayecto; en esta historia un presidente exiliado y enfermo busca en Ginebra una cura a su enfermedad al tiempo que recuerda su casa en La Martinica, llena de luz y vida. La capital suiza ya no es la ciudad que él conoció en su juventud y que, como él, ha envejecido, pero entre la nostalgia y las oscuras premoniciones encuentra la ayuda del matrimonio formado por Homero Rey y Lázara Davis. Estos, si bien se acercan al principio buscando beneficio, terminan adoptándolo como «el hijo mayor» y ayudándole a regresar a su tranquilo exilio[4]. El personaje ilustra en esta entrañable historia uno de esos itinerarios de ida y vuelta que son tan comunes en los héroes literarios latinoamericanos. Los protagonistas de «Espantos de agosto», «El verano feliz de la señora Forbes» y «El rastro de tu sangre en la nieve» se encuentran de plácidas vacaciones por Europa, aunque su tiempo de ocio se verá empañado de otras preocupaciones. El viaje a Europa en «Me alquilo para soñar» o «Tramontana» se debe a la imperiosa necesidad de ganarse la vida fuera de la tierra de origen. Por contraste con esta actitud de peregrinaje, encontramos en «María Dos Prazeres» a un personaje mucho más asentado en este lado del Atlántico (lleva más de cincuenta años en Cataluña), pero el constante recuerdo de su tierra y su condición de extranjera son evidentes en cada punto de la narración: en su «catalán perfecto» pervivía «la música de su portugués olvidado» y a un empleado de la agencia funeraria que la visita le pareció «una loca fugitiva de las Américas» (García Márquez, 1992: 138). Algo parecido le ocurre a Frau Frida en «Me alquilo para soñar» ya que, a pesar de vivir desde hace muchos años en Viena, compra en la costa portuguesa una casa «como un castillo falso sobre una colina desde donde se veía todo el océano hasta las Américas» (99). «El avión de la bella durmiente» sucede en un espacio en tránsito por excelencia: un aeropuerto, en concreto el Charles de Gaulle de París, donde el protagonista ve a una mujer de belleza extraordinaria, una «criatura de fábula» (85) que azarosamente ocupa un puesto contiguo al suyo durante el largo vuelo que comparten. Ella toma unas pastillas para dormir cuyo efecto dura todo el trayecto, mientras que el narrador, ensimismado, la mira e imagina una imposible historia de amor que finaliza cuando aterrizan en la impersonal y cruel «amazonia de Nueva York» (89), epítome de la ciudad moderna que cercena toda posibilidad de acercamiento humano.

4. La trama de este relato, en el que se invierten los conceptos de benefactor y beneficiario, ha llevado a José Manuel Camacho Delgado a establecer el paralelismo entre esta historia y la célebre novela picaresca *El Lazarillo de Tormes*, en su artículo «De Tormes a Aracataca: una interpretación de 'Buen Viaje Señor Presidente'», (*Revista de Estudios Colombianos*, nº 17, pp.10-13).

La segunda característica común más destacable en los relatos es **la superstición**, la creencia en lo arcano o sibilino que comparten muchos de los personajes y que contrasta con un entorno europeísta amante de lo racional que desprecia o ignora estos conocimientos. En el ya citado «Buen viaje, señor presidente» el protagonista, enterado de la gravedad de su estado de salud, pide un café, proscrito durante tanto tiempo de su dieta de enfermo, sobre todo para poder leer en los posos las claves de su destino. Ya recuperado, en la carta que envía más tarde a sus benefactores desde La Martinica, les informa de que va a tomar las riendas de un movimiento político renovador y que ha abandonado el hábito de leer el fondo de la taza porque «sus pronósticos le resultaban al revés» (55). La protagonista de «Me alquilo para soñar», Frau Frida, es una colombiana afincada en la capital austríaca que posee el extraño don de los sueños premonitorios. Consigue con habilidad sacar provecho de su talento, pero el destino la lleva años más tarde a morir en un accidente automovilístico tras un golpe de mar en La Habana. Al final del relato, el narrador confiesa su creencia de que «sus sueños no eran más que una artimaña para vivir» (99) pero obedece a su recomendación de abandonar Viena una noche y no regresar en cinco años; es más, decide no volver jamás a la ciudad con la conciencia de considerarse «sobreviviente de un desastre que nunca conocí» (97). Frau Frida, que tanto había hecho por los destinos de otros, nada puede hacer por el suyo, pero en «Diecisiete ingleses envenenados» la superstición y la desconfianza salvan a Plácida Linero de una muerte segura y terriblemente ridícula. Cuando la mujer llega al puerto de Nápoles procedente de Riohacha, percibe la ciudad como un caos insolidario y estridente, un territorio infernal donde «hasta Dios se va de vacaciones en agosto» (164). El taxista la lleva a un lugar «decente» donde descansar hasta que el cónsul pueda atenderla: «un vetusto edificio de nueve pisos restaurados, en cada uno de los cuales había un hotel diferente» (165). El hotel recomendado está en la tercera planta, y todo parece perfecto excepto por un detalle que a la señora Linero «le encogió el corazón»: «Un grupo de turistas ingleses de pantalones cortos y sandalias de playa dormitaban en una larga fila de poltronas de espera. Eran diecisiete, y estaban sentados en un orden simétrico, como si fueran uno solo muchas veces repetido en una galería de espejos» (166). Prudencia Linero da un paso atrás y pide al ascensorista que la lleve a otro hotel, aunque es advertida de que ese es el único que dispone de comedor propio. Ya instalada en otro piso y repuesta de la impresión, Plácida Linero es conducida a una fonda para la cena, donde el plato del día son pajaritos cantores, hecho que a ella le parece una aberración («Para mí-dijo– sería como comerme a un hijo»). Al volver a su alojamiento se pierde entre las callejuelas con la sensación de estar

«atravesando el infierno» (173) y cuando finalmente llega a orientarse descubre que el edificio está rodeado por ambulancias y carabineros: allí estaban los diecisiete ingleses, muertos por envenenamiento en el hotel contiguo al suyo y que ella había descartado por la mala impresión que le dieron sus rodillas rosáceas de turistas y su semejanza clónica. Convencida de que se encuentra en un lugar «indeseable» (172), corre hacia su habitación y atranca la puerta con todos los muebles tratando de separarse lo más posible del «horror de aquel país donde ocurrían tantas cosas al mismo tiempo» (175).

En algunos de estos relatos los personajes vinculan uno o varios elementos del espacio a la **idea de la muerte**, como si determinados lugares se dejasen contagiar por un denso presentimiento de fatalidad. En ocasiones, estos presagios se cumplen, mientras que en otros la señal es mal entendida por el protagonista que se muestra incapaz de leer adecuadamente sus designios. «María dos Prazeres» es una digna prostituta ya entrada en años que vive modestamente en el barrio de Gràcia de Barcelona. «Acababa de cumplir setenta y seis años y estaba convencida de que se iba a morir antes de Navidad» (137), razón por la cual empieza a preparar con todo esmero los trámites de su entierro. Un hecho de la infancia determina su obsesión por el lugar concreto de su sepultura; un desbordamiento del Amazonas la había convertido en testigo de un espectáculo lúgubre: «había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa con pedazos de trapos y cabellos de muertos en las grietas» (139). Por ello, María dos Prazeres sólo pone una condición al joven inexperto de la funeraria: «Quiero un lugar donde nunca lleguen las aguas» (139). El único sitio donde esto es posible es en el cementerio de Montjuich, en la parte alta de la ciudad, en concreto al lado de donde yace Durruti en una tumba sin nombre (elemento espacial que se llena de significado temporal al aludir de forma directa a la España del franquismo). Enseña a su perro a llegar solo a la que será su sepultura y así la solitaria mujer «superó el terror de no tener a nadie que llorara sobre su tumba». Empieza a percibir que la ciudad le envía mensajes proféticos y oscuros: «los susurros de los hombres que por primera vez en muchos años no hablaban de fútbol, los hondos silencios de los lisiados de guerra que les echaban migajas de pan a las palomas, y en todas partes encontró señales inequívocas de la muerte» (148). Recuerda que sólo se había sentido así de niña, en Manaos, al escuchar el silencio grávido de la selva un poco antes del amanecer. Una tarde la sorprende una fuerte tormenta al salir del camposanto y se ve sola y abandonada a su suerte hasta que un joven le ofrece llevarla a casa en un lujoso coche prestado. Antes de que ella salga del vehículo, el muchacho la mira con deseo y le pregunta si puede subir con ella; ante el asombro de María, el chico la sigue decidido pero asustado por la

escalera. La llegada de esa relación sexual inesperada y revitalizadora era en realidad lo que María dos Prazeres había presentido tres años antes, pero no había sabido leer correctamente las señales. Justo en ese momento en el que se da cuenta de que no es la muerte lo que le espera (sino todo lo contrario) comprende que todo el dolor pasado ha valido la pena «aunque sólo hubiera sido para vivir aquel instante» (156).

En «Tramontana» los designios se cumplen y el fátum no yerra en sus pronósticos. El narrador nos sitúa de nuevo en Barcelona, en concreto en el cabaret de moda, el *Boccacio*, donde un joven caribeño es forzado a viajar a Cadaqués esa misma noche por un grupo de suecos ebrios y asalvajados. El muchacho ya había vivido en ese pintoresco pueblo catalán, hasta que llegó la tramontana y se vio derrotado por ella; escapó de Cadaqués convencido de que, si algún día volvía, moriría. Pero esta «era una certidumbre caribe que no podía ser entendida por una banda de nórdicos racionalistas, enardecidos por el verano y por los duros vinos catalanes» (180). El narrador, conocedor de primera mano del maleficio que el viento puede cargar sobre sus víctimas, se compadece del joven que fallecerá horas más tarde al saltar en marcha de la furgoneta que le llevaba hacia «una muerte ineluctable» (186).

El viaje religioso constituye el motivo de dos relatos fundamentales en el conjunto. Con fines espirituales llegaron a Europa los incansables peregrinos que protagonizan el ya comentado «Diecisiete ingleses envenenados» y «La santa». Plácida Linero había viajado a Italia tras la muerte de su marido con el único objeto de ver al Papa y había advertido a sus hijos que iría sola y con el hábito franciscano, tal como había prometido. En «La santa» el paciente y resignado Margarito Duarte vaga por una Roma bellísima en el sopor de agosto, pero indiferente a sus súplicas. El hombre había llegado desde una pequeña aldea de los Andes colombianos con el cuerpecito incorrupto de su hija a cuestas, buscando del Vaticano un merecido reconocimiento de santidad que se hacía cada vez más esquivo. El narrador del relato lo reencuentra en Roma, veintidós años después de haberlo conocido, con su mismo ánimo incombustible y esperando lo que consideraba que era suyo; la niña, etérea y desprendiendo todavía el vaho tibio de las rosas con las que fue enterrada, yacía en la cajita que muchos despistados confundían con la funda de un violonchelo. Mil impedimentos se habían puesto en contra de los deseos de Margarito Duarte, que seguía como un espectro atravesando las calles romanas, como «el único sobreviviente de una fauna extinguida», que veía cómo todo cambiaba a su alrededor incluyendo a la propia ciudad: «Nadie cantaba ni se moría de amor en las tractorías [*sic*] plastificadas de la Plaza de España. Pues la Roma de nuestras nostalgias era ya otra Roma antigua dentro de la antigua

Roma de los Césares» (76). Su espera eterna lo convierte finalmente, a ojos del narrador, en el verdadero santo, en el digno merecedor de una canonización en toda regla.

Destacan en el conjunto dos relatos en los que el espacio europeo se utiliza como trasfondo de una **infancia feliz**, descrita desde el punto de vista de unos niños que pronto verán truncados sus deseos. Este mundo idílico aparece en «El verano feliz de la señora Forbes» y en «La luz es como el agua», aunque se trata de historias totalmente distintas por su tono y significado. La primera de ellas nos lleva a un ambiente natural y rural: la isla de Pantelaria en Sicilia, donde dos hermanos de Guacamayal pasan unas tranquilas y edénicas vacaciones[5]. Todo se tuerce cuando llega la institutriz alemana que su padre ha contratado, la señora Forbes, una «férrea y lánguida mujer otoñal» (192) que empieza a coartar las libertades de los niños: limita sus horas de baño con Oreste (el joven nativo que les enseña natación submarina), les hace leer a Shakespeare y masticar la comida diez veces con cada carrillo, hasta el punto de que para ellos «era imposible concebir un tormento más cruel que aquella vida de príncipes» (197). Los chicos, molestos por el doble rasero de la institutriz (que les exige protocolo al tiempo que ella empieza a beber por las noches, ver películas prohibidas y recitar poemas desgarradores) deciden actuar y planean envenenarla con un vino mortal. A la mañana siguiente de la emboscada encuentran la casa rodeada de ambulancias y militares y el cuerpo escuálido de la mujer tirado en el suelo de su cuarto, desnudo y cosido a puñaladas: «Eran veintisiete heridas de muerte, y por la cantidad y la sevicia se notaba que habían sido asestadas con la furia de un amor sin sosiego, y que la señora Forbes las había recibido con la misma pasión» (205-206). Entonces los hermanos descubren que el poder férreo contra el que habían querido luchar estaba quebrado en origen; algo en aquella «sargenta de Dortmund, empeñada en inculcarnos a la fuerza los hábitos más rancios de la sociedad europea» (196) se había dejado llevar por un instinto brutal e impropio de ella que la había arrasado. El personaje de la institutriz tiene un valor simbólico en el relato: ella representa lo europeo, la civilización y sus normas inflexibles que vienen a amenazar la paz idílica de los niños en aquel espacio de magia. El trágico fin de sus días es el precio que paga por su «traición» al orden establecido, «el precio inexorable de su verano feliz» (206).

5. La descripción (sobre todo durante la primera parte del relato) de una naturaleza espléndida y generosa, objeto de la diversión y el descubrimiento infantil, nos recuerda al tono empleado por Gerald Durrell en *Mi familia y otros animales* (Madrid, Alianza Editorial, 2008 [1ª ed. 1975]), novela de aprendizaje inspirada en la temporada que el autor pasó con su familia en la isla de Corfú.

En «La luz es como el agua» nos reinstalamos en un paisaje urbano: concretamente un quinto piso en el número 47 del Paseo de la Castellana de Madrid. Allí viven «apretujados» dos hermanos, Totó y Joel, de nueve y siete años respectivamente. Desde su confinación urbana añoran la casa que poseían en la idílica Cartagena de Indias, donde disfrutaban de un muelle sobre la bahía en el que había espacio para dos barcos[6]. Obsesionados por lo marítimo, piden a sus padres como recompensa por sus buenas calificaciones escolares un bote de remos y una brújula, artilugios en principio totalmente innecesarios en un piso urbano. Lo que nadie sabe es que un día los niños consiguen romper una bombilla y «un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir (…) y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa» (210). Más tarde piden un equipo de submarinismo y, gracias a sus méritos escolares, consiguen el regalo. Para estrenarlo invitan a sus treinta y siete compañeros de clase, que fallecen con ellos cuando la luz se sale del cauce e inunda totalmente la casa. Es un bello relato que nos lleva al fantástico mundo de la infancia, donde todo, incluso lo terrible, es posible gracias al poder de la sugestión. Los niños desafían el espacio hostil y plano en el que se ven forzados a vivir; sin resignarse al prosaísmo de un piso de una céntrica calle madrileña, construyen con el poder de su imaginación otra realidad que termina siendo letal para ellos. Pero el relato finalmente les da una victoria póstuma, ya que tras su gesta alcanzan un poder oculto del que los demás están privados allí, «en Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz» (213).

Un rasgo con el que Márquez caracteriza el espacio en estos relatos es la **configuración de una topografía kafkiana**. Entendemos por espacialidad kafkiana aquella que muestra una fisonomía engañosa al individuo, de manera que este no encuentra la manera de defenderse u ocultarse de una presencia hostil que nunca se conoce de primera mano. Denominamos también kafkiano al sistema que privilegia al documento sobre el hombre, de manera

6. Según Gastón Bachelard, la importancia del primer hogar es vital ya que siempre pervivirá en nosotros su imagen mítica, onírica, y su relación con el mundo fantástico de la niñez: «Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos viviendo recuerdos de protección (…). Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas» (*La poética del espacio,* México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 36).

que este último se ve envuelto en una red burocrática sin fin que termina por aniquilarlo. Es kafkiana la Roma que aparece reflejada en «La santa», ya que Margarito Duarte «espera» pacientemente la respuesta que debe llegar del Vaticano, pero que nunca llega; de la misma manera el agrimensor K. espera en *El castillo* a que alguien le rescate de ese laberinto que es la ciudad donde el tiempo va consumiéndose. La burocracia vaticana en el relato de Márquez tiene un papel análogo al de todos los elementos que dilatan la acción del personaje en *El castillo* y *El proceso*. Hay algo latente que no termina de manifestarse, que otros complotan para ocultar, un espacio sagrado que está vedado al individuo de a pie. Kafkiana es también la historia que lleva por título «Sólo vine a hablar por teléfono» en la que la joven mexicana Mª de la Luz Cervantes viaja sola hacia su casa de Barcelona cuando su coche se avería en el desierto de los Monegros. Allí es auxiliada por el conductor de un autobús lleno de mujeres que parecían aletargadas y que «se movían como en el fondo de un acuario» (109). Llega a un edificio donde nadie atiende su súplica de llamar por teléfono a su marido, Saturno el Mago, que en Barcelona ya va resignándose a la idea de que ella lo ha vuelto a abandonar. La joven lucha al principio por salir del psiquiátrico donde está recluida por error, pero al localizar al marido y ver la actitud de él, que asume mansamente que está enferma y no pone en duda la versión oficial de los médicos, decide dejarse llevar y permanecer allí. Mientras, Saturno, el mago sin imaginación, tras fracasados intentos de volver a verla, vuelve a América sin ella. El aparato burocrático del sanatorio mental donde es recluida la protagonista es un sistema imperfecto y arbitrario, propio de una sociedad autoritaria, vetusta, y sin un ápice de humanidad; es decir, «en el crepúsculo del franquismo» (115). Y kafkiana es también la ciudad de París en «El rastro de tu sangre en la nieve», historia de amor itinerante en la que una pareja de recién casados se disponen a pasar una larga luna de miel en Europa cuando se ven afectados por un hecho en apariencia intrascendente: la joven esposa, Nena Daconte, se pincha el dedo con una rosa y la pequeña herida no deja de sangrar. En París buscan un hospital y la joven ingresa mientras su inexperto marido, Billy Sánchez, queda a la deriva en urgencias sin saber qué hacer. Busca un hotel de mala muerte cercano al hospital, y allí ve extenderse las horas ilimitadamente, sin ropa (porque ella tenía las llaves de la maleta), sin nadie a quien hablar (porque nadie entiende español) y sobre todo «tan ofuscado y solo que no podía entender cómo pudo vivir alguna vez sin el amparo de Nena Daconte» (235). Todo allí se torna odiseico: «Nunca entendió el misterio de la luz de la escalera que se apagaba antes de que él llegara a su piso, ni descubrió la manera de volver a encenderla» (234). El tiempo se detiene y sigue un

ritmo onírico basado en la repetición y el letargo: «cuando despertó eran las cinco en el reloj, pero no pudo deducir si eran las cinco de la tarde o del amanecer, ni de qué día de la semana ni en qué ciudad de vidrios azotados por el viento y la lluvia» (235). Después de visitar su embajada infructuosamente y sin tener nada que hacer excepto esperar, ve a lo lejos la torre Eiffel y decide acercarse hasta allí, «pero muy pronto se dio cuenta de que estaba más lejos de lo que parecía, y que además cambiaba de lugar a medida que la buscaba. Así que se puso a pensar en Nena Daconte sentado en un banco de la orilla del Sena» (240). Todos los elementos del espacio parecen confabularse en su contra y ello se suma (no de forma gratuita) a la ausencia de su joven esposa, verdadera «hada» del relato cuyo fatal destino le impide hacerse cargo del niño asustado que es Billy Sánchez.

En otras ocasiones, el espacio se convierte en el ámbito «realista» sobre el que los **hechos maravillosos o sobrenaturales que les suceden a los latinoamericanos** ejercen un fuerte contraste. Así, en «La santa», el cuerpo de la niña permanece incorrupto durante años y además carece de peso, propiedades mágicas que el padre de la criatura quiere emplear sin éxito para lograr su canonización. «Espantos de agosto» es un breve y curioso relato en el que el narrador cuenta sus breves vacaciones familiares en un castillo en Arezzo. Allí el anfitrión, Miguel Otero Silva, les cuenta la escabrosa leyenda fantasmal de Ludovico, señor de la Toscana, que en un arrebato había asesinado a su amada en el lecho. Lo que empieza siendo una anécdota para divertir a los niños se acaba cumpliendo a la mañana siguiente, cuando el narrador despierta en el dormitorio de Ludovico, con «las sábanas empapadas de sangre todavía caliente» (133) y su esposa al lado «navegando en el mar apacible de los inocentes» (132). En el último relato, «El rastro de tu sangre en la nieve», un hecho tan anodino como pincharse el dedo con una rosa provoca en la joven Nena Daconte una brutal hemorragia que la deja sin vida y sola en un solitario hospital de París, mientras su marido, desesperado, mata las horas a pocos metros de allí sin entender nada de lo que ocurre. En conclusión, en un espacio bello pero recto, medido, prosaico y en ocasiones anodino, coartado por la racionalidad sin límites de sus pobladores y donde suceden hechos que los esquemas racionalistas no alcanzan a explicar. Además, algo curioso subyace a los protagonistas de estas historias: son «latinoamericanos en Europa» a los que «les suceden cosas extrañas», como ya indicó el autor en el prólogo y precisamente de la conjunción de ambos elementos (la extrañeza de lo americano y lo europeo) surge el manantial irracional del que beben algunos de estos relatos.

«EL RASTRO DE TU SANGRE EN LA NIEVE» Y OTROS CUENTOS

Volvemos al análisis de este último relato, sin duda el más bello del conjunto, y en el que García Márquez construye un versátil imaginario espacial caracterizado por una estética gélida e invernal, en la que los personajes van adentrándose como en una espiral que termina devolviéndonos una historia macabra.

La trágica historia de amor de dos jóvenes colombianos que viajan a Europa en su luna de miel es el argumento inicial. En el trayecto en coche desde Madrid a París, mientras Billy Sánchez conduce emocionado su carísimo regalo de bodas (un Bentley convertible), su mujer, la bella Nena Daconte, se desangra de forma absurda tras haberse pinchado accidentalmente el dedo con la espina de una rosa. En el periodo de tiempo que ambos comparten en el vehículo, rodeados por un paisaje nevado y solitario, (y mientras recorren sin detenerse la frontera con Francia, Hendaya, Bayona, Burdeos y Poitiers), el narrador hace uso de la retrospección para contarnos cómo se conocieron accidentalmente en Cartagena de Indias y cómo nació un amor irracional entre los jóvenes. Ambos eran los herederos de ricas familias de la élite provinciana, sin embargo, era mucho lo que los diferenciaba: Nena había sido educada en Europa, hablaba cuatro idiomas sin acento y tocaba magistralmente el saxofón tenor; Billy era un joven difícil, abandonado a la soledad por la perseverante indiferencia de sus padres y ocupaba su tiempo en meterse en problemas que soliviantaban a las autoridades. El día en que entra a la fuerza en los vestidores de mujeres del balneario y descubre desnuda a Nena Daconte, su vida cambia para siempre. Ella, asustada pero decidida, se dispone a «romper la cáscara amarga de Billy Sánchez», y lo consigue, cuando «debajo de la triste reputación de bruto que él tenía muy bien sustentada por la confluencia de dos apellidos ilustres, ella descubrió un huérfano asustado y tierno» (223). El verdadero protagonista del relato es Billy, ya que es él el que queda solo y desamparado cuando ingresan a Nena en un hospital de París y le impiden verla hasta varios días después. Es él quien debe aprender a moverse en un mundo que no entiende, que le resulta ilógico y donde la exclusividad de sus orígenes no le sirve para nada. El joven, que nunca había salido de su tierra, siente ya al poco de aterrizar en Madrid una punzada de desencanto: «la primera visión de una ciudad distinta de la suya, los bloques de casas cenicientas con las luces encendidas a pleno día, los árboles pelados, el mar distante» producen en él «un sentimiento de desamparo que se esforzaba por mantener al margen del corazón» (226). Al llegar a París queda solo en ese mundo distinto y hostil y todas esas vivencias constituyen un aprendizaje vital que termina convirtiéndole en adulto, cuestionando sus ideas preconcebidas y curtiéndolo

en un mundo adverso en el que Nena Daconte era su guía, su brújula. Cuando el día de visita se presenta en el hospital, le comunican que ella murió tres días después del ingreso y que todo el país se había movilizado para buscarlo, mientras él agonizaba de amor a pocos metros de allí. París en el relato se ha convertido en un perverso laberinto, donde los trámites, el idioma, «las artimañas racionalistas (…) incomprensibles para un Sánchez de Ávila» (236) acaban por superar al personaje al sumirlo en el desamparo del extranjero en tierras lejanas.

En un artículo sobre *Doce cuentos peregrinos*, Carolina Sanabria relaciona este relato con dos conocidos cuentos infantiles: «Hansel y Gretel» y «La Bella Durmiente». Esta conexión es más que un parecido remoto y casual, ya que la historia que García Márquez escoge para cerrar su libro posee una serie de rasgos que aluden a su lectura como un cuento de hadas particular. En primer lugar y como ya hemos mencionado, es un relato de aprendizaje, en el que el personaje masculino tiene que valerse por sí mismo en un mundo ajeno al que ha sido arrojado involuntariamente. Ya el propio título del relato, «El rastro de tu sangre en la nieve», alude a la artimaña de los célebres personajes del cuento infantil de tirar migas de pan para no perder la pista del camino de regreso a casa. En su análisis de «Hansel y Gretel», Bruno Bettelheim parte de la base de que esta historia «encarna las ansiedades y tareas de aprendizaje del niño» (Bettelheim, 2010: 218) que debe superar su fase de dependencia, pero esto sólo es posible a partir de una experiencia traumática. El pequeño Hansel urde la estratagema de las migas de pan para evitar perderse en el denso bosque, es decir, intenta evitar el conflicto, dilatarlo; Billy Sánchez viaja al amparo de su mujer, ya experimentada en las lides del «mundo civilizado», pero cuando queda sin ella (que es la que media en otro idioma con los antipáticos guardias fronterizos y la que lo guía por el tráfico intenso de París hasta llegar al hospital) es lo más parecido a un náufrago. De esta manera, la ciudad de París se convierte en un denso bosque, en un espacio hostil que esconde todo tipo de peligros y amenazas. La joven esposa es el «hada benefactora» de su marido, es la que le ayuda a guiarse, la que conoce los oscuros secretos de esa espesura urbana ilógica que los tiene atrapados. A lo largo del relato, la figura de la joven siempre va asociada a su aspecto casi sobrenatural, envuelta en el delicado abrigo de visón que recibe como regalo de bodas de sus padres; el guardia francés que al principio se muestra hosco cambia de actitud al verla de cerca, cuando «se fijó con atención en la muchacha que se chupaba el dedo herido envuelta en el destello de los visones naturales y debió confundirla con una aparición mágica en aquella noche de espantos» (219). Nena Daconte es en todo el relato una «criatura de prodigio» (235), una «criatura radiante»

(220) capaz de lidiar en esa ciudad laberíntica donde nada es lo que parece. Como «hada» de este relato, es la propia Nena Daconte la que da con la clave simbólica de toda la historia y establece asimismo su analogía con el cuento infantil:

> El pinchazo era casi invisible. Sin embargo, tan pronto como regresaron al coche volvió a sangrar, de modo que Nena Daconte dejó el brazo colgando fuera de la ventana, convencida de que el aire glacial de las sementeras tenía virtudes de cauterio. Fue otro recurso vano, pero todavía no se alarmó. «Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil», dijo con su encanto natural. «Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre en la nieve». Luego pensó mejor en lo que había dicho, y su rostro floreció en las primeras luces del amanecer.
>
> -Imagínate– dijo–: un rastro de sangre en la nieve desde Madrid hasta París. ¿No te parece bello para una canción? (229-230).

Otro relato con el que podemos establecer paralelismos semánticos destacables (gracias a la anécdota del pinchazo involuntario con terribles consecuencias) es «La Bella Durmiente», título al que el autor ya hace alusión en otro relato del libro, concretamente «El avión de la Bella Durmiente». Además de la evidente alusión al pinchazo desafortunado que provoca el maleficio, la imagen persistente de este cuento de hadas es la visión de la Bella Durmiente yaciendo en su sepulcro de cristal, en mitad de un bosque sepultado en los años y el olvido. «El rastro de tu sangre en la nieve» rescata una estética similar: «los padres de Nena Daconte (…) se llevaron el cuerpo embalsamado dentro del ataúd metálico, y quienes alcanzaron a verlo siguieron repitiendo durante muchos años que no habían visto nunca una mujer más hermosa, ni viva ni muerta» (García Márquez, 1992: 244). La imagen final del relato nos muestra al héroe solo saliendo del hospital, después de enterarse de que habían enterrado a su mujer a sólo doscientos metros del cuartucho de hotel donde a él lo consumían las horas y la desesperación. En ese momento, «ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas, y que en las calles de París había un aire de fiesta, porque era la primera nevada grande en diez años» (244-245). La ciudad, ajena a su tragedia, celebra esa nieve nítida e inconsciente que a partir de ese momento Billy sólo relacionaría con la sangre de Nena Daconte y con el cuento de hadas gélido que acaba de protagonizar involuntariamente.

CONCLUSIÓN

Para cerrar este itinerario espacial por los cuentos de García Márquez, retomemos la condición de «peregrinos» que les da nombre. Si bien hemos

comprobado que el autor aprovecha todo el potencial significativo de la categoría espacial en estas historias, lo mismo podemos decir del concepto de peregrinaje, ya que de todos los valores semánticos a los que el término alude es posible rastrear alguna pista en los relatos tratados. Es un peregrino alguien que anda por tierras extrañas, como son, sin excepción, los protagonistas de estas doce narraciones. También llamamos peregrino al que, por devoción religiosa, visita un lugar sagrado, como la impresionable Plácida Linero o Margarito Duarte en sus incansables y catastróficos periplos en pos de una prebenda sacra. También es peregrino algo insólito, extraño y poco común, dotado de una especial belleza, y sería imperdonable, desde el punto de vista estético, no celebrar estas doce historias desde el criterio de su peculiaridad, su originalidad y su inusual valor estético. Es también peregrino aquel que todavía puebla el mundo mortal, pero que se encamina a la vida eterna, definición que casa perfectamente con esa trascendencia que muchos de los personajes alcanzan al hallarse en esa encrucijada definitiva de sus vidas. Sin embargo, es un último significado del concepto el que nos resulta más curioso; peregrino es el nombre de un bello arbusto propio del Caribe (yuramira peregrina) que, durante todo el año, da pequeñas flores de un rojo brillante. Llegados a este punto, esto sólo puede traernos a la mente el nítido rastro de la sangre de Nena Daconte, radiante de belleza en su camino sin retorno hacia París.

BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando, 1977, *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas, Monte Ávila Editores.

ALEMANY, Carmen, 1997, «*Doce cuentos peregrinos*: búsqueda fragmentaria de un nuevo modelo narrativo», en Túa Blesa (ed.), *Quinientos años de soledad. Actas del congreso «Gabriel García Márquez»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 347-351.

BACHELARD, Gastón, 2010, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, [1ª ed. español: 1965].

BETTELHEIM, Bruno, 2010, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Ares y Mares, [1ª ed. español: 1977].

CAMACHO DELGADO, José Manuel, 1997, «De Tormes a Aracataca: una interpretación de 'Buen viaje Señor Presidente'», *Revista de Estudios Colombianos*, pp.10-13.

DEL CAMPO, Esteban, 1995, «La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-40, pp. 281-282.

DE NAVASCUÉS, Javier, 1997, «Espacio e identidad: *Doce cuentos peregrinos*», en Túa Blesa (ed.), *Quinientos años de soledad. Actas del congreso «Gabriel García Márquez»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 459-464.

DURRELL, Gerald, 2008, *Mi familia y otros animales*, Madrid, Alianza Editorial, [1ª ed. 1975].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2010, *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona, Mondadori.

— 1992, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Mondadori.

IVANOVICI, Víctor, 2008, *Gabriel García Márquez y su Reino de Macondo*, Madrid, SIAL Ediciones.

MURENA, Héctor A., 1965, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

PALENCIA-ROTH, Michael, 1997, «Los peregrinajes de Gabriel García Márquez o la vocación religiosa de la literatura», en Túa Blesa (ed.), *Quinientos años de soledad. Actas del congreso «Gabriel García Márquez»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp.81-90.

— 1983, *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos.

PIMENTEL, Luz Aurora, 2001, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos,* México D.F., Siglo XXI Editores.

SANABRIA SING, Carolina, 2001, «¿Extraños peregrinos o extraño peregrinaje? Un acercamiento a los últimos cuentos de García Márquez», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 27(1).

SERNA, Mercedes, 1997, «La realidad novelada en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez», en Túa Blesa (ed.), *Quinientos años de soledad. Actas del congreso «Gabriel García Márquez»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 677-684.

VANDEN BERGHE, Kristine, 2009, «Los doce cuentos de Gabriel García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*», *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 86, nº1, pp. 85-98.

Fecha de recepción: 18-12-2011
Fecha de aceptación: 30-5-2012

CIUDAD E IDENTIDAD EN *LA CÁTEDRA DE LA CALAVERA*

Gregorio C. MARTÍN

Duquesne University

RESUMEN

El fin de este trabajo es estudiar cómo Margarita Torres, su autora, nos presenta en *La cátedra de la calavera* a una protagonista que usa los recursos de una voluntad inquebrantable para defender los derechos de su yo y la independencia de su identidad en una ciudad donde se enfrentan, en un ambiente de temor inquisitorial, los viejos postulados de la Edad Media y las nuevas ideas renacentistas.
Palabras clave: Luisa de Medrano, Isabel de Vargas, Pimentel, identidad, grupo, discriminación, inquisidor, juventud, disfraz, arca, miedo, ingenio.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study how novelist Margarita Torres—in *La cátedra de la calavera*— introduces a protagonist who utilizes her unshakeable will to defend her own rights and the independence of her identity in a city where, amidst an atmosphere of inquisitorial fear, the old hypothesis of the Middle Ages and the new ideas of the Renaissance collide.
Key Words: Luisa de Medrano, Isabel de Vargas, Pimentel, identity, discrimination, inquisitor, youth, disguise, coffer, fear, ingenuity.

Al final de *La cátedra de la calavera*, dice uno de los protagonistas: «Como ves, puta, ninguno de nosotros es lo que parece» (Torres, 2010: 411). Esta revelación define el móvil de toda la obra, que es el difícil problema de la identidad, lo que ha llevado a Isabel de Vargas a matar a su oponente. Ella misma es una mezcla de identidades, y se disfraza de varón para fingir una más. Pero lo paradójico es que —por infinidad de circunstancias ajenas a los personajes— la

suplantación de identidades ha llegado a ser tan compleja que ellos mismos tampoco saben quiénes son. Es decir, los personajes no son lo que parecen ser y, en algún caso, tampoco lo que ellos creen que son. Cada personaje de esta obra de Margarita Torres se halla atrapado en una ciudad donde las circunstancias le obligan a doblar y desdoblar su personalidad para seguir existiendo, con el deseo de llegar un día a ser lo que quiere ser. Todo sucede dentro de un marco histórico centrado en un momento de gran importancia para el país, cuando los avatares políticos habían llevado a España a un conflicto sucesorio en el que estaban en juego no sólo el futuro de la corona sino también intereses de muy distintas tendencias dentro de la sociedad española de entonces. Estos elementos conflictivos se enfrentan por existir y buscan soluciones que les permitan imponerse a las contrariedades del momento y a sus oponentes. En esa lucha por realizarse, a pesar de las limitaciones que le impone a cada personaje un entorno tan complejo y arriesgado en una ciudad donde se enfrentan bandos irreconciliables, en ese perseguir sin descanso es donde radica la importancia de esta obra.

Las ideas tienen un papel muy importante en la novela, principalmente como impulsoras de la actitud antagónica de los grupos, y la lucha incansable de Isabel es consecuencia de una idea, ya que ella no se arriesga por saber quién es, por aclarar su identidad, pues nunca duda ser Isabel de Vargas. Lo suyo es un deseo inquebrantable de afirmarse en una identidad de género, reclamar unos derechos que piensa le corresponden como ser humano, a pesar de lo que crea y defienda por tradición la sociedad en la que le ha tocado vivir. Por mantener ese derecho, Isabel se ha escapado de casa para no casarse contra su voluntad con un hombre que le ha sido asignado por decisión paterna. Entiende que esa es la costumbre, pero una mala costumbre, y cuanto antes se desarraigue, mejor. Se ha dado cuenta de que el pasado no le vale y el conformismo general la deja sola en su entorno social provinciano donde nadie pone en entredicho la norma. Si acaso su madre, pero para ella es ya muy tarde y lo único que puede hacer es aportar los medios para que la hija intente lo que en el pasado tal vez ella pensó y no pudo emprender[1].

Isabel se escapa de casa con la ayuda económica de la madre, que le da joyas y dinero para subsistir por lo menos dos años en su lucha por unos derechos que, contra la opinión general, ella considera suyos y es tiempo se le concedan. Su misión es enorme. Por su magnitud, coincide con otra empresa que está siempre en el fondo de la obra: el descubrimiento de América por

1. Sabemos más adelante que la madre de Isabel sufrió y casi murió por cumplir con el deber de continuar la estirpe, que con aportar dote eran las dos misiones de la mujer en un mundo organizado según lo habían concebido los hombres que lo dirigían.

Cristóbal Colón. Tampoco él contaba con el apoyo necesario para poner en práctica una idea que perseguía reemplazar un axioma con su homólogo, *non plus ultra* por *plus ultra*, y, al fin, consiguió también la ayuda de una mujer, Isabel la Católica, varias veces mencionada en la obra como la pionera en España de este movimiento de reivindicación femenina. No es, pues, coincidencia que también en la novela sea otra Isabel la que rompa las normas y comience con el apoyo de otra mujer: su madre. Precisamente el desespero y el miedo que producía a la madre de Isabel aquella costumbre de hacer a la mujer responsable exclusiva de continuar la estirpe, dio lugar a uno de los misterios mejor plasmados en esta obra, que terminará sin que lo descubra la misma Isabel, quien, por otro lado, había decidido cortar con el pasado y preocuparse sólo de labrar su porvenir.

Hay un momento al principio de la novela cuando Isabel, agotada por el largo viaje tras su fuga de la casa paterna, descansa al lado de un arroyo bajo una lluvia torrencial. Tiene que elegir qué camino tomar, y decide ponerse en manos de la suerte tirando al aire una moneda «del tiempo de los moros» (Torres, 2010: 26) que le había dado su padre cuando era niña. Pero la moneda no soluciona nada porque cae de canto. La joven le da una patada y aquel recuerdo se hunde en el arroyo de Mozárbez. Es el símbolo de un pasado que desaparece en la corriente de agua turbia porque no tiene valor en el presente y a su dueña no le sirve. Como la corriente del río, la vida está en constante devenir y hay que tener nuevas ideas para los nuevos tiempos porque el tino no consiste en aferrarse al pasado, sino en asimilar el presente para preparar el porvenir. Isabel, empapada por la lluvia, despierta así a una nueva vida cuyo futuro no está escrito y sólo podrá decidirlo ella. Ese deseo de autodefinirse imponiendo la propia voluntad fue decisivo para que abandonara a la familia para no pasar el resto de su vida con alguien que no conocía y por el que no sentía ningún afecto, «... un hombre corto de vista, labios finos, cuello de pollo, escuálidos cabellos, enclenque, engreído patán con pretensiones de señor. Rala conversación de teólogo batueco grandilocuente y fatuo» (Torres, 2010: 39). En lugar de sacrificar su futuro para vivir con aquella «estampa de otro tiempo»((Torres, 2010: 26), como la moneda que ahora se llevó el agua, Isabel se escapó de casa para enfrentar el destino con una afirmación indomable de la propia identidad.

Sola, por primera vez fuera de su casa, en un espacio abierto que desconoce, con una naturaleza hostil y bajo circunstancias adversas, Isabel de Vargas muestra ya un carácter fuerte que será constante en esa lucha que ha iniciado en defensa de su yo femenino. Llega a la ciudad, «tan lejana del mundo que conocía» (Torres, 2010: 53), y tampoco allí se siente intimidada

por el entorno ciudadano que le es igualmente ignoto. Lejos de sentirse agobiada por la cantidad y diversidad de habitantes, Isabel descubre, aprende y disfruta. Se siente libre, por primera vez libre. A lo largo de la novela, estos espacios van a limitarse cada vez más según exista mayor o menor riesgo para la libertad, poniendo a prueba la entereza de la protagonista, hasta que se decida el logro o fracaso de su lucha y, por lo tanto, la conquista o pérdida de sus objetivos. Esto sucederá cuando se dirima en una contienda legal qué idea y qué grupo saldrá victorioso

La joven va a Salamanca donde vive su prima Luisa de Medrano, otra peregrina que reclama un derecho justo. Las piedras de la ciudad han asumido la identidad de sus ciudadanos. Son testigos de la Historia, la única verdad en este juego de identidades, y muestran el rango de sus hijos en los escudos incrustados en ellas. Y por las piedras descubre Isabel el abolengo de su futuro amigo, por más que él trate de parecer todo lo contrario. La joven persigue liberarse de un pasado que la condena a someter su voluntad porque así lo ordena un código de normas anquilosadas de un mundo feudal. Luisa de Medrano aspira conseguir el derecho a integrarse en una profesión dominada por ideas discriminatorias que el nuevo saber renacentista pone en entredicho. En los dos casos, sus oponentes son los mismos: las ideas de los hombres. Se trata, por lo tanto, de un conflicto de género, donde uno, el femenino, reclama lo suyo, mientras que el otro, el masculino, tiene y quiere lo de los dos. La solución no es fácil porque están en juego intereses de entidades poderosas que defienden una postura con la misma contundencia que condenan la otra.

España estaba entonces «todavía en formación, temerosa de novedades, cobarde en avances, oscura en pensamiento, hija de ochocientos años de lucha con los moros» (Torres, 2010: 31). Y Salamanca era, según dice Antonio Pimentel, «la capital del saber de estos reinos, hija mimada de monarcas, refugio de clérigos, estudiantes y truhanes» (Torres, 2010: 69), donde «todo tenía un precio» (Torres, 2010: 74). Pero el inquisidor Juan Ruiz del Monte tenía una imagen bien distinta. Para él la ciudad del Tormes era «nido de heterodoxos, disconformes, sectarios, foco de vientos llegados de Europa, hogar de conversos de torcidas costumbres, una de las pústulas que debían sanarse en el enfermo cuerpo del reino» (Torres, 2010: 103). Para unos, una joya y, para otros, un centro de corrupción. Los extremos no se tocan y era muy difícil conciliar opiniones. Los ciudadanos transitan por las calles, serán testigos de duelos, borracheras y pendencias estudiantiles, pero sólo como grupo, y así se mencionan directa o indirectamente en la novela.: «la vida corría a borbotones por la ciudad» (Torres, 2010: 54), «era fama en Salamanca» (Torres, 2010: 155), «la tranquilidad de los vecinos», «la paz de Salamanca»

(Torres, 2010: 197), «antes de que toda la ciudad sepa» (Torres, 2010: 203), «toda Salamanca sabía «que no le sentaban bien las madrugadas a Laurentino Fresno (Torres, 2010: 271), «Salamanca entera se recogía en casas y mesones para comer» (Torres, 2010:285), y en grupo presencian el combate de Isabel con Laurentino Fresno (Torres, 2010: 299), de cuya muerte acusará después el inquisidor a la joven porque «todo Salamanca [lo] conoce» (Torres, 2010: 352). Cuando se juzgue a Luisa de Medrano y a Isabel de Vargas, a pesar de ser Luisa hija de una de las familias salmantinas más ilustres, nadie del pueblo llano podrá presenciar el juicio en el salón universitario, con las puertas selladas por orden del rector.

Como Isabel, otros han acudido a Salamanca persiguiendo cada cual lo suyo, agobiados u obligados por su identidad. La ciudad recibe a todos y los engulle dentro de sus murallas, segura de sí misma y de su lucha con el tiempo, que es siempre quien termina con las ambiciones de los hombres. Allí está Antonio Pimentel, joven inteligente, a quien le es negado el derecho de graduarse en medicina a pesar de que su mucho saber y buenos servicios son indispensables en el hospital. Es hijo bastardo del almirante de Castilla, y esa realidad, sobre la que él no tuvo control ni puede cambiar ahora, vale para que se le niegue el valor de su inteligencia. Antonio lleva en Salamanca una vida desarraigada y libertina porque no le está permitido graduarse ni poner legalmente en práctica sus conocimientos. En su fuga, Isabel se refugia en Salamanca para librarse de una condena (Torres, 2010: 43), como ella califica acertadamente que las mujeres sólo se consideren útiles para aportar dotes y asegurar la estirpe. Razones de estirpe condenan también a Antonio por ser bastardo. El caso de Luisa de Medrano es diferente, como ella misma dice (Torres, 2010: 43), pero tiene idénticas raíces y los mismos ejecutores: los hombres. Después de haber sido rechazada públicamente por los varones de la universidad para ocupar la cátedra de Nebrija, la aceptan ahora sólo porque su padre impartió clases allí, pero, cuando el maestro regrese a la cátedra, sabe que la denigrarán por haber osado ejercer una profesión reservada para los hombres.

Torres hilvana con maestría los numerosos misterios que surgen conforme avanza la narración. Para ayudarse a navegar por ese turbulento dédalo, los personajes se agrupan por parejas porque sus necesidades son idénticas y los acercan. La discriminación que, por ser mujer, sufre Luisa de Medrano como profesora, la lleva a unirse a su prima Isabel, que no puede asistir a las clases en la universidad por la misma razón. Luisa, cuando falsifica los documentos para que Isabel de Vargas se transforme en el bachiller Pedro Bravo, demuestra a los hombres que engaña que el mérito reside en el talento, no

en el género de la persona. Isabel se une primero con Antonio por recomendación de Luisa para ocultar su identidad y, después, porque son dos almas gemelas que luchan por lograr un puesto en la vida por méritos propios. Él era «Un náufrago del destino, igual que ella» (Torres, 2010: 57). El rector y el maestrescuela —converso uno y judío el otro— se unen para defender la independencia de la universidad frente a la Inquisición. Juan Ruiz del Monte y Álvaro de San Emiliano se unen porque así conviene a sus particulares ambiciones. Ninguno persigue un objetivo justo, sino satisfacer la codicia propia. Es la pareja menos homogénea y, aunque parecen los más fuertes, terminarán destrozándose mutuamente. Los grandes, el rey Fernando y el cardenal Cisneros, apenas si intervienen, aunque por su poder se hacen sentir durante toda la novela. El Rey representa e infunde esperanza, lo que podría suceder; mientras que el Cardenal es el agobio, la intransigencia e infunde miedo, lo que nadie quiere que suceda.

La Universidad de Salamanca, a pesar de sus limitaciones, es la nueva estrella que quiere brillar con luz propia porque sus estatutos le otorgan una independencia que le permite romper códigos y normas del pasado e instaurar las propias. Es aquí donde surge el conflicto con la Iglesia. En esta lucha entre autonomía y control cada bando usa sus armas: Cisneros, la Inquisición; la Universidad, la juventud. Ha sido la Universidad la que dio el gran salto a la modernidad olvidando normas intocables, que ahora Cisneros considera fuente de toda posible corrupción venidera. Y nada era más importante entonces para la Iglesia que la función de la mujer en la sociedad conforme la define el inquisidor Juan Ruiz del Monte: «compete al hombre el gobierno y regimiento de toda materia y a la mujer la honra del hogar y su supeditación total al marido» (Torres, 2010: 359)[2]. Por este axioma del inquisidor, las mujeres estaban condenadas al infierno, como dice Luisa de Medrano (Torres, 2010: 42). De ahí que el único modo de evitar consumirse en sus llamas sea por vía de varón. Pero esto requiere una naturaleza fuerte y decidida, dispuesta a asumir riesgos. Las dos primas nos sirven de ejemplo.

Luisa de Medrano es estudiosa y reflexiva. Ella preferiría pasar la vida dedicada al estudio, pero las circunstancias no la dejan. A pesar de su excelente preparación académica, de contar con la protección de Nebrija y de los dos hombres más poderosos de la universidad, siempre se encuentra incómoda. Tampoco le ayuda todo lo que representa su familia en la ciudad. Sabe que no tiene futuro porque perderá la cátedra tan pronto regrese Nebrija. Sin

2. Para Cisneros, la mujer es débil por su condición femenina, y debe obedecer lo que él considera un mandato divino: «Las mujeres deberían conformarse con el papel que se les asignó desde la Creación: rezar, cuidar del esposo y procrear»(Torres, 20101: 107).

embargo, no toma ninguna iniciativa. Actúa para satisfacer a otros o cuando se ve obligada a defenderse. Si falsifica diplomas o expedientes académicos es porque Isabel los necesita para ingresar en la universidad y la obliga a hacerlo; si responde a Ruiz del Monte cuando éste quiere registrarle la casa y, después, en la cárcel a los alguaciles del corregidor es porque ya no tiene otra alternativa, pero nunca emprende nada contra aquél aunque ya le ha advertido su tío, el rector Maldonado, que el inquisidor es su gran enemigo y se valdrá de ella para conspirar contra la independencia de la universidad. A Luisa le ha tocado vivir en un mundo que no es el suyo, puesto que la universidad no era el centro de concentración, quietud y estudio que a ella le gustaría. Isabel capta pronto el antagonismo entre la universidad y su prima:

> Cuanto más conocía el mundo universitario, Isabel más admiraba el talento de su prima. No sólo se trataba de un mundo de hombres, sino de una fortaleza cerrada a toda persona ajena a los usos, intrigas, manejos torticeros e intereses varios para ocupar cátedras e impartir enseñanzas. Rara vez los mejores ocupaban los puestos que merecían, al carecer de padrinazgo o fuerza de linaje (Torres, 2010: 54).

Y sin embargo Luisa pinta con discreción y acierto en las páginas de la novela la imagen de lo que pasa en la universidad. A su clase de Retórica asistía más de un centenar de varones, ninguna mujer, que buscaban «medrar y no saber»; se conformaban con «superar la asignatura» y disfrutar durante el curso tentando a la profesora para probar los límites de su prudencia, «el aguante de una mujer» (Torres, 2010: 235). Si conoce bien la situación de la mujer en la universidad, tampoco ignora la tiranía a que la somete la vida, la triste realidad, como ella dice cuando Isabel le cuenta las razones de su fuga:

> Aquellas duras palabras correspondían a la triste realidad de muchas mujeres. Debían aceptar el esposo que eligieran los cabezas de sus linajes, sus opiniones poco importaban. Desde que nacían se convertían en moneda con la que negociar en beneficio de la estirpe, del honor de su apellido, de la red de parentesco y poder que agrupaba, que defendía la sangre que los diferenciaba del resto. Solo servían para apalabrar alianzas, aportar dotes y herencias y regalarle progenie al marido, pleno dueño de sus cuerpos, celoso requeridor de sus propias necesidades (Torres, 2010: 40).

En una situación tan precaria —que Luisa percibe cada día en las aulas cuando estudiantes brabucones, adiestrados por el bando enemigo, intentan ridiculizar sus ideas por el mero hecho de ser mujer— es necesario actuar para anticiparse a las circunstancias, como quiere Isabel, pero Luisa no lo hace y recomienda rendirse: «¡Maldita sea! ¡Ya basta! ¡Eres una mujer! ¿Acaso no lo entiendes? Deja de luchar contra el mundo, porque ninguna de nosotras podrá cambiar lo que somos» (Torres, 2010: 55). La indecisión de Luisa la

privará del hombre que ama, que, en su caso, no tendría oposición paterna por razones de rango porque la corteja un sobrino del almirante de Castilla. Falta de autoridad, de fuerza y de apoyo del profesorado, Luisa es el primer destello de una luz de esperanza, de un sueño, que tardará en hacerse realidad.

Isabel es todo lo opuesto, un torbellino al lado del remanso. Prefiere la acción a la pasividad, la valentía al miedo, acometer a defenderse, ser astuta a ser ingenua y rebelde a ser sumisa. Como hará más tarde un conquistador, Isabel quema las naves que representan el pasado y se entrega en cuerpo y espíritu a labrarse el futuro que desea[3]. Para ella no hay retorno, sólo un rumbo hacia adelante para triunfar en un ambiente que le es totalmente desconocido, o perecer en el intento. Es otra vez Luisa quien describe con agudeza a su prima: «Parecías un joven hidalgo recién llegado a la ciudad, dispuesto a devorar la vida o a ser engullido por ella» (Torres, 2010: 43). Isabel rompe con su pasado, convence a su prima para que falsifique el expediente académico que le abre las puertas de las aulas universitarias, busca a Antonio Pimentel en un prostíbulo aunque tenga que arriesgar su vida, salva con astucia a su prima Luisa de las garras del inquisidor cuando éste intenta registrar la casa, lucha con el matón Laurentino Fresno, Capador, y obtiene de él la confesión que necesita sin importarle que el criminal está a punto de morir. También es Isabel quien da al final el golpe de gracia a Gorgonia y a San Emiliano, las dos cabezas de la Hermandad de la Garduña, ante los ojos atónitos de Antonio, sin considerar por un momento que ya están heridos de muerte. Cuando se entera de que Nebrija va a regresar a la cátedra y el rey manda que ella y Antonio se vayan a la corte, Isabel comprende que para su prima aquello sería «el final de sus sueños» (Torres, 2010: 406), y pide al joven —y consigue— llevarse a Luisa con ellos para que siga buscando su camino. Ambas se complementaban y en aquella contienda de identidades eran una amalgama perfecta de acción y discreción.

Sólo era posible acceder a las aulas como varón. Pero Isabel, en sus correrías por las calles, había observado con agudeza que la ciudad era una conchabanza de frailes, lavanderas, sirvientas, comerciantes, artesanos, vendedores de verduras, taberneros, teólogos, juristas, médicos y un sin fin de personajes que se ocupaban en toda clase de oficios, no siendo los menos pícaros y prostitutas. En este mundo tan complejo convivían la verdad y la mentira, la apariencia y la realidad, truhanes y santos, héroes y rufianes, un contubernio donde cada cual iba a lo suyo, todo era posible y nada asombraba

3. Al final, en uno de los giros más ingeniosos de la novela, es el joven Hernán Cortés quien se hace con el mapa de Colón que contiene el secreto de las tierras de América.

a nadie. La misma universidad estaba poblada de clérigos que difamaban a su prima mientras ellos vivían en la impudicia y eran asiduos visitantes de prostíbulos, varones que se llamaban estudiantes y dilapidaban el tiempo en borracheras, intrigas y pendencias, profesores que no enseñaban y otorgaban injustamente títulos universitarios —ateniéndose a consideraciones de estirpe que nada tenían que ver con méritos académicos—, y empleados que robaban sin escrúpulos.

> Gracias a Luisa había conocido las entrañas académicas de la universidad [...]. También la influencia de algunos catedráticos frente a otros, especialmente si su linaje había ofrecido sus servicios durante generaciones, pues no era infrecuente que los padres se las arreglaran para dejar el cargo a los hijos o los yernos, ni que un buen padrino allanara el sendero para ocupar tan destacado sillón con total desparpajo académico (Torres, 2010: 87).

Un gran disfraz donde nada era lo que parecía. Hasta el mismo Antonio Pimentel tampoco es lo que parece. Por lo tanto, una máscara más no podía sorprender a nadie porque todo era ya un sortilegio. Y si sólo se puede entrar en la universidad por vía de varón, Isabel se convertirá en Pedro Bravo, bachiller graduado en Bolonia gracias a la destreza caligráfica de su prima. La farsa es doble, y es de nuevo Luisa quien define sutilmente la situación de las dos, incluso antes de suplantar identidades: «No te inquietes. Ambas, de una manera u otra, parecemos hombres: tú por las ropas que portas, yo por ejercer un oficio propio de varones. Estamos condenadas al infierno. Al menos nos haremos compañía» (Torres, 2010: 42). Era lo máximo a lo que podían aspirar, a parecerse, pero no a ser tratadas de la misma manera. Por otro lado, si fingir o interpretar una identidad las forzaba a tener que parecer hombres para que les otorgaran los derechos de otra, también las ponía en riesgo constante de ser descubiertas y condenadas por ellos, pues eran los hombres quienes habían establecido las normas. Al mismo tiempo, ellos podían fingir infinidad de identidades sin ser vituperados por nadie. El mismo rector Maldonado era converso, y el maestrescuela, que era judío, había tomado los hábitos de clérigo porque así le convenía al rey Fernando, que lo trajo de Portugal para que le ayudara como espía. Isabel podrá obtener también su título universitario algún día, pero sólo cuando a los hombres les convenga.

La duplicidad masculina queda patente en el trato que recibe otra clase de mujeres. Las que viven en el barrio de la Mancebía o en el prostíbulo de las Ocho Beatitudes gozan de más respeto que Luisa de Medrano, pues así les conviene a los hombres porque satisfacen sus pasiones. Allí acudían con asiduidad profesores, alumnos y clérigos como el dominico fray Bartolomé, cartógrafo, uno de los mejores clientes de las Ocho Beatitudes, cuyos indiscretos

monólogos revelaron a las ocupantes dónde se encontraba el arca de los reyes con los mapas de Colón, lo que le cuesta la vida al principio de la novela. Este crimen da comienzo a una serie de muertes que no parecen afectar a nadie por la pérdida de vidas, sino por la desaparición de los documentos del arca, los mapas. El rector, responsable de la custodia del arca que le había encomendado el rey, organiza con el maestrescuela la forma de recuperarla, y nombran a Antonio Pimentel y a Pedro Bravo (antes Isabel de Vargas) para tal cometido. Pero los jóvenes siempre llegan tarde. Alguien se les adelanta y roba los documentos o mata a quienes podían aportar datos sobre su paradero.

El bando religioso de Cisneros —dirigido por su testaferro el inquisidor Juan Ruiz del Monte y el incondicional de éste, Álvaro de San Emiliano— tampoco presta gran interés a los muertos, hasta que descubre la causa de su violento fin. Esto le permitirá acusar al rector Maldonado de negligencia por el robo del arca, pero Cisneros le había advertido que actuara con muchísimo cuidado porque Maldonado de Talavera ocupaba su cargo por méritos propios y era consejero de reyes y príncipes. Había que buscar otro camino a través de Luisa de Medrano, a quien Maldonado —sin tomar en cuenta su «débil» condición de mujer (Torres, 2010: 106-07)— había apoyado cuando la propuso Nebrija para la cátedra. Pero los días pasaban y Luisa, en extremo celosa de su cargo, no cometía ningún desliz advertida por el rector: «Te quiere a ti. La única persona que en estos momentos le interesa eres tú, o, para ser más precisos, representas el camino para cercenar el mío y estrangular la universidad hasta que se pliegue a sus reformas» (Torres, 2010: 50).

Ruiz del Monte se desesperaba y, azuzado por el deseo de impresionar a su señor, la espera por cazar a la profesora lo tenía obsesionado. Lo irónico es que está también obsesionado con capturar a una joven que humilló a un sobrino suyo cuando escapó de la casa de sus padres para no casarse con él. El inquisidor no lo sabe, pero esa joven es Pedro Bravo. Sospecha que se encuentra en la ciudad porque le han dicho sus espías que Isabel de Vargas era pariente de Luisa y una mujer había estado en casa de la profesora, pero desapareció luego sin dejar rastro. Se había prometido encerrar a Isabel de Vargas en la cárcel de la Inquisición, pero la vanidad por impresionar a Cisneros le juega una mala pasada cuando antepone pasión a razón y pospone la búsqueda de Isabel para cumplir la encomienda del regente. Él, experto en descifrar identidades, tiene a Isabel de Vargas entre las manos y no descubre la farsa porque le engaña el ingenio de la joven, que sabe contestar con sutileza las preguntas del inquisidor y hasta se atreve a advertirle que ella es intocable por la influencia familiar cerca del mismo Papa. El episodio resulta irónico porque Ruiz del Monte tiene la presa que busca y la deja escapar. Torres resalta así la fuerza y valor de la

voluntad femenina, pues era necesario un tremendo esfuerzo para superar con serenidad el miedo que a todos infundía el inquisidor. Es un encuentro simbólico que anticipa la causa de la caída de Ruiz del Monte, un hombre que no es capaz de controlar sus emociones. Cuando hay que dirimir contiendas o diferencias de opiniones en debate público, aportando pruebas y testigos, el inquisidor no puede competir. Juan del Monte es bueno para atemorizar, pero no para convencer.

El episodio del encuentro de Pedro Bravo con Juan del Monte describe el carácter firme de la joven y la urgencia que tiene por resolver su vida. Una prisa de la que no está dispuesta a permitir que la distraiga nada ni nadie. El encuentro con el inquisidor es consecuencia de esa prisa, y nos lo dice la autora: «Literalmente lo embistió con todas sus fuerzas, tal era la prisa que llevaba, y Ruiz del Monte cayó al suelo por su culpa, sin que pudiera evitarlo» (Torres, 2010: 123). Esta embestida de Isabel, aquí sin intención, es símbolo de lo que vendrá después, porque ella tiene prisa por lograr sus objetivos y no van a detenerla los métodos de Ruiz del Monte que persiguen humillar con amenazas y miedo. Isabel, si las circunstancias lo requieren, no va a dudar enfrentarse a aquel hombre que insulta sin motivos, acusa sin pruebas y se vale de métodos indignos a su profesado estado religioso. La embestida, ahora sin intención, augura el dicho popular de agarrar el toro por los cuernos y humillarlo con astucia, no con violencia. Y lo hace acto seguido tras controlar el pánico que le infunde el inquisidor, porque así es la vida: hay que dominar primero nuestros propios temores para vencer después los ataques ajenos.

No será la caída del inquisidor la única vez que el ingenio venza al miedo. Cuando Ruiz del Monte quiere registrar la casa de Luisa y detenerla, Isabel lo engaña de nuevo. Contra el consejo de Antonio que — herido— se esconde en el establo, sale en defensa de su prima, no para disculparse, sino para pedir explicaciones por el allanamiento de morada («¿Cómo os atrevéis?»), y responde a la amenaza del inquisidor con la suya, usando la mentira de su primer encuentro para recordarle que tiene parientes en Roma (Torres, 2010: 228).

La palabra miedo se usa más de sesenta veces en la obra. Miedo tiene Isabel de que se descubra su verdadera identidad; Luisa tiene miedo de perder su trabajo; el rector, la independencia de la universidad; el maestrescuela, la esperanza de algo muy personal que le impulsó a pactar con el rey Fernando; Antonio, su futuro, y todos tienen miedo del inquisidor. El mismo Ruiz del Monte tiene miedo de perder el favor de Cisneros, y al final su miedo se convierte en pánico ante la muerte, que le llega a manos de otra gran mentira que tampoco supo descubrir a pesar de tenerla siempre a su lado.

Razones de género y estirpe hacen que la identidad se una con la mentira y el miedo. Salvo permanecer a la defensiva, nada puede hacer Luisa para ocultar su identidad femenina en una ciudad donde todo el mundo la conoce, lo que supone que el espacio urbano de Salamanca tiene unos límites, ya marcados físicamente por la muralla. La situación de Luisa es la más triste porque, en un mundo de rufianes, a ella sólo le está permitido ser íntegra. No es lo mismo con Isabel, pues su anonimato le permite cambiar de identidad por razones académicas y volver a recuperarla cuando mejor le convenga. Su valor y su ingenio le bastan para todo lo demás. La farsa de Ruiz del Monte es moral. Se considera extremadamente celoso en la defensa de los principios de su fe y llama «Salomé impúdica» a Luisa de Medrano, a lo que la profesora de Retórica le da una digna respuesta que resultará premonitoria: «Para que yo fuera Salomé, fray Juan, vuesa paternidad habría de llamarse Herodes y ambos buscar la cabeza de San Juan Bautista [...]. Por lo que he visto, acostumbráis dejar a vuestro paso pisadas de sangre. Cuidad que el demonio no encuentre vuestro rastro, o a quien daréis cuentas no será a mí, sino al Todopoderoso» (Torres, 2010: 121). Pero Ruiz del Monte ha antepuesto su ambición a su religión, y aquella le ciega.

Cuando el matón Laurentino Fresno, Capador, está a punto de morir porque ha sido envenenado con arsénico en el prostíbulo de las Ocho Beatitudes, lo enfrenta Isabel en una de las callejuelas de la ciudad y, después de obtener la información que necesita, lo abandona porque su caso no tiene remedio y vienen los alguaciles de la guardia. Capador les dice que Pedro Bravo es el culpable de su próxima muerte. Antonio salva a Isabel de los alguaciles y la lleva a casa de Luisa donde momentos después las arresta el corregidor y las encierra en la cárcel. Este episodio de la lucha entre Capador y Pedro Bravo es importante para que juzguemos después la maldad del inquisidor y su concepto de la justicia cuando se celebre el juicio contra Luisa y su prima. La laucha del matón con el bachiller la presencian los ciudadanos tras los cristales de sus ventanas, pero ninguno de estos testigos visuales es requerido por el inquisidor para que corrobore sus acusaciones, pero sí hace que comparezca como testigo de cargo una prostituta.

La celda de la cárcel es el espacio más reducido que ocupa Isabel desde que llegó a Salamanca. Puesto que la falta de libertad y de espacio van siempre paralelos en la obra, cuando se reduce la una, disminuye también el otro. Es el momento más bajo para las aspiraciones de la joven. El entorno es igualmente negativo — los malos olores, la gota de agua, la soledad, los insultos de la guardia, el desaliento y suspiros de Luisa —. Es la última prueba, de las muchas que ha tenido que superar la voluntad indomable de Isabel desde

aquella noche en el espacio sin límites junto al río de Mozárbez. Pero, una vez más, la joven está a la altura de las circunstancias y no se asusta cuando Ruiz del Monte la interroga «en aquel lóbrego albergue del miedo» (Torres, 2010: 332). Y si, a pesar de su falta de experiencia, no la había atemorizado moverse por una ciudad alegre y bulliciosa, con matones disfrazados y prostíbulos que había conocido bien de la mano de Antonio, mucho menos iba a asustarla que el inquisidor usara ahora todo el entorno de aquella ciudad como testigo colectivo de supuestos crímenes. Isabel tiene fe en sí misma y eso le basta para estar segura de que la justicia de su idea será al fin reconocida por la justicia de la razón. Y puesto que se la acusa de haber matado a Laurentino Fresno, un crimen que no ha cometido, sabe que ella no es más que un pretexto para inculpar a Luisa de Medrano, como deduce cuando el inquisidor, fuera de sí una vez más, llama a Luisa «esa mujer de perdición». En su respuesta al inquisidor, Isabel usa entonces la palabra «muros» para darnos la imagen de Salamanca como una ciudad asediada porque guarda el único núcleo de libertad que queda en España, muros que intenta derribar un tirano irracional a quien ella no puede aceptar. «Sanad primero vuestra alma corrompida antes de ocuparos de cauterizar las heridas de los demás» (Torres, 2010: 334), le dice a Ruiz del Monte en su último encuentro antes del juicio, donde se enfrentarán en una contienda dialéctica las ideas de ambos bandos.

De la cárcel las rescata el maestrescuela, quien, tras una larga discusión con Antonio, sabe ya la identidad femenina de Isabel y, por su origen, algo más importante para él, que fue la razón por la que volvió a España: Isabel es su hija. Pero la salvación de las primas es momentánea porque será necesario resolver el conflicto de autoridad por voto en claustro universitario con todos los profesores presentes. Se juegan futuros y se juegan vidas. Como todas las acusaciones persiguen inculpar a Luisa de Medrano, su condición de hija de familia ilustre y de profesora no le da ninguna ventaja, pues sus propios colegas, como ella misma había manifestado a Isabel, eran contrarios a que una mujer ejerciera la cátedra. Pero como es norma en la novela, cada vez que se soluciona un misterio o se esclarece una identidad surge otro que enreda el argumento y mantiene la intriga. Así, sólo el maestrescuela está enterado de la verdadera identidad de Isabel porque es el único que sabe el secreto; sabe también que Antonio ha ido a Tordesillas para pedir ayuda al rey, lo que desconoce Ruiz del Monte. Por otro lado, éste ha descubierto ya la identidad judía del maestrescuela, y así se lo dice con una amenaza de muerte. Que las jóvenes se libren de la hoguera dependerá de la pericia al exponer acusación y defensa. Irónicamente, el futuro de la profesora de Oratoria está ahora en manos de los oradores.

Los dos grupos se enfrentan en el pleno universitario para dirimir a cuál de ellos corresponde juzgar a Luisa de Medrano y al bachiller Pedro Bravo (Isabel de Vargas), acusados por el inquisidor Juan Ruiz del Monte de crímenes, inmoralidad, encubrimiento y varias otros delitos. El rector Maldonado tiene la palabra y, puesto que habla a todos los profesores, comienza por defender la integridad e independencia de la universidad, cuyas leyes han sido atacadas por el inquisidor cuando ordenó encarcelar a las jóvenes ignorando que esa era una competencia del maestrescuela. Los miembros del claustro de profesores deberán decidir no sólo si hay delito cometido por los acusados, sino también de un desafuero contra la autoridad universitaria por parte del inquisidor. Después, cede la palabra al maestrescuela.

La intervención del maestrescuela no es importante por lo que dice, sino por lo que siente. Es uno de los momentos más conmovedores de la obra. Como el único que sabe quién es de verdad Pedro Bravo, el maestrescuela se enfrenta con la necesidad de defender a tres identidades en una: Isabel de Vargas, Pedro Bravo (para todos los demás) y su hija. La vida de aquella niña que abandonó en un pueblo de Extremadura — cuando viajaba a Portugal tras la expulsión de 1492— para que una madre pudiera continuar la estirpe, dependía ahora de su habilidad para refutar las acusaciones de Ruiz del Monte. En 1492 fue requerido como cirujano para que ayudara a una parturienta a lograr su última esperanza de dar al marido un hijo. No lo pudo conseguir y le entregó a su propia hija, seguro de que así evitaría el sufrimiento de las dos. Sin saberlo, al salvar a Isabel y a su inesperada paciente aquel mes de julio de 1492, comenzó el primer trueque de identidades. Ahora, circunstancias otra vez inesperadas, ponían de nuevo en sus manos unas vidas. Era como otro parto difícil que le entregaba el destino a sabiendas de que la sentencia ya estaba decidida.

El maestrescuela expone que Pedro Bravo es acusado de unos crímenes que no ha cometido porque el inquisidor lo necesita para detener a Luisa de Medrano como encubridora. Varias otras personas pudieron cometer los crímenes, y da las razones. Pone su cargo en manos del claustro y pide se exima de toda culpa a los reos.

Cuando le toca el turno al inquisidor, acusa a Luisa de Medrano de toda clase de inmoralidades, y la animosidad del claustro contra la joven profesora le da la victoria por diecisiete votos contra cinco, pues a ninguno de los votantes «le importaba un comino la suerte de una mujer, Luisa, y de un simple bachiller de Medicina. Si el todopoderoso visitador real necesitaba de víctimas para calmar su ansia de sangre universitaria, que hincara sus dientes en ellos y dejara en paz al resto» (Torres, 2010: 364). Ni la ética ni las luces del

claustro salmantino brillaban tanto como pudiera esperarse de la ciudad del saber. Tampoco los profesores eran lo que podía esperarse por su rango. Este episodio del juicio lo divide Torres en dos capítulos: el primero lo titula «El juicio de los hombres», donde vemos que es precisamente eso, juicio, lo que le falta al claustro de varones universitarios, y no puede considerarse como de justicia porque no tienen juicio los que juzgan. Se necesita otro capítulo, «La justicia del rey», para rebatir con pruebas las acusaciones falsas del falso justiciero Ruiz del Monte.

El inquisidor está dispuesto a llevarse a las dos jóvenes al suplicio para sacarles toda la verdad, cuando llega Antonio con el almirante de Castilla, Fadrique Enríquez, su padre. Traen un documento del rey Fernando por el que destituye de su cargo a Ruiz del Monte y nombra en su lugar a Fadrique. Ha de repetirse la votación porque el inquisidor no permitió que declararan los reos ni presentaran testigos y faltaba la firma del rector, indispensable según los estatutos de la universidad.

El inquisidor se había dejado llevar de nuevo por la soberbia ante la fácil victoria que intuía por la parcialidad del claustro. Esto le llevó a cometer dos errores graves. Aunque acusó a Luisa de Medrano de lascivia, inmoralidad y falta de respeto —por ser mujer— a la dignidad de las aulas universitarias, no tuvo ningún reparo en presentar ante el claustro como testigo de cargo a Gorgonia, la meretriz más famosa del barrio de la mancebía, la única persona que recurre al miedo como disculpa por no haber denunciado lo que dice haber visto. Ruiz del Monte es muy hábil para inventar identidades que no existen más que en su imaginación, pero muy torpe para descubrir las de su entorno. Por un deseo desmedido de acumular triunfos con víctimas y sin molestarse por hallar pruebas, acusa a Luisa de Medrano de posibles relaciones ilícitas con su pariente Pedro Bravo, y, como ignora la verdadera identidad de éste, se expone al ridículo porque, si necesario, la joven podrá descubrir la falsedad de sus acusaciones mostrando la verdad. Igualmente, como desconoce también quién es su incondicional Álvaro de San Emiliano, perderá toda credibilidad cuando lo descubra Antonio. Ruiz del Monte no estaba acostumbrado a probar sus sospechas porque se basaba en la rutina de una opinión aceptada por miedo. Pero los tiempos cambian, surgen nuevos modos y nuevos príncipes, adalides con fuerza e ingenio para instaurarlos.

Antonio Pimentel es el príncipe que viene a rescatar a su dama Oriana[4]. Llega en el momento preciso, con identidad ya esclarecida por su padre y

4. El *Amadís de Gaula* era el libro favorito de Antonio. Lo tiene en su lecho en el primer encuentro amoroso con Isabel, a quien llama su princesa Oriana.

reconocida por el rey, que le ha nombrado conde de Beaufort. Como encargado que había sido por el maestrescuela de investigar los crímenes, es ahora testigo a favor de los reos. Tenía que ser él —no el rector ni el maestrescuela— porque Antonio es el elegido por Isabel, el primer fruto del enorme esfuerzo por autodefinirse y crear su futuro. Como tiene fe en sí misma, afronta el porvenir con ideas renovadoras y no arrastrando el pasado. Antonio es su príncipe, el que ella ha preferido sin que se lo imponga nadie, porque, como dijo cuando se conocieron, son almas gemelas. Todo el tiempo que estuvo en prisión, no dudó de que Antonio sería su único camino de salvación, porque había sido también hasta entonces su único maestro. Antonio va a terminar con el poder de un tirano, Ruiz del Monte, probando que «ninguna afirmación debe creerse solo (sic) porque nazca de autoridad» (Torres, 2010: 372, y «que cuando los que mandan pierden la vergüenza, los que obedecen olvidan el respeto» (Torres, 2010: 373). El joven descubre a los culpables, expone las intrigas de Ruiz del Monte por su ansia de poder y muestra que el dominico San Emiliano es culpable con Gorgonia de los crímenes de que se acusa a Pedro Bravo, y ha sido contagiado por ella con una enfermedad venérea que le tiene al borde de la muerte. Le quita la máscara a San Emiliano, aunque no descubre su verdadera identidad, y expone la estupidez de Ruiz del Monte. Éste no sabrá quién es en realidad su amigo hasta que esté ya próximo a morir a manos del gran maestre de la Garduña.

Isabel huyó de su hogar para no casarse con un hombre que no amaba y se había prometido que su porvenir sería obra de sí misma. Cuando halla el primer eslabón de ese futuro, Antonio, no permite que nadie la prive del hombre que quiere y, al final, ejecuta en pelea a Gorgonia y Álvaro de San Emiliano, maestre de la Garduña, por haber ordenado su muerte, lo que no deja lugar a dudas de que el valor, la destreza y el carácter del yo femenino de Isabel pueden emular el de cualquier hombre. El combate tiene lugar en campo abierto, con lo que termina la obra como empozó, con la muralla al fondo como recuerdo de la libertad que en ella se encierra y defiende. Cuando la joven tiene al hombre que ella eligió, abandona a Pedro Bravo para volver a ser Isabel de Vargas. La fe en sí misma y en la razón de su causa le da fuerza para mantener su idea contra tiempo y espacio, aunque tenga que emular también los métodos de los hombres porque, como había dicho Antonio, no se puede esperar respeto en los que obedecen cuando no hay vergüenza en los que mandan. Irónicamente, Isabel consigue como hombre el título universitario que deseaba como mujer porque así lo quieren ahora unos hombres a los que el ingenio y voluntad de la joven convencieron que existía de verdad un Pedro Bravo, el mismo que la pericia de su prima les indujo a aceptar como bachiller

de Bolonia para que le concedieran reconocimiento legal en un diploma. La sutileza femenina se burla así de la arrogancia varonil. Isabel sigue siendo una mujer sin título y, al mismo tiempo, una mujer que lo tiene, aunque conseguido con una identidad falsa, porque, según el lema de los Reyes Católicos que ella repite para Antonio, tanto monta, monta tanto. Es decir, a despecho del prejuicio masculino, se ha otorgado un título legal a una identidad inexistente por la constancia y valor de una mujer de verdad con una identidad falsa. Dos ficciones que la lucha por la vida ha hecho se den en la misma persona: la hija de Judah Abravanel, maestrescuela de la Universidad de Salamanca.

BIBLIOGRAFÍA

TORRES, Margarita, *La cátedra de la calavera*, Madrid, Ediciones Planeta, 2010.

Fecha de recepción: 02/11/2011
Fecha de aceptación: 30-05-2012

LAS/LOS AUTORAS/ES

Salvador García Castañeda. Se doctoró en la Universidad de California en Berkeley y sus campos de trabajo son el teatro, la poesía y la novela, así como la literatura popular en los siglos XVIII y XIX. Ha publicado numerosos libros, entre los que destaco *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1971); *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra.*(Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1978); *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1979); *Valentín de Llanos y los orígenes de la novela histórica*. (Valladolid: Diputación Provincial, l99l); *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria* (Santander: Ayuntamiento de Santander, l99l); *Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Estudio y Antología*. Universidad de Cantabria, 2001; *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Universidad de Alicante, 2004. Es autor de una monografía sobre el Duque de Rivas y de otra sobre Zorrilla, ambas en la Biblioteca Virtual Cervantes; y de un estudio introductorio a los *Episodios Nacionales. Tercera Serie* de Benito Pérez Galdós (Barcelona: Destino, 2007). A él se deben también numerosas ediciones críticas, entre ellas, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid: Castalia, 1975); *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Barcelona: Clásicos Labor, 1975); *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca (Madrid: Cátedra, 1984); *Romances Históricos* del Duque de Rivas (Madrid: Cátedra, 1987); Vol. I (*Escenas Montañesas y Tipos y Paisajes*); Vol. II (*Tipos Trashumantes y Esbozos y Rasguños);* Vols. IX, X y XI (*Miscelánea*), en *Obras Completas* de José María de Pereda (Santander: Diputación Provincial de Cantabria, 1989, 2008-2009); *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. (Madrid: Castalia, 1999); José Zorrilla, *Leyendas*. (Madrid: Cátedra, 2000).De publicación reciente es su co-edicion con el profesor Alberto Romero Ferrer, de las *Leyendas Españolas* (Sevilla: Fundación Lara, 2011) de José Joaquín de Mora. En la actualidad es catedrático de Literatura Española en

The Ohio State University y figura en el portal de Hispanistas de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Mónica Fuertes-Arboix. Se doctoró en la Universidad estatal de Ohio State en Columbus y sus campos de trabajo son la literatura y cultura españolas del siglo XIX. Su investigación se centra en la prensa satírica y costumbrista de la primera mitad del siglo XIX, específicamente el periódico satírico y de costumbres *Fray Gerundio* de Modesto Lafuente, del que ha publicado números artículos. En la actualidad es profesora asistente en Coe College, Cedar Rapids, Iowa.

Borja Rodríguez Gutiérrez. Estudió Filología Española en la Universidad de Oviedo y es Doctor, con Premio Extraordinario, por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Catedrático de Lengua y Literatura Española de Bachillerato, es Director del I.E.S. Alberto Pico (Santander), y Profesor Asociado de la Universidad de Cantabria. Como investigador se ha centrado especialmente en la literatura española de los siglos XVIII y XIX y ha publicado más de setenta artículos en revistas norteamericanas, europeas y españolas. Es autor de *Historia del Cuento Español. 1764-1850* publicado por la editorial alemana Iberoamericana-Vervuert. Ha publicado además diversas ediciones de obras literarias: *Cuentos*, de Pedro de Madrazo (Universidad de Cantabria), *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona (Castalia), *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender (Stockcero), *La casa de Bernarda Alba*, y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca (Stockcero), *Antología de cuentos del romanticismo español* (Biblioteca Nueva) y *Antología de cuentos del siglo XVIII español* (Akal). Actualmente es Coordinador editorial del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelay*o y secretario del Instituto cántabro de estudios e investigaciones del siglo XIX (*ICEL19*). Es investigador principal del proyecto i+d «Análisis de la literatura ilustrada del Siglo XIX». Pertenece a la Sociedad Menéndez Pelayo, a la Sociedad de estudios del Siglo XVIII y a la Sociedad de Literatura del Siglo XIX. En noviembre de 2009 publicó en Roca Editorial, *El traidor de la corte,* su primera novela.

Ana María Freire. Catedrática de Literatura Española en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ha centrado con preferencia su investigación en la literatura de los siglos XVIII, XIX y XX. Su último libro publicado es *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009). En el curso 2009-2010 desarrolló en la Universidad de Virginia (USA) un proyecto de investigación sobre *La literatura española en los*

Estados Unidos (1898-1930) concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Además de otras materias, ha impartido un curso de Doctorado sobre Literatura de Viajes en la UNED (1997-2011) y en la Universidad de Alicante (2004-2009). Después de ocupar los cargos de Secretaria del Departamento de Literatura y Teoría de la Literatura (1989-1994) y de Vicedecana de la Facultad de Filología (2002-2007) ha sido cooordinadora del máster en *Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo* (2007-2011).

Yvan Lissorgues. Catedrático emérito de Literatura Española de la Université de Toulouse-le Mirail (France). Especializado en literatura y pensamiento de los siglos XIX y XX, ha publicado varios libros (*Clarín político, El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín, Narraciones breves, Leopoldo Alas, Clarin, en sus palabras, Realismo y naturalismo en España en el siglo XIX* (coord.*), Pensamiento y literatura en el siglo XIX* (coord. con Gonzalo Sobejano), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975* (coord.) y numerosos estudios y artículos sobre el movimiento de las ideas (ciencias, krausismo, positivismo, espiritualismo, crisis de fin de siglo, etc.), orientaciones literarias (realismo, naturalismo, ideas estéticas en el siglo XIX, etc.) y sobre varios autores y obras del siglo XIX y XX (Leopoldo Alas, Pérez Galdós, Eduardo López Bago, Menéndez Pelayo, José Miguel Guardia, Antonio Machado, Rafael Alberti, Blas de Otero, José Luis Sampedro, Manuel Vázquez Montalbán, Tolstoi, etc.). Fue coordinador de la traducción de *La Regenta* al francés y editor con Jean-François Botrel de los seis tomos de *Artículos completos* de Leopoldo Alas, Clarín.

José Manuel González Herrán. Licenciado y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Santiago de Compostela. Catedrático de Lengua y Literatura españolas de Institutos de Bachillerato. Catedrático de Literatura española en la Universidad de Santiago de Compostela. Profesor Invitado, Conferenciante y Ponente en Congresos de Universidades en España, Francia, Portugal, Gran Bretaña, Holanda, Suiza, Bélgica, Italia, Estados Unidos, Egipto. Desde 1994 dirige un grupo de investigación sobre la obra de Emilia Pardo Bazán en la Universidad de Santiago de Compostela. Director de la «Biblioteca de Autor José María de Pereda» en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Miembro de los Consejos Editoriales de diversas revistas especializadas en literatura española. Director del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Codirector de las *Obras completas* de J. M. de Pereda, en once volúmenes. Ha editado, en colaboración con el Dr. Darío Villanueva, los volúmenes I a X de las *Obras completas de* E. Pardo Bazán (novelas y cuentos); y ha preparado los

volúmenes XI y XII (*Cuentos dispersos*). Ha publicado estudios y ediciones anotadas de autores españoles del siglo XIX, y más de cien artículos sobre autores y obras del XVIII, XIX y XX, sobre la enseñanza de la literatura, poesía española contemporánea, literatura y cine, literatura del exilio, etc., en revistas españolas y extranjeras, volúmenes colectivos, actas de congresos, homenajes, historias de la literatura, diccionarios, antologías, enciclopedias. Entre 2004 y 2008 ha dirigido, por encargo de la «Casa-Museo Emilia Pardo Bazán» (A Coruña), cuatro Simposios y un Congreso Internacional dedicados a estudiar la obra de esta autora, cuyos correspondientes volúmenes de *Actas* se han publicado entre 2005 y 2009.

Raquel Gutiérrez Sebastián. Profesora Titular del Departamento de Filología de la Universidad de Cantabria, secretaria del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y presidenta del Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX, *ICEL19*. Sus investigaciones se centran en la narrativa española del XIX, especialmente en Pereda y en la relación entre Literatura e Imagen en el Siglo XIX. Pertenece al Grupo Buril de investigación, que trabaja en el análisis de la Literatura ilustrada decimonónica.

Fanny Vienne Viñals. Licenciada en Estudios Superiores Hispánicos en el Instituto Francés de Madrid. En la actualidad prepara su tesis doctoral, bajo la dirección de Solange Hibbs-Lissorgues, catedrática del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulose-II Le Mirail, sobre el tratamiento del espacio en la novela española. Fruto de este interés son sus trabajos «Reflets de la décadence dans la ville barojienne: *La Busca*» y «Las representaciones del espacio urbano en la novela decimonónica española: *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós) y *Pedro Sánchez* (José María de Pereda)».

Germán Gullón es Catedrático Emérito de Literatura Española en la Universidad de Amsterdam. Ejerce además como crítico literario en *El cultural* del diario *El mundo*, y como miembro y secretario del jurado del premio Nadal (2000-2012). Su último libro de ensayo se titula *El sexto sentido. La lectura en al era digital*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

Mª Ermitas Penas Varela. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela en la que imparte en la actualidad materias del área en los programas de licenciatura y grado, y en el del máster «Edición y estudio de textos españoles latinoamericanos» con el curso de 3 créditos, «Edición y anotación de textos novelísticos de Emilia Pardo Bazán

y Benito Pérez Galdós». Su investigación se ha orientado fundamentalmente hacia la literatura del siglo XIX, tanto del Romanticismo –teatro en la época romántica, novela histórica romántica, sus conexiones con Cervantes, Larra –periodismo, teatro y novela–, y literatura del yo– Juana de Vega–, como del Realismo –Galdós, Pardo Bazán, Alas y Palacio Valdés–. Ha publicado en colaboración con J.M. González Herrán: *Cronología de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX* (Madrid, Cátedra, 1992). Ha formado parte como investigadora de diferentes proyectos desde 1995, financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia, Ciencia y Tecnología, y por la Consellería de Educación de la Xunta de Galicia. En este momento es investigadora responsable del proyecto interuniversitario de investigación, con participación de profesoras titulares de las universidades de Alicante, Barcelona y Santiago de Compostela, «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» (FFI2010-15995). Dirige el «Grupo de estudios galdosianos» (GREGAL), que dispone de página web y facebook. Ha formado parte del comité científico y de organización (secretaria) de cuatro Coloquios y un Congreso internacionales sobre Emilia Pardo Bazán, de cuyas Actas –5– es editora.

Mª de los Ángeles Ayala Aracil. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha publicado diversos estudios sobre literatura española del siglo XIX –*Las colecciones costumbristas (1870-1885)* (1993), *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar* (2006), *La labor periodística de Rafael Altamira (I)* (2008, en colaboración), *La labor periodística de Rafael Altamira (II)*. (2011, en colaboración) y *Rafael Altamira, José Lázaro Galdiano y La España Moderna* (2012)–. Ha llevado a cabo las siguientes ediciones críticas y anotadas: *Antología costumbrista* (1985), *Jaime el Barbudo y Las señoritas de ogaño y las doncellas de antaño* de R. López Soler (1988), *Los pazos de Ulloa* de E. Pardo Bazán (1997), *Cuentos de Levante y otros relatos breves* de R. Altamira (2000), *Memorias de un solterón* de E. Pardo Bazán (2004), *Madrid por dentro y por fuera* (2008) y *Cuentos fantásticos* de L. Coloma (2010). Es directora de los portales «Escritoras Españolas», «Gertrudis Gómez de Avellaneda» y «Concepción Arenal» de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Dolores Thion-Soriano. Es catedrática de Literatura en la Universidad de Pau (Francia). Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la prensa y la historia de las ideas de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos destacan: *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bibliografía hispánica del inventario de la Colección Auguste Rondel* (1999), *Azorín, La bolita*

de marfil (2002), *Epistolario de José Galdiano y Emilia Pardo Bazán* (2003), *Ernesto Bark, Los vencidos* (2005). En la actualidad prepara un volumen sobre la figura de José Ruiz-Castillo y su editorial Biblioteca Nueva.

Rocío Charques. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Actualmente trabaja en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (Francia). Su labor investigadora se ha centrado en la literatura del XIX, principalmente en Emilia Pardo Bazán. En 2003 publica la monografía *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*, y en 2011 la Fundación Universitaria Española edita su tesis doctoral *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, en la colección *Tesis doctorales «cum laude»*. Editora junto a Enrique Rubio Cremades, Mª Ángeles Ayala Aracil y Eva Mª Valero Juan, de dos volúmenes que recogen *La labor periodística de Rafael Altamira*. Es autora de artículos sobre Emilia Pardo Bazán, Rafael Altamira, Ramón del Valle-Inclán, Juan Eugenio Hartzenbusch, la Baronesa de Wilson, Armando Palacio Valdés y Francisco Umbral, entre otros.

Montserrat Ribao Pereira. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Vigo. Sus líneas de investigación giran en torno a la literatura española de los siglos XVIII y XIX: el teatro como producto literario y espectacular, la comedia de magia, el poder y la tiranía decimonónicos, la poesía dieciochesca, la lectura romántica de la Edad Media, el donjuanismo, la novela histórica. Ha publicado diferentes monografías (*Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, 1999; *Dramas de novela y novelas que son un drama. 'Gualtero de Monsonís' y 'La heredera de Sangumí', de Juan Cortada y Sala*, 2001; *De magia, manuscritos y ediciones*, 2006), numerosos trabajos en actas de congresos, volúmenes colectivos y revistas, tanto nacionales como extranjeras. Ha editado al duque de Rivas, a Muñoz Seca, a Zorrilla, a Rosalía de Castro y a Emilia Pardo Bazán.

Isabel Román Román. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, donde ha sido también Coordinadora de la titulación de Humanidades y del Doctorado en Estudios Filológicos. Dedica su investigación especialmente a la narrativa del siglo XIX y las primeras vanguardias del siglo XX, fruto de lo cual son sus libros *La creatividad en el estilo de Galdós* y *La invención en la escritura experimental. Del Barroco a la Literatura contemporánea*, sus ediciones de las novelas *El doctor Centeno* de Pérez Galdós y *Corte y cortijo* de Antonio Hurtado, y una cincuentena de artículos monográficos sobre diversos aspectos estilísticos de las obras de Galdós (el humor

lingüístico, la parodia, la oratoria, los usos figurados, los cronistas de los episodios nacionales, entre otros), así como de la poesía surrealista de la generación del 27, la obra poética de Lorca y Alberti, la poesía española y alemana de tema cinematográfico y la narrativa de Ramón Gómez de la Serna.

Solange Hibbs-Lissorgues. Catedrática de Lengua y Cultura Hispánicas en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia. Está especializada en la historia religiosa y cultural de la España contemporánea (prensa, impreso, edición, novela). Ha publicado y editado numerosos estudios sobre la prensa, la literatura, el impreso y la recepción de los textos traducidos en los siglos XIX y XX, entre ellos: *Iglesia, prensa y sociedad en España, 1868-1904* (Alicante, 1995), *Les maux du corps* (edición con Jacques Ballesté, Editions Lansman 2002), *Historia social y literatura. Familia y nobleza en España, siglos XVIII-XIX* (Lleida, 2007), *Le temps des possibles Regards sur l'Utopie dans l'Espagne du XIX° siècle* (edición con Jacques Ballesté, Editions Lansman 2009) *El liberalismo es pecado* de Félix Sarda y Salvany, edición y estudio preliminar de Solange Hibbs, (Lleida, Editorial Pagés, 2009), *Femmes criminelles et crimes de femme en Espagne (XIX et XIXè siècles)*, (Solange Hibbs (ed.), Editions Lansman, 2010)., *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica ((1868-98)* (Marta Giné y Solange Hibbs (eds), Peter Lang, 2010).

Fernando Romera Galán. Doctor en Filología Hispánica y profesor de Teoría de la Comunicación. Ha publicado varios libros sobre semiótica, en concreto sobre el signo espacial y la escritura autobiográfica y numerosos artículos en libros y revistas de Filología. Es también traductor y editor de poesía francesa y director de la Editorial Falsirena.

Marisa Sotelo Vázquez. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Barcelona y vicepresidenta de la Sociedad de LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX. Forma parte de los Proyectos de Investigación *Historia de la crítica literaria española* (1788-1975) y «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós». Autora de numerosos artículos sobre Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Palacio Valdés, Rafael Altamira y editora de *La Quimera, La Tribuna* y *Un viaje de novios* de Pardo Bazán; *Fortunata y Jacinta* de Galdós, y *Pepita Jiménez* de Valera. En la literatura del siglo XX ha editado *El camino* de Miguel Delibes y ha dedicado diversos estudios a Pío Baroja, Antonio Machado, Pedro Salinas, Ana Mª Matute, Carmen Laforet, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester. Sus últimos trabajos son: *Un poco de crítica. Artículos de Emilia Pardo Bazán en el ABC de Madrid* (1918-1921)

y *La cigarrera revolucionaria: La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán. «La Biblia en el realismo al final del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán» en *La Biblia en la literatura Española. Edad Moderna.* «Las utopías femeninas en la vida y la pluma de Emilia Pardo Bazán» en *Le temps des posibles. Regardes sur l'utopie en Espagne au XIX siècle* y «*La infanticida* de Víctor Català: dramática denuncia del patriarcado en la sociedad rural catalana del siglo XIX» en *Femmes criminelles et crimes de femme en Espagne (XIX et XX siècles).*

Juan A. Ríos Carratalá. Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante. Entre sus libros recientes, destaca la trilogía dedicada a presentar desde nuevas perspectivas la cultura del período republicano: *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville* (2007), *El tiempo de la desmesura* (2010) y *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República* (2011).

Carmen Servén Díez. Profesora Titular de Literatura en la Facultad de Formación de Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro del Consejo del Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma y se especializa en Literatura y Género de los siglos XIX y XX, y en educación literaria. Ha dirigido varios proyectos de investigación y coordinados varios libros sobre estos temas. Sus artículos han aparecido en prestigiosas revistas españolas y norteamericanas y también en volúmenes editados en distintos países y universidades: Budapest, Madrid, Córdoba, Bérgamo, Katowice, Barcelona...etc.

Mercedes Cano Pérez. Estudió Humanidades y el doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Alicante. En el ámbito de la investigación ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana y el libro *Imágenes del mito: la construcción del personaje histórico en Abel Posse* (2010, Alicante, Cuadernos de América sin nombre). Desde 2003 trabaja como profesora de Lengua y Literatura españolas.

Gregorio C. Martin. Catedrático de la Universidad de Duquesne, en Pittsburgh, USA. Es editor de *Crítica Hispánica*, ha publicado sobre la novela social, Larra, la literatura del Trienio, Aviraneta, Ceruti, Letamendi, el teatro del Romanticismo y es co-editor de un auto de Lope, miembro del consejo editorial de varias revistas literarias y director de la Pennsylvania Foreign Langue Conference.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Los originales presentados serán evaluados por informantes externos. Será necesaria la evaluación positiva de, al menos, dos evaluadores para la publicación del artículo. Asimismo, los autores recibirán los informes, de forma anónima, emitidos en cada caso.

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas, para que sean nuevamente mecanografiados.

- Cada artículo deberá ir encabezado por su título en mayúsculas, y por el nombre de su autor (apellidos en mayúscula) seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto.
- Todo el texto, incluidas las notas y bibliografía, deberá escribirse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea. No deberán existir adiciones o correcciones manuscritas. Revise la legibilidad de su original antes de enviarlo.
- Las citas extensas y que deban aparecer exentas se mecanografiarán con márgenes mayores que el texto, dejando antes y después doble espacio interlineal, a dos espacios y sin comillas. No las transcriba nunca a un espacio. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas.

- Aunque las notas aparecerán impresas a pie de página, en el original deberán mecanografiarse en folios aparte y a dos espacios. Las llamadas, en números volados y sin paréntesis.
- Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo del texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, págs. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citadas referencias aparezcan en las notas a pie de página.
- La bibliografía deberá figurar al final en hojas aparte, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:
  - por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).
  - cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, ponga nombre y apellidos en orden natural, y estos últimos en mayúsculas.
  - si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.
- En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos. Si se trata de libros: apellidos, nombre, año, título, editor en su caso, ciudad, editorial o imprenta. Si de artículos: apellidos, nombre, año, título, nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, páginas. Si de capítulos de libro: apellidos, nombre, año, título, título del libro precedido de en, datos bibliográficos del libro, páginas que ocupa el capítulo. Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Cuando se esté refiriendo a obras colectivas, indique antes del título el nombre del recopilador si lo hay, o AA.VV. (autores varios). Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir subrayados, y los de artículo o capítulo entre comillas.

Ejemplo:
— 1937 b. «Ópera y zarzuela». Revista de España XXX, I, págs. 3-29.

- *Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:*
  VELÁZQUEZ, Luis José. [1754] 1989. Orígenes de la poesía castellana, ed. Antonio PÉREZ LÓPEZ, Salamanca, Universidad.
- *Observe que en la enumeración de datos bibliográficos se usa punto tras nombre y año, usándose comas en los demás casos.*

– Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y con doble subrayado, para que se impriman en negrita.
– Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use subrayado, que indica cursiva. Use comillas sólo para la cita literal de otro texto. No use nunca comillas simples. Tampoco comillas, sino subrayado, dentro de comillas. La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes; no use otro sistema. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúscula (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula sólo cuando lo exija la puntuación.
– No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia: ... moaxajas»[20]. y no éstas: ... moaxajas.»[20]. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.
– Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas.
– Para la reproducción de material gráfico es imprescindible que nos envíe fotografía brillo de tamaño no menor que 18 x 24 cms., o negativo.

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, «La novela española del siglo XVIIl: Estado de la cuestión (1985-1995)». – J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide». – J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de jerónimo Martín de Bernardo». – R. Benítez, «*Vargas, Novela Española de Blanco White*». – G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio* en *triunfo* de *Olavide*». – A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano». – M. J. García Garrosa, «*La Leandra,* novela moral». – M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea,* a forgotten novel of 1797». – J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso». – R. P. Sebold, «Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo». – I. Urzainqui, «Auto creación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarin*». – C. Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir». – Á. L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecíentos». – R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos». – P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico». – J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir)*». – F Abad, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)». – D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación». – R. johnson, «La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba». – M. Á. Lozano, «Schopenhauer en Azorín. La 'necesidad de una metafísica'». – C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perpectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolínia: la visión urbana de un cronista novohispano». – B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *'La destrucción* de *Jerusalén*'». – T. Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava». – B. Mariscal, «'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana». – S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones». – P. A.J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana». – A. González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños* de *una casa* de sor Juana». – O. Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común». – M.ª D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666». – M.ª C. Espinosa, «la palabra conquistadora. las cronicas Jesuitas sobre el noroeste novohispano». – C. Comes Peña, «la formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren». – J. C. Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contiend poética desde los balcones a fines de 1796»

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela». – A. Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro». – F Durán lópez, «Las *Memorias* de *un sesentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica». – S. García Castañeda, «las reminiscencias de Pereda». – J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36». – Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible». – M. Á. Lozano Marco, «Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez»'. – R. Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida». – J.. A. Ríos Carratalá, «los cómicos españoles y sus memorias». – J. C. Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias* de *un sesentón,* de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, «La ruptura modernista». – R. A. Cardwell, «'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España». – Á. L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900». – R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX». – M.ª P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista». – C. Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle lndán». – M. Á. Lozano, «Azorín y la sensibilidad simbolista». – F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario* de *un poeta recién casado*». – J. M. Ferri, «'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)». – J.. L. Bernal Mñoz, «El color en la literatura del Modernismo». – E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión». – F. Fontbona, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*». – X. Aviñoa, «El teatre líric catala: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). I:aportació musical, plastica i literaria». – J. Bassegoda Novell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí». – J. Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX». – Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario* de *un amor*». – T. Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo». – C. Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces». – P. Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente». – M. Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello». – M. Ruiz, «Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman». – T. Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo». – M. Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia». – E. Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.ª Luisa Bombal». – M.ª Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica». – B. Aracil, «Margo glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de]. M.ª Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta». – J. M.ª Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea. – J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español». – F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo». – J. J. Penalva, «De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa». – M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia». – A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder». – M. de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?». – Á. L. Prieto de Paula, «Poetas del 68 ... después de 1975». – J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle». – L. Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

M.ª J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobreJosé Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)». – J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres». – M.ª Á. Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral». – A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia». – R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?». – L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito». – J. Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad». – M.ª P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)». – H. Establier, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista». – A. M.ª Freire López, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)». – S. Garcia Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico». – P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela,* o *¿cuál de los tres?,* comedia

de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España». – J. L. González Subías, «Un manuscrito 'apócrifo' de *Don Alvaro o la fuerza del sino*». – F Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional». – M. Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro». – P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*». – V. M. Peláez Pérez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo». – S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica». – M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*». – A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio* de *todas las artes*». – L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorilla: sobre la hermandad lírica de los románticos». – E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador,* de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías». – E. M.ª Valero Juan, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición» .

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)
Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía ». – M.ª L. Burguesa Nadal, «*La venganza* de *Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. M.ª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – M.ª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio,* de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen* de *Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz:* Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – M.ª V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo 0769-1826), escritor político y antimoderno». – M.ª de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna,* última novela de Concepción Gimeno de Flaquen». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th****. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana M.ª Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo). – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis:* las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo 'desconocido' de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)».– Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela». – Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo (2009)
Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria». – Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?». – Francisco Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante». – Joaquín Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco». – Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición». – Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina». – Eduardo Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982». – Juan A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona». – José Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». – Gregorio Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo». – Rafael Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco»

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas (2011)
Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII». – M.ª J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica». – F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore». – H. Establier Pérez, «*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos». – E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII». – E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica». – M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez». – R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica». – E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo». – M.ª C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio». – R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda». – A. Ezama Gil, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda». –R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas». – M.ª A. Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch». – M.ª D. Thion Soriano-Mollá, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889